


гаудеамус

Э.Я. Фесенко



РУССКАЯ
ЛИТЕРАТУРА
XIX ВЕКА
В ПОИСКАХ ГЕРОЯ



академический
проект

Э.Я. ФЕСЕНКО

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
XIX ВЕКА
В ПОИСКАХ ГЕРОЯ**

**Москва
Академический Проект
2013**

УДК 8
ББК 80/84
Ф44

Рецензенты:

Ч.Г. Гусейнов — д-р филол. наук, проф.
МГУ им. М.В. Ломоносова;
А.Ю. Большакова — д-р филол. наук,
ведущий научный сотрудник
ИМЛИ РАН

Фесенко Э.Я.

Ф44 Русская литература XIX века в поисках героя. — М.: Академический Проект, 2013. — 653 с. — (Gaudeamus).

ISBN 978-5-8291-1414-5

В книге рассматриваются вопросы, объединенные общей идеей осмысления проблемы «герой — автор», позволяющей понять духовные, художественные и интеллектуальные искания русской классической литературы. Центральная проблема книги — становление личности в российском обществе. Все ее главы внутренне связаны между собой, так как в них идет речь о литературно-философских исканиях русской классики. В работе привлечены литературоведческие исследования и пласты критической литературы XIX — нач. XXI века, сделана попытка рассмотреть концепцию героя в русской реалистической литературе XIX века.

Предназначается для преподавателей вузов, студентов, бакалавров, магистрантов и аспирантов филологических специальностей, учителей-словесников, учащихся старших классов школ и гимназий гуманитарного профиля.

УДК 8
ББК 80/84

ISBN 978-5-8291-1414-5

© Фесенко Э.Я., 2012
© Оригинал-макет, оформление.
Академический Проект, 2013

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение

ОПЫТ РУССКОЙ КЛАССИКИ.....	6
----------------------------	---

Глава 1

ЭПОХА РЕАЛИЗМА.....	16
---------------------	----

Глава 2

БРЕМЯ «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА».....	44
----------------------------------	----

«Открытие всечеловечности» в «Станционном смотрителе» А.С. Пушкина.....	47
«Сосед Акакия Акакиевича»: «Медный всадник» А.С. Пушкина.....	50
Жизнеописание Башмачкина: «Шинель» Н.В. Гоголя.....	53
«Самосознание» «маленького человека» Ф.М. Достоевского.....	58

Глава 3

РУССКИЕ ГАМЛЕТЫ: «ЛИШНИЙ ЧЕЛОВЕК» В ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА.....	71
--	----

«Каждое дело, требующее обновления, вызывает тень Чацкого...».....	82
«Неподражаемая странность» Евгения Онегина.....	99
«Русский скиталец»: суд над Печориним.....	111
В. Бельтов — «бедная жертва века, полного сомнением».....	143
«Нет, Рудин лицо не жалкое...».....	151
«Обломов любезен всем нам и стоит беспредельной любви»?.....	157
Борис Райский — «сын Обломова»?.....	182

Глава 4

«ЧТО ДЕЛАТЬ... ВЕК ТАКОЙ. ИДУ ЗА ВЕКОВ»: «ПРАКТИЧЕСКИЕ НАТУРЫ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....	197
---	-----

Павел Иванович Чичиков: «обольщение богатством».....	197
Петр Адуев: «Мы принадлежим обществу... которое нуждается в нас».....	211
Штольц, Тушин — «истинная "партия действия", наше прочное будущее»?.....	220
«Темное царство» купцов в пьесах А.Н. Островского.....	230
Философия жизни Лужина.....	239
Лопухин в аспекте логики истории.....	243

Глава 5**НИГИЛИЗМ В РУССКОМ ОБЩЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА 254**

Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» в общественно-политической и литературной полемике XIX — нач. XXI в.: «мировой скорбник» Евгений Базаров	272
Марк Волохов — «обломовец, ударившийся в нигилизм»?	308
Ф.М. Достоевский и нигилизм: Раскольников, который хотел «отвыкнуть» от совести	316

Глава 6**«НОВЫЕ ЛЮДИ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И.С. ТУРГЕНЕВА И Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО: К ВОПРОСУ О САМОИДЕНТИФИКАЦИИ РУССКОЙ РАДИКАЛЬНОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ..... 350**

«Мужественное смирение перед жизнью» Федора Лаврецкого	353
«Величие и святость идеи» Дмитрия Инсарова	357
«Безгеройные романы» И.С. Тургенева «Дым» и «Новь»	360
Расчетливые эгоисты Н.Г. Чернышевского	366

Глава 7**«ДВОЙНЫЕ МЫСЛИ» ГЕРОЕВ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО..... 390****Глава 8****«УЗЛЫ ЖИЗНИ» ГЕРОЕВ Л.Н. ТОЛСТОГО..... 424**

Лев Толстой: «такая долгая дорога»	424
«Здоровая цельность» Дмитрия Оленина	434
Правдоискательство Константина Левина	436
Смерть в мироощущении толстовских героев	443
Психологический портрет Андрея Болконского	461
Пьер Безухов в поисках себя как «частицы целого»	474
«И свет и мрак» эроса в произведениях Л.Н. Толстого	484
Воскресение души Дмитрия Нехлюдова	509

Глава 9**«ПАЦИЕНТЫ» ДОКТОРА ЧЕХОВА..... 517**

А.П. Чехов — «Нестор-летописец конца XIX века»	517
«Скучные истории»: «футлярность» русской жизни	524
«Быт» и «бытие» чеховских героев: реабилитация повседневности	550

Глава 10

«ЗДЕСЬ РУССКИЙ ДУХ, ЗДЕСЬ РУСЬЮ ПАХНЕТ»: PRO ET CONTRA	560
«Молчалины блаженствуют на свете»?	561
«Мертвые души» помещиков в произведениях русских писателей	566
«Хлестаков — лицо фантазмагорическое»	588
Характеры «чисто русского пошиба» в творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина.....	595
«Милости, а не правосудия»: уроки «Капитанской дочки» А.С. Пушкина.....	607
«Маленький большой человек» Максим Максимыч	619
«Чтоб в человеке человеческое торжествовало»: «маленькие великие люди» Н.С. Лескова.....	621
«Князь Христос»: «гипертрофия души» героя Ф.М. Достоевского.....	639
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	649

ОПЫТ РУССКОЙ КЛАССИКИ

Некогда Поль Валери определил три чуда европейской культуры: античную трагедию, итальянский Ренессанс и русскую литературу. А философ Ф.А. Степун в 1913 году своеобразно продолжил эту мысль: «Если вообще где-либо была осуществлена на протяжении XIX столетия любимая мысль Шиллера об эстетическом воспитании человечества, то она была осуществлена в России и русской литературой» [Степун, 1913, с. 123]. Говоря о «рождении из творчества писателей целой страны России», другой философ, М.К. Мамардашвили, назвал русскую классическую литературу «словесным мифом России», способным к созданию огромного культурного пространства. Читая, мы растем вместе с книгами, а они растут в нас, раскрывая наше духовное зрение, обостряя наш духовный слух.

Когда Ап. Григорьев определил А.С. Пушкина как «наше все», он лишь метафорически определил место литературы в жизни России. Именно литература всегда была «нашим всем» — философией, историей, религией, правом, этикой и эстетикой, а главное — защитницей гуманистических идей. А помогала осмыслять литературный процесс наука *филология*, в честь которой наш великий современник С.С. Аверинцев произнес свое «Похвальное слово филологии»: «Филология есть искусство понимать сказанное и написанное. <...> Ее дело — кропотливая деловитая работа над словом, над текстом. Слово и текст должны быть для настоящей филологии существенней, чем самая блистательная “концепция”» [Аверинцев, 2007, с. 37].

Авторы «Родной речи», перечитавшие в конце XX века русскую классику XIX столетия, П. Вайль и А. Генис говорили о соблазне «найти доминантную черту» литературного процесса той или иной эпохи: «Для России литература — точка отсчета, символ веры, идеологический и нравственный фундамент. <...>

Классика — универсальный язык, основанный на абсолютных ценностях. <...> Русская литература золотого XIX века стала нерасчленимым единством, некой типологической общностью, перед которой отступают различия между отдельными писателями. Отсюда и вечный соблазн найти доминантную черту, отграничивающую российскую словесность от любых других — напряженность духовного поиска, или народолюбие, или религиозность, или целомудренность.

Впрочем, с таким же — если не большим — успехом можно было бы говорить не об уникальности русской литературы, а об уникальности русского читателя, склонного видеть в любимых книгах самую священную национальную собственность. <...>

Главный инструмент сакрализации классиков — школа. Уроки литературы сыграли грандиозную роль в формировании российского общечеловеческого сознания...» [Вайль, Генис, 1990, с. 7].

Такой «доминантной чертой» стала концепция героя, т. к. именно в литературном герое всегда воплощается авторская концепция человека, становясь одним из центральных идейно-эстетических понятий творчества отдельного писателя или целого литературного направления (литературного течения, литературной школы).

Автором книги сделана попытка весь литературный материал расположить вокруг проблемы концепции героя, вводя ее в контекст истории литературы, которая, по мысли А.Н. Веселовского, есть «история общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и закреплена словом». Все главы объединены общей идеей осмысления в разных ракурсах проблемы «герой — автор», которая позволяет понять духовные и интеллектуальные поиски русской литературы, понимавшей, что «человек есть тайна» (Ф.М. Достоевский), и всегда разгадывающей эту тайну.

Основное внимание в осмыслении концепции героя в русской реалистической литературе XIX века уделяется анализу художественных произведений русских писателей, разнообразных в жанровом отношении. Не обойдены вниманием «человеческие документы» (письма, дневники, мемуары) и жанры литературной критики (статья, рецензия, эссе, литературный портрет, полемическая реплика, библиографическая заметка, литературно-критический диалог), цель которых — истолковывать и оценивать художественные произведения и явления жизни, в них отраженные, в контексте своего времени. Критик не только истолковывает произведение, но и вовлекает читателя в живой процесс совместного осмысления проблемы, к которым обращается художник. Талантливый и ироничный В.Б. Шкловский как-то заметил: «Вы думаете, что вам не нужна критика. Вы ошибаетесь. Человек питается не тем, что он съел, а тем, что он переварил». Можно соглашаться или не соглашаться с точкой зрения какого-либо писателя или исследователя его творчества, но разговор с талантливым и умным человеком всегда рождает ответные мысли и помогает вырабатывать собственное мировоззрение, поэтому в научный оборот включены критические работы представителей разных направлений в литературоведении, иногда вступающих друг с другом в полемику.

Автор стремился преодолеть сформировавшиеся стереотипы восприятия художественных произведений, рассмотрев их с точки зрения истории, философии, социологии и психологии, и избрал проблемный подход к изложению материала, обращая внимание на проблему традиции и новаторства, ибо все имеет свое начало и свое продолжение, на различные точки зрения на одно и то же литературное явление и на одного и того же литературного героя, которые закономерно возникали среди современников писателей и складываются в развивающемся литературоведении. Живые голоса современников русских классиков и «прочтение» их произведений потомками, которые вновь и вновь обращаются к великой литературе «золотого века» отечественной литературы, позволят еще раз ощутить дыхание времени, обратиться к «вечным» вопросам человеческого бытия и стать духовно богаче. При рассмотрении проблемы концепции личности в русской классике привлекались литературоведческие исследования и различные пласты критической литературы, созданные в XIX, XX и начале XXI века.

Роль литературы в формировании личности, ее ценностных убеждений неизмерима. «Литература дает вам колоссальный, обширнейший и глубочайший опыт жизни. Она делает человека интеллигентным, развивает в нем не только чувство красоты, но и понимание, — понимание жизни, всех ее сложностей, служит вам проводником в другие эпохи и к другим народам, раскрывает перед вами сердца людей, — одним словом, делает вас мудрыми», — утверждал Д.С. Лихачев [Лихачев, 1979, с. 18].

«Сквозь призму духовных исканий прошлого века, — считает В.К. Кантор, — можно попытаться осознать проблему становления личности в русской культуре как центральную для всей русской истории». Исследование этой проблемы он условно разбивает на две части, внутренне связанные одна с другой, считая, что, во-первых, необходимо проанализировать, как «потаенно входило в общественное сознание России понятие личности», ибо «только возникновение личности вводит культуру в исторический процесс, превращая народ из природно-этнографического материала в субъект истории», и, во-вторых, осознать, что «когда явление личности стало фактом российской духовности, был резко поставлен вопрос (пожалуй, основной для русского искусства...), какой должна быть эта личность и каковы ее отношения с образованным обществом, народом России как целым духовным явлением» [Кантор, 1994, с. 3].

В.К. Кантор убежден, что литературно-философские искания русских писателей и их героев должны быть основным предметом анализа, ибо XIX век в России «...был, по общему признанию, веком прежде всего литературоцентристским. Становление личности послужило в русской истории фактором, позволившим усвоить достижения мировой культуры и развить собственные возможности, открыть для себя мир и открыть миру себя.

Но литературоцентризм в России был особого рода и значил нечто большее, чем простое преобладание литературы над другими искусстваами. <...> Причем задача, которую ставила себе отечественная словесность, была не просто воспитательная, а именно творчески-созидательная» [Там же, с. 4].

Говоря о внутренней независимости русской классической литературы, В.К. Кантор считает «чудом... сам факт ее появления в стране самодержавно-крепостнической», в которой, по наблюдениям П.Я. Чаадаева, «...трудно было отличить свободного человека от раба. А литература не может состояться как созидательный орган, не будучи свободной. В России это усилие художников по преодолению несвободы, эти попытки сотворения, или, чаще, — поиска, выявления личности были неимоверно сложны, ибо не существовало общественных институтов, обеспечивавших независимость человека: писатели же расплачивались за свое слово жизнью». Говоря о рождении из творчества писателей целой страны России, М.К. Мамардашвили называл «русскую классическую литературу <...> силой, способной к созданию и организации определенного культурного пространства, далее развивающегося по внутренним законам. <...> Русская литература выстрадала принцип свободной, независимой личности» [Там же]. Она, по мысли Т. Манна, «высказывала "мучительные парадоксы" во имя нового гуманизма, прошедшего через все адские бездны мук и познания» [Манн, 1961, с. 345].

Борясь «за свободу тайную, свободу духа, русская литература не забывала о свободе внешней, связанной с социальной борьбой, с переустройством общества» [Кантор, 1994, с. 5]. Диалектика этого процесса была очень слож-

ной — со взлетами и падениями. Н.М. Карамзин, А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, Д.И. Писарев, А.И. Герцен, Н.Г. Чернышевский, И.А. Гончаров, Ф.М. Достоевский — далеко не полный перечень тех, кто размышлял в своих произведениях над проблемой взаимоотношений личности и свободы.

В России «право личности» не сложилось исторически. Как замечал историк Нестеров, Московская Русь сама была «огромной осажденной крепостью, страной, открытой со всех сторон набегам всевозможных врагов. Внутри этой осажденной крепости не могло быть и речи о правах отдельного человека. Интересно, что в словаре Владимира Даля слово "крепость" в значении "укрепленное противу врагов место, твердыня" занимает пятое (!) место, первым же объявляется значение принадлежности, состояния, т. е. крепостного подчинения. В народе крепостью называли тюрьму, а крепостное право строилось фактически на основе полного бесправия. Слово "крепость" в русской культуре получило значение не защиты, а порабощения человека» [Нестеров, 1984, с. 54].

А.И. Герцен был убежден, что вся деспотия в России строилась на отсутствии личностного начала: «Одной из наиболее важных причин рабства, в котором обреталась Россия, — писал он в 1850 году, — был недостаток личной независимости; отсюда — полное отсутствие уважения к человеку со стороны правительства и отсутствие оппозиции со стороны отдельных лиц; отсюда цинизм власти и долготерпение народа.

Будущее России чревато великой опасностью для Европы и несчастиями для нее самой, если в личное право не проникнут освободительные начала. Еще один век такого деспотизма, как теперь, и все хорошие качества русского народа исчезнут» [Герцен, 1956, т. 7, с. 240]. Если бы не сложилась великая русская литература, не было бы для России возможности преодолеть самодержавный деспотизм.

В XIX веке русская литература заговорила так громко, что ее услышал весь мир¹, о «свободе лица», как отмечал А.И. Герцен, о ценности человеческой личности, о глубине и значительности ее внутреннего мира. Основы психологизма в литературе заложили А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь, его расширили Ф.М. Достоевский, окунувшийся в бездну человеческой природы, и Л.Н. Толстой с его «диалектикой души». Герои их произведений при решении своих личных проблем всегда сталкивались с «вечными» нравственно-философскими и религиозными проблемами.

Особенно важно осмысление этико-философской позиции русских писателей в решении проблемы «необходимости» и «свободной воли», в тесной связи с которой находится постижение «внутреннего человека» в его взаимодействии с внешним, социальным миром. Выявление историко-философских истоков этой проблемы в произведениях русской классики XIX века тесно связано с этической позицией литературного героя, размышляющего и оценивающего все, что происходило в нем самом и в окружающем мире.

Для развития духовности необходима актуализация русской классической литературы и философии XIX столетия. А к классике следует обращать-

¹ Так, представители европейской философской мысли (от М. Хайдеггера до Ж.П. Сартра) признавали, что многие их идеи (в частности, такие как идея абсурдности бытия, идея отчуждения человека, идея *другого* и пр.) были «подсказаны» им Ф. Достоевским и Л. Толстым.

ся, имея определенный духовный уровень: ей нужно уметь задавать вопросы, слышать ее ответы, чтобы восстановить прерванную «связь времен».

В произведениях русских писателей звучал мотив личной ответственности каждого человека за царящее в мире зло. Они требовали от своих литературных героев активности, а потому поведение их персонажей зависело от ценностных ориентаций художников. Выбор героя всегда становится свободным, когда он согласуется с требованиями нравственного закона, с велениями совести. Выбор же, продиктованный корыстными устремлениями, является индивидуалистическим своеволием, торжеством эгоистического разъединения людей.

Человек в русской классике выступал как социально-исторический характер, представитель определенных социальных сил и определенного исторического времени, но это не противоречило глубокому проникновению писателей во внутренний, духовный мир *человеческой личности*. Всех русских писателей объединял интерес к человеку, рассматриваемому в контексте истории, вера в его духовность, способность создавать общечеловеческие типы, глубокие размышления о путях развития России. Русская литература прошла долгий путь исследования взаимоотношений между духовными, «вечными» идеалами человека, его устремлениями и материальными началами, играющими немаловажную роль в его жизни. Общественный и семейный русский быт, обыкновенная жизнь непреодолимой преградой вставали перед человеком, который хотел обрести, как замечал И.А. Гончаров, «равновесие практических сторон с тонкими потребностями духа», т. к. часто между действительностью и идеалом «лежала бездна».

Романные герои XIX века выражали концепцию человека в творческом наследии русских писателей. В.Г. Белинский в русском романе увидел форму «для поэтического представления человека, рассматриваемого в отношении к общественной жизни» [Белинский, 1991, с. 28]. Он считал, что русская литература неотделима от личности как существа индивидуального, «любопытного в самом себе», но не замкнутого в самом себе, потому что с самого начала герои русской классики шли по пути единения с народом, с нацией, с миром.

Прослеживая закономерности в осмыслении проблемы личности у русских писателей, можно увидеть то общее, что объединяло их размышления: пристальное внимание к проблеме взаимоотношений личности и общества. Они создали в XIX веке галерею типов героев — тип «маленького человека», тип «лишнего человека», типы «новых людей» — нигилистов (И.С. Тургенев, И.А. Гончаров), разночинцев-демократов и профессиональных революционеров (Н.Г. Чернышевский), своеобразного «сверхчеловека», присваивающего себе право на переделку человека и мира (Ф.М. Достоевский).

Выявление типологической общности, в историческом и эстетическом плане сближающее русских писателей при всем их несходстве, а также размышления над процессом становления личности в их произведениях выражались, несомненно, в том, что при решении кардинальных проблем общественной жизни они всегда обращались «не к политике, а к нравственности» — к нравственной природе человека. «В единстве ума и сердца, — по замечанию Н.Д. Старосельской, анализирующей творчество И.А. Гончарова, — виделась этому писателю истинная гармония личности: и художника, и чиновника, и мужчины, и женщины...» [Старосельская, 1990, с. 221].

Русская литература духовна: она размышляет о причудливом «пейзаже русской души» (Н.А. Бердяев), о драме души русского человека, где «дьявол с Богом борется» (Ф.М. Достоевский), она полна «исканий абсолютного добра» (Н.О. Лосский). А.С. Пушкин видел свою заслугу в том, что «чувства добрые... лирой пробуждал», что «милость к падшим призывал», т. к. в системе его ценностей милосердие занимало высокую ступень. Ф.М. Достоевский устами князя Мышкина заявил о своей позиции: «Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества». Позднее Н.А. Бердяев отметил одну из главных черт русской литературы, которой были «свойственны сострадательность и человечность», поразившие весь мир. М.М. Пришвин понимал доброту как «родственное внимание к миру».

Л.Н. Толстой в классической триаде Истина — Добро — Красота добро ставил выше истины и красоты, утверждая в теоретическом труде «Что такое искусство?»: «Добро есть вечная, высшая цель нашей жизни... Добро есть действительно понятие основное, метафизически составляющее сущность нашего сознания, понятие, не определяемое разумом. Добро есть то, что никем не может быть определено, но что определяет все остальное» [Толстой, 1951, т. 30, с. 78 — 79]. Этические ценности в искусстве для Л.Н. Толстого были приоритетными. Не все согласны были с его этическим максимализмом, но, не отвергая роль эстетического в искусстве, писатель считал, что «чем больше мы отдаемся красоте, тем больше мы удаляемся от добра» [Там же, с. 79].

К основам нравственности В.С. Соловьев в «Оправдании добра» относил совесть, разновидностью которой, с его точки зрения, являлся стыд: «Стыд и совесть говорят разными языками и по разным поводам, но смысл того, что они говорят, один и тот же: это не добро, это не должно, это недостойно» [Соловьев, 1990, с. 133].

С ним соглашался Н.О. Лосский, рассматривая понятие «совесть» как «голос Божий» в человеке, который испытывает муки совести, когда «осознает, что нарушил нравственный закон и осуждает, но не имеет силы осудить самого себя настолько, чтобы начисто отказаться от страсти, которая привела его к преступлению, и, следовательно, не хочет еще преобразования своей души... прошлое осознается как абсолютно отвратительное и неприемлемое, но отделить от осознанной мерзости его нельзя, потому что душа остается со своими склонностями и устремлениями той же, как и во время совершения поступка» [Лосский, 1991б, с. 136]. Достаточно вспомнить таких героев Ф.М. Достоевского, как Ставрогин («Бесы»), Смердяков («Братья Карамазовы»), толстовских Позднышева («Крейцера соната») и Степана Касатского («Отец Сергей»), не сумевших смирить свою гордыню. В иерархии ценностей Л.Н. Толстого совесть занимает высокое место: «Совесть действует так же, как стрелка компаса. <...> Она молчит, пока человек делает то, что должно. Но стоит человеку сойти с настоящего пути, и совесть показывает, куда и насколько он сбился» [Толстой, 1951, т. 45, с. 37]. Эта «совесть-стрелка» помогла Нехлюдову («Воскресение») прийти к душевному покаянию, духовно воскреснуть.

С муками совести связан и категория страдания, которое дается человеку для того, чтобы, пройдя через него, обрести гармонию с миром и с самим собой, как это произошло с Родионом Раскольниковым («Преступление и наказание»), прошедшим путь «самоочищения страданием». И Дмитрий Карамазов был готов страданием искупить вину свою за то, что «хотел убить»: «Принимаю муку обвинения и всенародного позора моего, пострадать хочу и страданием очищусь».

На такой путь становились герои русской литературы, справившиеся со своей гордыней, сумевшие прийти к смирению, к которому было отношение неоднозначное, о чем писал Н.О. Лосский: «Эту добродетель, столь ценимую христианством, обыкновенно представляют себе крайне неправильно, как бросающееся в глаза самоуничижение человека. В действительности, там, где подлинное смирение, оно ничем не выражается во внешности человека... Сущность его состоит в полном отсутствии гордости, честолюбия и колкого самолюбия, в склонности просто забывать о своем Я и относиться ко всем людям, как к существам, совершенно равным себе и друг другу; все обусловленные заботой о своем Я поводы для неприязни к людям отпадают, и выдвигается на первый план любовное участие в чужой жизни» [Лосский, 1991а, с. 551 — 552]. Образом смирения философ считает князя Мышкина. К нему можно присовокупить таких героев Ф.М. Достоевского, как Соня Мармеладова, Алеша Карамазов, старец Зосима и лесковских праведников (Александр Рыжов, Левша).

В статье о духовных исканиях в отечественной философии и литературе Е.В. Попова среди ценностей, как стержень, образующих «лицо нации», на котором вырастает национальная культура, совершенно справедливо выделяет понятие «честь». Автор размышляет о том, является ли честь свойством русской души, входит ли она в число исконно русских добродетелей. Е.В. Попова считает, что в качестве морального императива, безусловно, входит, при этом вспоминая поговорку «Береги честь смолоду», но далее, солидаризируясь со знатоком этимологических аспектов русского языка В.В. Колесовым, замечает, что в русском сознании «чистая совесть важнее чести» [Колесов, 1999, с. 162], так объясняя свою позицию: «Возможно, это связано с тем, что честь является главным атрибутом рыцарской культуры, из которой переходит в романтическое искусство. На более ранней стадии европейской культуры — в античности — честь не выделяется как добродетель» [Попова, 2003, с. 26]. Е.В. Попова в своих размышлениях идет вслед за Г.В.Ф. Гегелем, который замечал: «Мотив чести неизвестен античному классическому искусству» [Гегель, 1969, с. 270], опираясь на Аристотеля, выделявшего в «Античных риториках» такие добродетели, как «справедливость, мужество, благоразумие, щедрость, великодушие, бескорыстие, кротость, рассудительность, мудрость» [Античные..., 1978, с. 43]. Критик объясняет, что впитавшее благодаря усилиям Петра I западную культуру дворянское сословие России к началу XVIII века стало руководствоваться «нормами европейской этики, где честь, выпестованная рыцарством, ценилась превыше всего. Любое оскорбление, нанесенное дворянину, должно было закончиться поединком чести — дуэлью... Кодекс чести прочно вошел в быт и традиции русского дворянства XVIII — начала XIX века» [Попова, 2003, с. 20]. Достаточно вспомнить дуэли Гринева — Швабрина, Печорина — Грушницкого и, конечно, создателей этих литературных героев А.С. Пушкина (с Ж. Дантесом) и М.Ю. Лермонтова (с Н.С. Мартыновым) с их трагическими исходами. По замечанию Е.В. Поповой, «понятие чести существовало в русской литературе как достоинство личности, не столько бывшее в широких слоях общества, сколько как идеал». Она убеждена, что «ансамбль этических абсолютов — Доброта, Сострадание, Милосердие, Прощение, Жалость, Совесть, Раскаяние, Любовь, Честь — представляет собой национальный идеал, ярко высветленный русской философией и литературой» [Там же].

Не только философы размышляли о жизни и человеке. Многие русские писатели, кроме того, что в своих произведениях решали «вечные» вопросы,

в своих дневниках, статьях, эссе, письмах оставили нам размышления о них. Так, кроме художественных произведений, в которых Н.В. Гоголь многое рассказал о человеке и заставил задуматься о милосердии, смиренности, доброте, он сделал это и в письмах, ставших содержанием книги «Гоголь Н.В. Из писем. Что может доставить пользу душе» [Гоголь..., 2006], появившейся для того, чтобы исполнить завет И.А. Ильина: «Ко всему, что он сказал, написал и сделал, должно подходить серьезно» [Ильин, 1997, с. 283].

Некоторые мысли Н.В. Гоголя, приведенные ниже, заставят еще раз задуматься над тем, какое важное место в его размышлениях занимала тема религиозно-нравственного совершенствования человека:

«В немногие годы я много узнал <...> я исследовал человека от его колыбели до конца и от этого ничуть не стал счастливей. У меня болит сердце, когда я вижу, как заблуждаются люди. Толкуют о добродетели, о Боге, и между тем не делают ничего. Хотел бы, кажется, помочь им, но редкие, редкие из них имеют светлый природный ум, чтобы увидеть истину моих слов» (1833).

«Есть у русского человека враг, непримиримый, опасный враг, не будь которого он был бы исполином. Враг этот — лень, или, лучше сказать, болезненное усыпление, одолевающее русского. Много мыслей, не сопровождаемых воплощением, уже у нас погибло бесплодно» (1841).

«Увидевши свои недостатки и погрешности, человек уже вдруг становится выше самого себя. Нет зла, которого бы нельзя было исправить, но нужно увидеть, в чем именно состоит зло» (1842).

«Мы все так странно и чудно устроены, что не имеем сами в себе никакой силы, но как только подвигнемся на помощь другим, сила вдруг в нас является сама собою. Так велико в нашей жизни значение слова: другой и любовь к другому» (1844).

«Если у нас не будет столько любви к доброму делу, чтобы уметь бороться из-за него с препятствиями, если мы не станем употреблять хотя столько постоянства и настойчивости в благих и добрых подвигах, сколько человек низкий употребляет в низких, в стремлениях к своей своекорыстной и низкой цели, то где же тогда заслуга наша перед добром? И чем же мы доказали тогда нашу любовь к добру, когда из-за него не выдержали даже столько битв, сколько выдерживает гадкий человек из своей привязанности к гадкому?» (1847).

«Мне кажется подчас, что все то, о чем так хлопочем и спорим, есть просто суета, как и все на свете, и что об одной только любви следует нам заботиться. Она одна только есть истинно верная и доказательная истина. Кто проникнется ею, тот говорит прямо обо всем: правда повеет от слов его. О! да поможет нам Бог, и тебе, и мне возрастить эту любовь в сердцах наших» (1848).

Эти гоголевские мысли объясняют нам, почему в произведениях русских классиков так часто звучит «крик души и стыда» из-за «пошлости» жизни человека, хотя в его душе всегда оставалась вера в его возрождение.

Стремление осмыслить действительную жизнь в ее противоречиях проявилось с самого начала XIX века: злободневный конфликт эпохи между передовой дворянской интеллигенцией и консервативной барско-чиновничьей средой обозначился уже в Грибоедовской комедии «Горе от ума»; всеобъемлющие картины российской жизни, в которых соединилось конкретно-историческое понимание русского менталитета с бытовыми зарисовками, были созданы А.С. Пушкиным, в произведениях которого утверждались об-

щечеловеческие ценности; о трагических последствиях духовного кризиса, переживаемого человеком в силу разобщенности с обществом, с мировой гармонией, размышлял М.Ю. Лермонтов; реальность современной общественной жизни и ее «скудостью» и «земностью», связанными с сословным неравенством и с властью денег, приходила в столкновение с гоголевской верой в нравственное возрождение русского человека и русского общества; тема «человек – среда» философски осмыслялась в произведениях А.И. Герцена, И.А. Гончарова, И.С. Тургенева, каждый из которых продолжал создавать в своих произведениях «героев своего времени» («лишнего человека», «маленького человека» и др.); стремление сделать литературу «учебником жизни», превратить ее в действенную силу отличало Н.Г. Чернышевского; жестко осуждал всю систему общественного устройства России М.Е. Салтыков-Щедрин; утверждал праведничество как норму жизни Н.С. Лесков; быт, нравы, психологию купеческой и чиновничьей среды исследовал А.Н. Островский; герои Ф.М. Достоевского оказывались в сложнейших идеологических отношениях с миром и трагически расплачивались за свои ошибки; драматизм исканий человеком своего пути в жизни, в истории, в борьбе с самим собой, «диалектику души» своих героев показал Л.Н. Толстой.

Каждый из персонажей произведений русских классиков входил в жизнь читающего человека, заставлял «примерять» на себя его поступки, его мысли: «А что сделал бы в этой ситуации я?» И потому литературные герои, имеющие статус «культурные герои», стали своеобразными носителями национального русского сознания.

Рядом с писателями искала ответы на сложнейшие вопросы бытия русская критика, которую отличали страстность духовных поисков и желание понять художественные миры, создаваемые поэтами, прозаиками, драматургами, в которых рисовались масштабные картины дореформенной и пореформенной России, осмыслялись противоречивые исторические ситуации, остро критически изображалась действительность, наблюдалось глубокое проникновение в русский национальный характер и создавалась галерея человеческих типов с их напряженной внутренней жизнью. При этом русскую литературу XIX века отличал и напряженный поиск новых художественных форм в изображении жизни и человека. В ситуации обостренной общественной борьбы, напряженных идеологических споров рождалась эстетика реализма, пронизанная историзмом мышления, размышлениями о народности искусства, защитой прав личности, резким отрицанием социальной несправедливости.

К сложившимся веками традициям русской литературы относятся: поиски путей к справедливому устройству общества, критическое отношение к настоящему («дух отрицанья, дух сомненья» по Пушкину), вера в лучшее будущее России.

История России предстает в противоречивых мифах, которые способствуют и появлению порой парадоксальных мнений о менталитете русского человека, одна из причин чего, по мнению Н.А. Бердяева, кроется в поляризованности русского характера, в котором может совмещаться стремление к свободе и деспотизм, излишнее самоуничужение и непомерная гордыня, иногда приводящая к ощущению превосходства над другими народами в силу своей «особости», «всеотзывчивость», милосердие и жестокость даже к ближнему. Этой поляризованности нет в русской культуре, в которой четко разделены границы Добра и Зла.

В ставших классическими произведениях русская литература обращалась к «вечным» духовным ценностям, на которых базировалась во все времена духовная культура России. Писатель XX века Ю.В. Мамлеев убежден, что литература — это «царица всех искусств» и что она определяет «бесмертный лик того или иного народа», а XIX век в русской культуре он называл «третьим чудом в сфере культуры» после века Перикла и эпохи Возрождения.

Автором книги сделана попытка разобраться в «писательских тайнах» великих классиков, которые создавали «литературу достигнутой гармонии и литературу тоски по гармонии» [Искандер, 1987, с. 3].

Опыт мучительных, подчас трагических исканий героев русской литературы XIX века необходим каждому человеку, живущему в современном мире.

ЭПОХА РЕАЛИЗМА

Каждый художник создает в своих произведениях особый художественный мир. Понятие «художественный мир» вбирает в себя и первичную, и вторичную (вымышленную) реальности, которые могут находиться в отношениях сопоставления. Само слово «мир» в литературоведении часто используется как синоним творчества писателя (мир А.С. Пушкина, мир Ф.М. Достоевского). Д.С. Лихачев, обосновывая понятие «мир» («внутренний мир»), утверждал: «Преобразование действительности связано с идеей произведения» [Лихачев, 1968, с. 75].

Подлинное произведение искусства представляет собой неповторимый художественный мир со своим содержанием и с выражающей это содержание формой, к которой относится объективированная в тексте художественная реальность. Как замечает Л.В. Чернец, «единство произведения понимается, прежде всего, как подчинение всех его частей, деталей *идее*, оно *внутреннее*, а не внешнее... Это положение прочно утвердилось на русской почве, оно соответствует творческим исканиям писателей. Так, для Н.В. Гоголя единство пьесы заключается в ее идее, для ее воплощения важны все действующие лица. Выражая мысли автора "Ревизора", *Второй любитель искусств* в "Театральном разезде после представления новой комедии" говорит о пьесе с "общей завязкой": "Тут всякий герой... <...>. И в машине одни колеса заметней и сильней движутся, — их можно только назвать главными; *но правит пьесой идея, мысль. Без нее в ней нет единства*". Руководствуясь творческой концепцией произведения — основой его единства, В.Г. Белинский анализировал роман-цикл "Герой нашего времени", а А.В. Дружинин — "Сон Обломова" как ключ ко всему роману И.А. Гончарова.

В художественный мир произведения входит и материальная культура. Она является составной частью *интерьера* (при описании обстановки, в которой проживает главный герой), *портрета* (поскольку его составной частью является костюм), а иногда и *пейзажа* (например, городского). <...>

Каковы же общие свойства мира литературного произведения — эпического или драматического, где есть не только внутреннее, психологическое, но и внешнее действие?

Это всегда условный, создаваемый с помощью *вымысла* мир, хотя его "строительным материалом" служит реальность. <...>

Создавая мир произведения, писатель структурирует его, помещая в определенном времени и в пространстве. <...>

Мир произведения может члениться, дробиться на подсистемы, структурироваться по-разному, с преобладанием центробежных или центростремительных тенденций. Как часть в целое могут входить вставные новел-

лы ("Повесть о капитане Копейкине" в составе "Мертвых душ"), "сны" героев (Софьи Фамусовой и Петра Гринева, Веры Павловны и Раскольникова, Миши Бальзамина и Анны Карениной), их собственные сочинения (стихи и проза Александра Адуева, "Легенда о Великом инквизиторе" Ивана Карамазова, роман Мастера в романе Булгакова). <...>

"Карта" мира произведения, "рельеф" местности, "масштаб" изображения — во власти художника» [Чернец, 2006, с. 172 — 181].

Мир произведения представляет собой систему, соотносимую с реальным миром. Противопоставление человека миру как субъекта — объекту позволило осознать и измерить его пространство, его глубину.

Немаловажную роль в исследовании мира художественного произведения играет *хронотоп*, определяющий единство пространственных и временных параметров произведения, направленное на формулирование его художественного смысла (разные трактовки этого термина можно встретить в трудах Аристотеля, Г.В. Лейбница, Г.В.Ф. Гегеля, В.И. Вернадского и др.). Мы будем придерживаться точки зрения М.М. Бахтина, который ввел в литературоведение это понятие, заимствованное из естественных наук, и подразумевал под хронотопом одновременно духовную и материальную реальности, в центре которых находится человек (литературный герой). Хронотоп М.М. Бахтин понимал как «формально-содержательную категорию литературы». Характерной особенностью литературно-художественного хронотопа, по мысли М.М. Бахтина, является то, что «время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым, пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории <...>

Жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом» [Бахтин, 1986, с. 121 — 122]. Если взять самый крупный прозаический жанр — роман, то в нем исследователи выделяют сосуществующие друг с другом уровни хронотопа: *топографический* (хронотоп сюжета, предполагающий определенность в романе конкретного исторического времени и места, а также наличие элементов авторской тенденциозности); *психологический*, который генерирован не развитием сюжета, а изменением самосознания и приобретает в нем метаязыковое значение, будучи связанным с идейным осмыслением всего текста.

Надо заметить, что собственными хронотопами (и раскрываемыми ими смыслами) обладают и автор, и само произведение, и воспринимающий читатель. Таким образом, понимание художественного произведения, по М.М. Бахтину, есть одно из проявлений диалогичности бытия [Там же, с. 284].

Хронотопы в определенной системе культуры выражают общие черты организации пространства художественных произведений и свидетельствуют о доминирующих в них ценностных ориентациях. Н.Д. Тамарченко утверждает: «Комплекс идей Бахтина, сформировавшийся в 1920 — 30-е, выделяется своей причастностью не только к изменениям в общенаучной картине мира, но — в меньшей степени — и к религиозно-философской мысли эпохи. Отсюда в его концепции, во-первых, изначальная органическая связь категории хронотопа с проблемой границ между действительностями автора-творца и героя, а вместе с тем — с понятием точки зрения (пространственная и временная "формы героя" и "теория кругозора и окружения" в исследовании 1920-х "Автор и герой в эстетической деятельности"), во-вторых, — выявление ценностной природы пространственно-временных обра-

зов в искусстве; в-третьих, анализ мира героев в единстве пространственных и временных его аспектов» [Тамарченко, 2001, с. 173].

Размышляя о специфике художественного мира, созданного писателем, нельзя не остановиться на проблеме изображения внутреннего мира человека (М. Горький называл литературу «человековедением»), на том, что называют *психологизмом*, который «представляет собой стилевое единство, систему средств и приемов, направленных на полное, глубокое раскрытие внутреннего мира героев. В этом смысле говорят о «психологическом романе», «психологической драме», «психологической литературе» и о «писателе-психологе», который способен показать внутреннюю жизнь человека в процессе, в движении. В этой связи уместно вспомнить введенный в литературоведение Н.Г. Чернышевским термин «диалектика души», который появился впервые в его статье о повести Л.Н. Толстого «Детство». Прием психологического изображения существует множество.

Л.Я. Гинзбург в книге «О литературном герое» затрагивает проблему изображения человека в художественной литературе, уделяя большое внимание типологии литературных явлений, прослеживая «соотношения между типологией социальной, психологической и литературной» [Гинзбург, 1979, с. 3], исследуя и те «устойчивые формулы экспозиции героя, благодаря которым он сразу же «узнается» и начинает свою жизнь в сюжете, где в дальнейшем он еще может подвергнуться множеству превращений» [Там же, с. 4].

Исследователь в предисловии к своей книге утверждает, что реализм XIX века установил новые отношения «между действительностью и художественной символикой, тем самым создав и новую структуру литературного персонажа». Она прослеживает «путь литературного героя от устойчивой маски к самым сложным психологическим формам, ответственность литературной и социальной типологии, построение персонажа и движущие им механизмы...» [Там же].

Л.Я. Гинзбург убеждена, что «литературным героем писатель выражает свое понятие человека, взятого с некоторой точки зрения, во взаимодействии подобранных писателем признаков», т. е. его «литературный герой моделирует человека» [Там же, с. 5], и рассуждает о роли индивидуализации, необходимой для создания характера литературного героя: «Наряду с физическими формулами узнавания (рыжий, толстый, долговязый) — формулы социальные. В старом, сословном обществе социальная принадлежность человека была наглядно выражена в его наружности, одежде. Она легко воплотилась в одном слове: мужик, купец, мастеровой, барыня, чиновник, дворник, извозчик (недаром все это герои физиологических очерков 1840-х годов). Социальные формулы узнавания скрещиваются с морально-психологическими (добряк, весельчак, меланхолик), часто прошедшими уже литературное или культурно-историческое оформление (Дон Кихот, Собакевич, Манилов или Наполеон, Савонарола и проч.).

Вступая в контакт с незнакомцем, мы мгновенно, так сказать предварительно, относим его к тому или иному социальному, психологическому, бытовому разряду. Это условие общения человека с человеком. И это условие общения читателя с персонажем» [Там же, с. 15].

Литературный герой, который, с точки зрения Л.Я. Гинзбург, «полностью познается ретроспективно», всегда выражает мировоззрение автора, даже если он не сразу раскрывается во всей сложности своего характера, как, например, Родион Раскольников в романе Ф.М. Достоевского «Преступление

и наказание», в котором, несмотря на его философскую глубину, используются «приемы романа тайны» [Гинзбург, 1979, с. 26].

Исследователь считает, что «персонаж — человек, изображаемый литературой, — существует в различных измерениях. Он соотношен с социальной действительностью, с существующими в ней представлениями о человеке. В плане социальном эти представления... мыслятся как социальные роли, в плане психологическом — как типы или характеры» [Там же, с. 37].

«Психологизм в литературе (греч. *psuchē* — душа; *logos* — понятие) — глубокое и детальное изображение внутреннего мира героев: их мыслей, желаний, переживаний, составляющее существенную черту эстетического мира произведения. Каждый *род литературы* имеет свои возможности для раскрытия внутреннего мира человека. В лирике психологизм носит экспрессивный характер; в ней... невозможен "взгляд со стороны" на душевную жизнь человека. Лирический герой либо непосредственно выражает свои чувства и эмоции, либо углубляется в самоанализ. <...> В *драме* — иные способы раскрытия душевной жизни человека: жестово-мимическое поведение персонажей, особенности мизансцен, интонационный рисунок роли, создание определенной психологической атмосферы при помощи декорации, звукового и шумового оформления.

Наибольшие возможности для изображения внутреннего мира человека имеет *эпический род* литературы. Основные формы психологического изображения <...> — это "изображение характеров "изнутри", т. е. путем художественного познания внутреннего мира действующих лиц, выражаемого при посредстве внутренней речи (внутренний монолог), образов памяти и воображения", и "психологический анализ "извне", выражающийся в психологической интерпретации писателем <...> внешнего проявления психики" (И.В. Страхов). К приемам психологизма относятся психологический анализ и самоанализ» [Есин, 2001, с. 834 — 835]. Важное место занимает и различная организация повествования, и использование художественных деталей, и роль повествователя, видение мира, способ мышления которого всегда запечатлевается в произведении [Есин, 2000, с. 313 — 328].

Именно поэтому в работах Б.М. Эйхенбаума, В.В. Виноградова, М.М. Бахтина и др. доказывалась правомерность введения в литературоведение термина «образ повествователя». Так, Г.А. Гуковский разрабатывал это положение в своей книге о Н.В. Гоголе: «Всякое изображение в искусстве образует представление не только об изображаемом, но и <...> об изображающем, носителе изложения <...> Повествователь — это не только более или менее конкретный образ <...> но и некая образная идея, принцип и облик носителя речи, или, иначе, — непременно некая точка зрения на излагаемое, идеологическая и попросту географическая, т. к. невозможно описывать ниоткуда и не может быть описания без описателя» [Гуковский, 1959, с. 201].

Одной из важнейших проблем в литературоведении является проблема «автор — герой» и их сложные взаимоотношения. М.М. Бахтин отмечал: «...автор — носитель акта художественного видения и творчества в событии бытия... Автор занимает ответственную позицию в событии бытия... <...>

В эстетический объект входят все ценности мира, но с определенным эстетическим коэффициентом, позиция автора и его художественное задание должны быть поняты в мире в связи со всеми этими ценностями. <...>

Найти существенный подход к жизни извне — вот задача художника. Этим художник и искусство вообще создают совершенно новое видение мира, образ мира... <...> И эта внешняя (и внутренне-внешняя) определенность мира, находящая свое высшее выражение и закрепление в искусстве, сопровождается всегда наше эмоциональное мышление о мире и о жизни. Эстетическая деятельность собирает рассеянный в смысле мир и сгущает его в законченный и самодовлеющий образ, находит для преходящего в мире (для его настоящего, прошлого, наличности его) эмоциональный эквивалент, оживляющий и оберегающий его, находит ценностную позицию, с которой преходящее мира обретает ценностный событийный вес, получает значимость и устойчивую определенность. Эстетический акт рождает бытие в новом ценностном плане мира, рождается новый человек и новый ценностный контекст — план мышления о человеческом мире» [Бахтин, 1979, с. 165 — 166].

Сюжет любого произведения включает в себя не только события из жизни персонажей, но и события духовной жизни автора. Так, отступления в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина и в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя — это отступления от фабулы, а не от сюжета. Широко известную мысль В.Г. Белинского о том, что пушкинский роман в стихах — это «энциклопедия русской жизни», углубил своим замечанием в XX веке В.Б. Шкловский, сказав, что «в не меньшей степени этот роман — энциклопедия по самому Пушкину», который нигде не раскмылся так полно как личность — ни в его письмах и статьях, ни в воспоминаниях о нем современников. По сути, автор (А.С. Пушкин) встает в ряд главных героев своего романа.

Приводим некоторые наблюдения М.М. Бахтина по поводу взаимоотношений автора и героя:

«Автор-творец поможет нам разобраться и в авторе-человеке... Не только созданные герои отрываются от создавшего их процесса и начинают вести самостоятельную жизнь в мире, но в равной степени и действительный автор — творец их. <...>

...автор — единственно активная формирующая энергия, данная не в психологически конципированном сознании, а в устойчиво значимом культурном продукте, и активная реакция его дана в обусловленной ею структуре активного видения героя как целого, в структуре его образа, ритме его обнаружения... и в выборе смысловых моментов. <...>

Автор — носитель напряженно-активного единства завершеного целого, целого героя и целого произведения... <...> Сознание автора есть сознание сознания, т. е. объемлющее сознание героя... <...> Автор не только видит и знает все то, что видит и знает каждый герой в отдельности и все герои вместе, но и больше их... <...>

Сознание героя, его чувство и желание мира — предметная эмоционально-волевая установка — со всех сторон, как кольцом, охвачены завершающим сознанием автора о нем и его мире; самовысказывания героя охвачены и проникнуты высказываниями о герое автора. Жизненная (познавательнo-этическая) заинтересованность в событии героя объемлет художественной заинтересованностью автора. <...>

...автор знает и видит больше не только в том направлении, в котором смотрит и видит герой, а в ином, принципиально самому герою недоступном; занять такую позицию и должен автор по отношению к герою <...>.

...возможны три общих типичных случая отношения автора к герою, внутри каждого возможно несколько вариаций.

Первый случай: герой завладевает автором <...> ...автор не может найти убедительной и устойчивой ценностной точки опоры вне героя. <...> К этому типу относятся почти все главные герои Достоевского, некоторые герои Толстого (Пьер, Левин) и пр.

Второй случай: автор завладевает героем... Герой начинает сам себя определять, рефлекс автора влагается в душу или в уста героя. (Таков герой ложноклассицизма: Сумарокова, Княжнина, Озерова и романтизма. — Э. Ф.)

Наконец, третий случай: герой является сам своим автором, осмысливает свою собственную жизнь эстетически, как бы играет роль; такой герой в отличие от бесконечного героя романтизма и неискупленного героя Достоевского самодоволен и уверенно завершен» [Бахтин, 1979, с. 10 – 21].

Отношения между автором и героем — проблема сложная. В литературном герое воплощается авторская концепция.

Специфика и роль литературного героя выявляются в осмыслении проблемы «герой – автор», взаимоотношения между которыми, с точки зрения М.М. Бахтина, обуславливаются двумя факторами: позицией, которую занимает по отношению к герою автор, и жанровой спецификой произведения.

Степень свободы героя (от автора) различается, т. к. герой может быть свободен от автора, вести с ним диалог, а иногда и противостоять ему, как в диалогических романах Ф.М. Достоевского, а может быть близок автору, быть зеркальным отражением его духовных поисков, как в монологическом романе Л.Н. Толстого. М.М. Бахтин утверждал, что «борьба художника за определенный и устойчивый образ героя есть в немалой степени борьба его с самим собой» [Там же, с. 8]. И связана эта «борьба» с тем, что на протяжении своей жизни человек изменяется. М.М. Бахтин очень точно сформулировал основную мысль многих произведений, которая особенно четко была высказана в раннем произведении молодого Ф.М. Достоевского, герой которого Макар Девушкин в своих письмах как бы от имени автора спорил с Н.В. Гоголем, т. к. его «оскорбляла» «статичность», «завершенность» Башмачкина, не изменяющегося на протяжении всей повести «Шинель». М.М. Бахтин утверждал: «Своею завершенностью и завершенностью события жить нельзя, нельзя поступать; чтобы жить, надо быть незавершенным, открытым для себя — во всяком случае, во всех существенных моментах жизни, — надо ценностью еще предстоять себе, не совпадать со своею наличностью» [Там же, с. 14].

Функции автора определяются в большинстве случаев его «внеаходимостью» (М.М. Бахтин) по отношению к вымышленному миру, созданному им в художественном произведении, и по отношению к природной, бытовой, исторической действительности, которая воспроизводится в его произведении; и в этом отношении он прежде всего стоит в оппозиции к герою. В то же время, как отмечает в энциклопедической статье Н.Д. Тамарченко, «будучи источником единства эстетической реальности, интонацией, ответственной за целостный смысл художественного высказывания, автор должен быть ограничен, с одной стороны, от писателя как исторического и частного лица, с другой — от различных «изображающих субъектов внутри произведения (образ автора, повествователь, рассказчик)»¹ [Литературная энциклопедия

¹ См.: Повествование // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 750, 751.

терминов и понятий, 2001, с. 17]. М.М. Бахтин говорил и о «внежизненной активности» автора-творца по отношению к герою, жизнь которого можно осмыслить только извне: в этом случае она становится содержанием предмета искусства. Л.Я. Гинзбург убеждена, что «литературный герой был бы собранием расплывающихся признаков, если бы не принцип связи — фокус авторской точки зрения, особенно важный для разнонаправленной прозы XIX века», приводя в доказательство следующий пример: «В тургеневском "Рудине" главного героя нельзя понять без принципа связи, присущего вообще героям романов Тургенева, — без исторической специфики самосознания сменяющихся поколений русской интеллигенции. Напомню обличающую лежневскую характеристику Рудина: "Он замечательно умный человек, хотя в сущности пустой... Он деспот в душе, ленив, не очень сведущ... Любит пожить на чужой счет, разыгрывает роль... Это все в порядке вещей. Но дурно то, что он холоден как лед... и знает это и прикидывается пламенным... Он красноречив; только красноречие его не русское".

Умный, пустой, холодный, деспот, фразер, позер, бесцеремонный в денежных делах и т. д. Для того чтобы из этого набора получился Рудин, в него надо внести историческую связь. Слабохарактерность и нерешительность Рудина — это рефлексия, исследованная Белинским; его фразерство — не вообще фразерство, но те ходули и фраза, с которыми враждовал Станкевич, его деспотизм порожден формами кружкового общения. Сказав о Рудине: "он деспот, болтун, человек, любящий жить на чужой счет", мы никакой структуры не получим. Свойства Рудина не существуют вне его исторической функции русского кружкового идеолога 1830-х годов. Таков ключ к восприятию тургеневского героя» [Гинзбург, 1979, с. 90 — 91].

В русской классической литературе, как отмечал В.В. Литвинов, сложились традиции: «...наряду с любимым авторским невмешательством, в большой, богатой литературе могут существовать и такие художественные решения, когда автор открыто выражает героям свои симпатии и антипатии, кому-то явно помогает выявить самое важное в натуре, доказать, победить. Разве история литературы не знает удач и на этом направлении?»

Была и есть замечательная русская классика с ее проповедью <...> нравственного отношения к своему предмету (Л. Толстой), с великим социальным чутьем ко всему живому, завидным этическим максимализмом и в то же время с откровенным презрением к нравственному релятивизму, абстрактным "правилам поведения", к "унылой дидактике"» [Литвинов, 1980, с. 13].

Еще Л.Н. Толстой замечал: «Главная цель искусства — если есть искусство и есть у него цель, — та, чтобы проявить, высказать правду о душе человека, такие тайны, которые нельзя высказать простым словом. От этого и искусство. Искусство есть микроскоп, который наводит художник на тайны своей души и показывает эти общие всем тайны людям» [Толстой, 1956, с. 446].

XIX век прошел сложный путь «в поисках личности» (В.К. Кантор), чему способствовало становление нового литературного направления, получившего название «реализм».

Реализм (от лат. *realis* — вещественный, действительный) — художественный метод в искусстве и литературе, следуя которому художник изображает жизнь в образах, соответствующих сути явлений самой жизни и создаваемых посредством типизации фактов действительности. В широком смысле категория реализма служит для определения отношения литературы к

действительности, независимо от принадлежности писателя к той или иной литературной школе и направлению. Всякое подлинное искусство в определенной мере отражает реальность — в этом смысле понятие «реализм» равнозначно понятию жизненной правды и применяется к самым разнородным явлениям литературы. Реализм произведений Гомера и Н.В. Гоголя, Данте и Ф.М. Достоевского, В. Шекспира и А.Н. Островского, несомненно, различается, но все художники показывали жизнь и человека во всей их сложности.

Начало формирования реализма принято связывать с эпохой Возрождения. Для реализма этого времени характерны масштабность образов (Дон Кихот, король Лир, Гамлет) и поэтизация человеческой личности. Следующий этап в развитии реализма — просветительский. В литературе Просвещения появляется демократический герой (например, Фигаро в трилогии Бомарше). Просветители все явления жизни и поступки людей оценивали как разумные или неразумные. Положительные герои были воплощением разума, отрицательные не соответствовали представлениям о разумном.

Основные требования реализма: соблюдение принципов народности, историзма, высокой художественности, психологизма, изображение жизни в развитии. Писатели показывали прямую зависимость социальных, нравственных, религиозных представлений литературных героев от условий их существования в обществе и уделяли большое внимание социально-бытовому фону времени.

Ключевая проблема реализма — соотношение *правдоподобия* и *художественной правды*. Правдоподобие — важная для реализма форма создания художественной правды, но последняя определяется не правдоподобием, а верностью в постижении и передаче сущности жизни, а также значительностью идей, выраженных художником.

Главная познавательная роль реализма — в стремлении рассматривать действительность во всей ее сложности и изображать различные характеры людей, исследуя жизнь человеческого духа в развитии.

Выявляя воздействие среды на формирование характеров, реализм в отдельных случаях мог сближаться с натурализмом. Однако если в натурализме доминировала односторонняя связь (человек — производное от наследственности и среды), то взаимоотношения характеров и обстоятельств в зрелом реализме всегда двусторонние: признается не только детерминированность поведения человека, но и потенциальная свобода его воли, способность личности подняться над обстоятельствами, противостоять им. Отсюда — осмысление реалистической литературой серьезных конфликтов: не только в трагедиях и драмах, но и в романах, повестях, рассказах жизнь изображается в ее драматических столкновениях.

Реалистическому искусству присуще стремление рассматривать действительность в развитии, способность обнаружить и запечатлеть в образах возникновение новых форм жизни и социальных отношений, новых психологических и общественных типов.

Одной из важнейших особенностей реализма является *типизация* характеров. Для развитых форм реализма показательно сочетание типического и индивидуального, неповторимо-личностного. Убедительность реалистического характера находится в прямой зависимости от степени его индивидуализации, достигнутой художником. Картины жизни, создаваемые русскими писателями, могли быть и субъективными, как у Н.В. Гоголя, шедшего от собственных впечатлений от увиденного и пережитого, что приводило к лириз-

му, или объективными, как у А.Н. Островского, который показывал жизнь «такой, как она есть». По замечанию А.М. Гуревича, высокой была степень интереса русских писателей «к самой проблеме создания типических характеров, в которых преодолевается случайное: социально-историческая закономерность торжествует над эмпирической реальностью» [Гуревич, 2003, с. 499]. Н.А. Добролюбов писал о И.А. Гончарове, что тот «хотел добиться того, чтобы случайный образ, мелькнувший перед ним, возвести в тип, придать ему родовое и постоянное значение» [Добролюбов, 1952, с. 111], а И.С. Тургенев считал, что задача художника — передать «сам дух и давление времени, воплотить его в надлежащие типы» [Тургенев, 1966, с. 301].

Рассматривая проблему типа как форму взаимоотношения героя и автора, М.М. Бахтин сделал несколько замечаний: «Если характер во всех своих разновидностях пластичен — особенно пластичен, конечно, характер классический, — то тип живописен. <...> ...интуитивное обобщение, создающее типичность образа человека, предполагает твердую, спокойную и уверенную, авторитетную позицию всенаходимости герою.

Тип не только резко сплетен с окружающим его миром, предметным окружением, но изображается как обусловленный им во всех своих моментах, тип — необходимый момент некоторого окружения (не целое, но часть целого). <...> Конечно, это крайности типологической обработки, повсюду тип изображается как неотделимый от определенного предметного единства (строая, быта, уклада и проч.) и необходимо обусловленный этим единством, рожденный им» [Бахтин, 1979, с. 159–160]. В связи с этим типичным проявлениям русской жизни и русской ментальности иногда дают названия по именам литературных героев, их выражающих: «фамусовщина», «молчалинщина» (А.С. Грибоедов), «маниловщина», «чичиковщина», «хлестаковщина» (Н.В. Гоголь), «обломовщина» (И.А. Гончаров), «карамазовщина», «смердяковщина» (Ф.М. Достоевский) как проявления стихийности русского характера с заложенными в нем архетипическими чертами. Рассуждая о гоголевских героях, Ю.В. Манн замечал: «...то, что мы называем "маниловщина", "ноздrevщина" ...является по существу новым психологически-нравственным понятием, впервые "сформулированным Гоголем"» [Манн, 1988].

И.Ф. Анненский объяснял, как Н.В. Гоголь использовал принцип типизации: «Дело в том, что в каждом из нас есть два человека, один — осязательный, один — это голос, поза, краска, движение, рост, смех.

Другой — загадочный, тайный.

Другой — это сумеречная, неделимая, несообщаемая сущность каждого из нас. Но другой — это и есть именно то, что нас животворит и без чего весь мир, право, казался бы иногда лишь дьявольской насмешкой.

Первый прежде всего стремится быть *типом*, без типичности ему зарез. Но только второй создает *индивидуальность*.

Первый ест, спит, бреется, дышит и перестает дышать, первого можно сажать в тюрьму и заколачивать в гроб. Но только второй может в себе чувствовать *бога*, только второго можно *упрекать*, только второго можно *любить*, только второму можно *ставить моральные* требования, и даже нельзя их не ставить...

Гоголь оторвал первого от второго из двух *слитных жизнью людей* и сделал его столь ярко-типичным, люди у него вышли столь *ошеломляюще-тележными*, что тот, второй человек, оказался решительно затертым. Он стал прямо-таки не нужен даже, т. к. первый, осязательный, отвечал теперь за обоих.

И вот, новый в литературе, этот *первый* весело принялся царить — смеясь царить... <...> Типическая телесность Гоголя, оставая в тени *сумеречного человека*, безмерно росла зато *вширь*.

Она *загромождала*, она *сдавила* мир не только вокруг Собакевича, но и возле него, даже на нем были только Собакевичи. <...> ...делая все собою, этот *центральный Собакевич* и сам фатально нисходил на *ранг вещи*, самую типичность свою являя в последнем выводе лишь *кошмарной карикатурой*» [Анненский, 1987, с. 433 – 434].

Писатели-реалисты создают новые типы героев: тип «маленького человека» (Вырин, Башмачкин, Мармеладов, Девушкин), тип «лишнего человека» (Чацкий, Онегин, Печорин, Бельтов, Рудин, Обломов), тип «нового» героя (нигилисты Базаров у И.С. Тургенева и Волохов у И.А. Гончарова, «новые люди» Н.Г. Чернышевского — Лопухов, Кирсанов, Вера Павловна и появившийся в его романе «особенный человек» Рахметов). Можно отметить, что развитие в русской классике получил и тип делового человека (Чичиков — Петр Адуев — Штольц — Лопухин и др.)¹. В реалистической литературе внутренний мир и поведение героев несут на себе неизгладимую печать времени и черты менталитета народа, нации.

Понятие «мировая культура» объединяет в себе все многообразие смыслов и значений в разных ипостасях, ассоциирующихся с проблемой национального своеобразия русской культуры. К.М. Хоруженко считает, что «менталитет по своему объему значительно шире, нежели национальное своеобразие, поскольку включает в себя и другие компоненты: классовые, религиозные, государственно-политические и т. д.». И подчеркивает, что «национальный русский менталитет носит межнациональный характер», т. к. его формирование шло под влиянием разных народов, проживавших на территории России, да и он сам оказал влияние на менталитеты культуры других стран, потому «менталитет русской культуры по своему объему нечто большее, нежели национально-русский менталитет» [Хоруженко, 1997, с. 300]. Может быть поэтому архетипы — структурные элементы коллективного бессознательного — становятся близкими и понятными для различных культур.

Современные исследователи отмечают связь ментальных особенностей не с рационально-логическим мышлением (сознанием), но скорее с бессознательными структурами психики. М. Мельникова, исходя из этого, считает возможным дать определение менталитета именно через архетипы как некие культурно-психологические константы: это — «способы мышления народа, его мыслительные способности, этические константы коллективно-бессознательного». С ее точки зрения, менталитет включает в себя «представления о способе действия, при котором добро побеждает зло»; «ценностные ориентации и систему установок этноса»; «сложную многоуровневую и многомерную систему образов и представлений архетипов психики людей» [Мельникова, 2006, с. 35]. Тем самым архетипы коллективного бессознательного выступают в качестве системообразующего признака по отношению к содержательным компонентам менталитета: в этом заключается их

¹ Как замечал М.Е. Салтыков-Щедрин, «под влиянием этих новых типов современный человек, незаметно для самого себя, получает новые привычки, ассимилирует себе новые взгляды, приобретает новую складку, одним словом — постепенно вырабатывает из себя нового человека».

влияние на внутреннюю жизнь общества, особенно в кризисные периоды его развития.

Определяя ментальные доминанты в народной жизни, этнокультурные архетипы воплощают в себе вековой коллективный опыт нации, выражая особенности ее мировоззрения, специфику художественного творчества, ее истории, т. к. неразрывно связаны с общественными идеалами, национальной идеей, культурной идентичностью, национальным характером. К.Г. Юнг и рассматривал архетипы как воплощение фундаментальных качеств национальной личности. А.П. Забияко подчеркивала, что «в германской духовности Юнг выделяет архетипический образ Вотана — данность первостепенной важности, наиболее истинное выражение и непревзойденное олицетворение того фундаментального качества, которое особенно присуще немцам... Как о русском этнокультурном архетипе можно говорить об ориентации на потаенную святость, выраженную в образах "града Китежа" или фольклорного Иисуса, о таких первичных образованиях русской духовности, как "отзывчивость" или "открытость", как устойчивая модель претворения представлений о России в женский образ и др.» [Забияко, 2007, с. 125 – 126].

Так как архетип как концепт культуры представляет собой базовую константу национального менталитета, русская классическая литература не могла пройти мимо осмысления проблемы «власти архетипов» над человеческой душой. Очень точно роль архетипа как любого литературного образа, лежащего в основе «столбовой линии развития литературы», определил М.М. Бахтин: архетипический образ — *«то, что возвращается вечно и в то же время невозвратно»* [Бахтин, 1996, т. 5, с. 78].

Выявление архетипов в литературе представляет ряд сложностей, но искусство не может пройти мимо выявления коллективного бессознательного и изучения памяти человечества. С.С. Аверинцев видел в этом миссию искусства, считая, что роль художника состоит в том, что он первым улавливает необратимые изменения в коллективном бессознательном и оповещает об этом общество [Аверинцев, 1970, № 3, с. 140 – 141]. Как отметила А.Ю. Большакова, «лучшие образцы русской классики, входя в общую парадигму литературного архетипа и нередко представляя собой высшие, уникальные точки (доминанты) в его развитии, обнаруживают особенности *литературного архетипа* вообще и того или иного его лика в частности, а также специфику выявления и проявления *архетипичности* как свойства художественного текста» [Большакова, 2010, с. 151].

Многие поэтические образы обладают высокой степенью архетипичности, ибо писатель всегда находится в поле «литературного припоминания» (В. Каверин), «поэты неизменно попадают на один и тот же след» (Мюррей). Типологическая повторяемость является одной из главных примет архетипичности, придающая ей устойчивость.

Архетипические образы, мотивы, идеи относятся к категории «вечных» и актуализируются в мировом художественном творчестве, являясь хранителями памяти культуры (литературы), при этом несомненно меняясь в зависимости от исторического контекста, от национального менталитета. Достаточно сравнить персонажей западной литературы — Гамлета, Чайльд Гарольда, Дон Кихота — с русскими Гамлетами и Дон Кихотами в произведениях А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева, Н.С. Лескова. При этом в Чацком, Онегине, Печорине, тургеневском Гам-

лете Щигровского уезда, в лесковском «русском Дон Кихоте» Рогожине можно обнаружить глубинные коды культуры, черты ментальной, социокультурной общности, которые хранит русская классика, способная в своих рассказах о жизни людей «повышать метафизическую значимость человеческого бытия» [Юнг, 1997, с. 71]. Гамлет, Дон Кихот, Фауст, Дон Жуан стали «вечными», или «сквозными», образами в мировой литературе. С. Небольсин замечал, что «европейская художественная традиция представляет собой сложную совокупность длинных линий преемственности: предшествований и наследования» [Небольсин, 1999, с. 80].

И.С. Тургенев ввел «образ печального рыцаря» в типологию русского национально характера в 1860 году. Как заметила М. Кедрова, «для него, как и для Гончарова, Гамлет и Дон Кихот были "типы", т. е. зеркала, отображающие в себе бесчисленные подобию в старом, новом и будущем человеческом обществе». Рассуждая о различной интерпретации этих типов в творчестве разных писателей, исследователь замечает, что «Герцен выбирает "гамлетовское знание", которое несет в себе страдания, а Тургенев — веру Дон Кихота в "деятельное добро"» [Кедрова, 1991, с. 28, 30].

А.Ю. Большакова в подтверждение мысли о «власти архетипов» над реальной действительностью отмечает, что вымышленные образы Шекспира и Сервантеса «обрели реальные очертания в жизни нации», т. к. в русском обществе, а следовательно, и в русской литературе «возникли типы — "русского Гамлета" и "русского Дон Кихота"» [Большакова, 2010, с. 130]. Исследователь убеждена, что «парадигма изменений архетипа представляет одну из самых мощных силовых или "длинных линий преемственности" в историко-литературном развитии» и что «изучение архетипа как "сквозной модели", обладающей неизменным, "твердым" ядром-матрицей на сущностном уровне и, одновременно, — вариативностью проявлений в творчестве разных писателей разных времен» очень плодотворно [Там же, с. 191]. А наиболее важным является развитие этих типологических («длинных линий») на уровне персонажей: модификации «сквозного» образа типа «лишнего человека», «маленького человека»: «"Цепочка" изменений такого образа в историческом времени и художественном пространстве и дает представление об общем движении литературы в ее соотношении с Историей, Цивилизацией, Человечеством» [Там же, с. 192, 193]. А.Ю. Большакова считает важным моментом «национализацию того или иного "мирового" образа ("русский Дон Кихот" как метатип, "Гамлет Щигровского уезда" как особый тип русской жизни и пр.), вплоть до выделения специфического русского типа. Так, гамлетовская линия в русской литературе явно представлена видоизменениями — от Онегина и Печорина до Павла Хромушина ("Беглец из рая" В. Личутина) — образа "лишнего человека", рефлектирующего "героя своего времени"», а «развитие литературного архетипа может определяться и индивидуальной личностью писателя-творца, и творчеством группы писателей, и конкретным литературным направлением — входящим, в свою очередь, в национальную литературу... И далее, вплоть до общего "материка" мировой литературы» [Там же, с. 194–195].

Многообразии жизненного материала в реалистических произведениях всегда требует многообразия художественных форм его подачи. Искусство объективного, неторопливо развертывающегося повествования с тщательной психологической прорисовкой персонажей может сочетаться в них с элементами символики. Не отказывались писатели и от таких способов ху-

дожественного выражения, как миф, символ, гротеск, аллегория, подчиненных, однако, познанию человека в его многомерных связях с миром.

Термин «реализм» обозначает метод (творческую установку) или литературное направление, воплотившее принципы жизненно-правдивого отношения к действительности, устремленные к художественному познанию человека и окружающего мира. Нередко значение термина «реализм» раздваивается: 1) реализм как метод (творческая установка) и 2) реализм как конкретно-историческое направление, сформировавшееся в XIX веке.

Классицизм, романтизм, символизм постигают реальность своего времени и по-своему выражают реакцию на нее, но только в реализме верность действительности становится ведущим критерием художественности. Именно он может в себе ассимилировать отдельные художественные приемы не-реалистических течений, например символизма или экспрессионизма.

В современном зарубежном литературоведении вокруг проблемы реализма ведутся споры. Многие западные ученые утверждают, что реалистическое воспроизведение жизни как цель иллюзорно, некоторые говорят об «устарелости» реализма, некоторые — о «реализме без берегов», тем самым размывая грань между ним и модернистскими течениями в литературе XX века [Аникст, Мотылева, 1987, с. 318 — 321].

Марк Липовецкий, например, считает, что «реализм в русской литературе — это фантом», что «существует большой миф о русском реализме»: «Что мы видим, глядя на XIX век? Мы видим романтические структуры, обогащенные психологическим анализом. Именно таков "реализм" Толстого и Достоевского. С другой стороны, мы видим натурализм. Великого романтического писателя Гоголя русская критика по ошибке объявила реалистом. Вообще, о каком слепке с реальности можно говорить? Набоков недаром писал, что реальность — это слово, которое можно употреблять только в кавычках. <...> Лично я считаю, что совершенно необходимо написать историю русской литературы, избегая категории "реализма". Тогда развеется туман школьных заморочек. Тогда станет понятно, откуда вдруг взялся великий русский модернизм. А он взялся из романтизма. По бытующей схеме, вначале у нас был романтизм, потом был великий реализм, а потом — откуда ни возьмись — выскочил модернизм. При этом реализм понимается как абсолют художественности, к которому все непременно и непрестанно должны стремиться. <...> "Изображение жизни в формах самой жизни", как писали в социалистических учебниках, является лишь одним из элементов, которые используются в более широкой системе приемов. А эта система может быть реалистической, натуралистической, модернистской. Идут, например, многочисленные дискуссии о том, как быть с писателями 20-х годов прошлого века. Кто они — реалисты? Модернисты? Неоромантики? С моей точки зрения, они все принадлежат к модернизму: и Бабель, и Пильняк, и Булгаков, и Платонов, и Зошенко. У всех них несущей является именно модернистская конструкция. Вот великая проза русского модернизма конгениальна модернистской поэзии в диапазоне от Блока до Бродского» [Липовецкий, 2010, с. 4]. А. Д. С. Лихачев был убежден, что «в реализме индивидуальные стили приобретают такое значение, что необходимость в смене реализма другими стилями и направлениями уменьшается до минимума. Потребности в новом удовлетворяются в реализме в пределах самого реализма — новыми индивидуальными стилями» [Лихачев, 1969, с. 182]. Сложившийся в XIX веке художественный метод, обновляясь, продолжает развиваться в последующие века.

Крупнейшие писатели не вмещаются в рамки определенных литературных течений и направлений. История искусства — это не история направлений и течений, это история о том, как искусство «пробивается сквозь направления». Так, В. Шекспира считали «своим» и романтики, и реалисты. Романтическое начало можно встретить в эстетических исканиях Л.Н. Толстого с «бегством» его героев и его самого в природу, в народ и Ф.М. Достоевского с его способностью погружаться в сон, в безумие, в фантазмагорическую реальность, в мистику. И хотя в литературоведении устоялся тезис о «сочетании романтизма и реализма» в творчестве отдельных писателей, скорее надо говорить о способности выходить за их рамки. Г.С. Померанц замечал: «Достоевский времен своих великих романов *широк* и полностью *допускает реализм*, т. е. власть денег, власть плотоядных порывов, власть Содомы; но романтизм прорывается в мечтаниях его героев, даже совершенно падших. <...>

В творчестве Достоевского самых последних лет можно найти ряд элементов романтической поэтики: и выход в поэтическую даль истории («Легенда о Великом инквизиторе»), и в фантастику, разворачивающую свой сюжет вне земных условий пространства и времени («Сон смешного человека»), и фрагменты подлинных мифологем, органически вошедших в структуру романа и образующих в нем некий чуть намеченный, но существенный глубинный слой... Запутавшийся эвклидовский разум противопоставляется сознанию народному (Соня, Хромоножка); церковному (Тихон, Зосима), экстатическому (Мышкин); переживанию красоты природы (Мышкин, Хромоножка, Карамазовы); наконец — детскому сознанию (Мышкин и Алеша, чужие среди взрослых, находят понимание у детей).

Все эти приемы — из арсенала романтизма: все эти противопоставления вытекают из романтической философии. Апофеоз романтизма — в рассказе «Маленький герой»...» [Померанц, 1989, с. 193 — 194]¹.

Романтическая эстетика стала уступать место реалистической, вследствие чего мир и человек стали рассматриваться в русле упорядоченного мира науки, хотя, как справедливо отмечала И. Паперно, «романтическое сознание присутствует в качестве осязаемого субстата в сознании реалиста» [Паперно, 1996, с. 21]. По мнению Ирины Паперно, «краеугольным камнем эстетики реализма был вопрос об отношениях литературы к действительности. В этом смысле реализм рассматривал себя как реакцию на романтизм. Если романтизм настаивал на сознательном подчинении жизни искусству (как высшей, идеальной сфере) и на эстетизации жизни, то реализм, напротив, подчинил искусство действительности. Реалистическая эстетика понимала участие литературы в жизни как двусторонний процесс. С одной стороны, литература мыслилась как непосредственное и точное воспроизведение социальной действительности... <...> С другой стороны, литература имела дидактическое назначение — предполагалось, что она оказывает прямое воздействие на действительность. <...> Противоречие между программной установкой на прямое воспроизведение действительности и со-

¹ Даже в таких героях русской классики, как Печорин, Базаров, Волохов, Раскольников, ярко проступают не только черты «лишних людей» и нигилистов, но и черты романтических героев: некий налет байронического «мирового скорбника», не удовлетворенного тем, что происходит в мире, желающего переделать его, одиночество бунтаря, страстность натуры, способной на сильные чувства, себялюбие, гордыня, презрение к смерти, способность «переступить» черту.

знанием того, что литература есть продукт конструирования, решалось с помощью понятия о типе. Тип — это гибрид между социологической категорией, обозначающей предствительного члена класса ("социальный тип"), и гегелевским понятием "идеал". Для Белинского и его последователей тип — это индивидуальный факт действительности (социальный факт), который, "пройдя через воображение поэта", приобрел универсальное, мифическое значение. В терминах современных исследователей литературный тип — это эстетическая организация материала, уже прошедшего социальную организацию. Такая литературная модель способна создать мощную иллюзию реальности. По-видимому, именно это имел в виду Достоевский, предлагая в романе "Идиот" (устами повествователя) следующее определение сущности искусства: "Писатели в своих романах и повестях большею частью стараются брать типы общества и представлять их образно и художественно — типы, чрезвычайно редко встречающиеся в действительности целиком и которые тем не менее почти действительнее самой действительности"¹.

Из этого следовало отношение к литературе как к главной силе общественного развития» [Паперно, 1996, с. 12].

Русский реализм заметно отличался от западного, т. к. развитие русской литературы XIX века никак не укладывалось в общеевропейскую схему: «Вершины русского реализма не синхронны европейскому реализму того же периода. Литературное развитие России было более напряженным, пробегало наскоро этапы, занявшие в Европе по столетию, и в конце концов одновременно решало задачи, занимавшие Запад поочередно, решало иначе, менее расчлененно, более широко (и запутанно)» [Там же, с. 333]. К такому же мнению пришел в своих работах и крупный русский философ и ученый-литературовед Г.Д. Гачев.

Так как реализм А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого не только не вписывался в европейские стандарты, но и отличался друг от друга, в процессе изучения литературного процесса, связанного с развитием реализма, исследователи этой проблемы выделяют разные грани реализма, сложившиеся в XIX веке. Наиболее распространенной точкой зрения является выделение реализма классического, «критического», связанного с деятельностью «натуральной школы»², «фантастического», или, как позднее его стали называть в западном литературоведении, «магического реализма», с которым мы встретились еще в пушкинском «Гробовщике», в гоголевской «Шинели», в «Братьях Карамазовых» Ф.М. Достоевского, и «гротескного реализма», характерного для «Ревизора» Н.В. Гоголя, «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Как приоритетное направление в мировой литературе реализм окончательно сложился во второй половине XIX века. О своеобразии русского реализма этого периода размышляли многие исследователи, в том числе Г.С. Померанц, А.М. Гуревич, В.А. Недзвецкий, точки зрения которых будут нами представлены. Их комментарии несколько отличаются друг от друга в предлагаемых ими формулировках, обозначающих различные этапы, связанные с развитием реализма в России. Г.С. Померанц рассматривал не этапы раз-

¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972 — 1990. Т. 8. С. 383.

² Термин «критический» появился позднее, сформулированный М. Горьким. Его нельзя понимать буквально, ибо реализм XIX века не был лишен утверждающего начала. Л.Н. Толстой был убежден, что заслуга писателя — заставить читателя «плакать, смеяться и полюбить жизнь...» [Толстой, 1928 — 1959, с. 100].

вития реализма, а его содержательные аспекты, выделяя «просветительный реализм Некрасова, Щедрина, отчасти Островского, а также целой плеяды писателей-разночинцев; реализм Тургенева и Гончарова, культивирующих разработанную Пушкиным европейско-русскую тему (и форму романа) лишнего человека; реализм Толстого и Достоевского, выразивших настроения более глубинных пластов России, приносимых в заклание прогрессу. Соединением художественной полноты изображаемых явлений и идейной напряженности эти писатели, во многом отошедшие "от эпоса частной жизни", глубже захватывают жизнь народа... приближаясь к подлинному эпосу (Толстой) или трагедии (Достоевский)» [Померанц, 1989, с. 334].

Эстетические поиски новых путей в искусстве были характерны для всех классиков, но социально-политические выводы всех этих писателей часто были абсолютно противоположными.

По мнению Г.С. Померанца, «все писатели, начавшие с натуральной школы, — разными путями и в неодинаковой степени, но все — проделали переход от чисто просветительского реализма 40-х годов до реализма XIX века, насыщенного борьбой вокруг идей просвещения в 60-е годы; и русскую литературу этого периода можно трактовать как сплав просвещения, романтизма (в довольно чистом виде представленного Тютчевым) и реализма XIX века» [Там же, с. 337].

А.М. Гуревич доказывал, что «даже на протяжении относительно короткого исторического отрезка — в литературе второй половины XIX в. — можно выделить по меньшей мере три фазы, три стадии реализма, во многом разнящихся между собой по исходным творческим установкам и глубинным художественным принципам». Стадии, которые он условно обозначил как «типический», «сверхтипический» и «антитипический» реализм, замечая при этом, что «лишь реализм "типический" безусловно близок классической ("идеальной") модели реализма как такового. Во всех остальных случаях такая близость проблематична. <...> Россия во второй половине XIX столетия живет под знаком надвигающихся или свершающихся переворотов, ощущением стремительности исторического движения, неотвратимости перемен. И потому задача художественно-аналитического исследования современности, первостепенная для реалистов на Западе, была подчинена в русском реализме задаче преобразования мира и человека. Изучение жизни и ее законов с этой точки зрения выступало как необходимое условие, как предпосылка грядущего обновления — социального, духовного, нравственного.

Отсюда и синтетичность реализма в России, его более тесная (сравнительно с западноевропейским) связь с предшествующими литературными направлениями: сентиментализмом, просветительством и в особенности романтизмом. Романтическая жажда преобразования человека и общества, напряженные поиски путей их изменения и усовершенствования — важнейшая особенность русского классического реализма вообще.

Несомненно, таким образом, национально-историческое своеобразие русского реализма и его существенное отличие от "классической" западноевропейской модели. Столь же существенны и принципиальные различия между ступенями его эволюции. Даже если взять только вторую половину XIX в. — эпоху зрелости реализма в России — очевидны будут не просто индивидуальные, но и типологические особенности реализма Гончарова, Островского, Тургенева, с одной стороны, и реализма Достоевского, Л. Толстого — с другой. Как новую фазу реалистического искусства рассмат-

ривают обычно и творчество писателей конца века: Короленко, Гаршина, но и прежде всего — Чехова. О трех названных стадиях русского реализма и пойдет речь.

При всем национально-историческом своеобразии реалистичной русской литературы середины XIX в., при всем несомненном ее отличии от литератур Запада, столь же несомненно и значительное ее приближение — именно в этот период — к общеевропейской модели реализма. Не случайно на первый план выдвигается теперь жанр романа — ведущий жанр реалистической литературы. Складывается сам тип “героического романа” (Л.В. Пумпянский), в основе которого — “суд над социальной значимостью лица” [Пумпянский, 2000, с. 381 — 382]. Главное же — именно в это время кристаллизуются важнейшие черты реалистического художественного метода: установка на создание типичных конкретно-исторических характеров, воплощающих родовые, сущностные черты определенной среды, эпохи, общественного уклада, и стремление к объективности, достоверности в изображении действительности...» [Гуревич, 2003, с. 496 — 497].

Новую фазу русского реализма А.М. Гуревич связывал с именами Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого, считая, что она «во многом отличается от предшествующей по своим исходным творческим установкам». Реализм этих писателей он определяет как «сверхтипический», или «универсальный», ибо свою главную задачу они видели «не столько в создании исторически конкретных социальных типов, но в том, чтобы добраться до корней человеческих поступков, до первооснов и первопричин наблюдаемых и воссоздаваемых процессов и явлений — причин социальных, психологических, духовно-нравственных.

В связи с этим равновесие между объективно-воссоздающим и аналитическим началами, характерное для реализма предшествующей поры, оказывается теперь нарушенным: аналитическое начало заметно усиливается за счет объективности и натуральности изображения. Именно эта особенность и сближает обоих писателей.

Начать с того, что сами они ощущали необычность своего художественного метода, его отличие от традиционного реализма гончаровско-тургеневского образца, стремились объяснить, защитить, обосновать свои художественные задачи и принципы.

Ограниченность традиционного реализма Достоевский видел в его равнодушии к таким явлениям и фактам “текущей действительности”, которые представляются, на первый взгляд, необычными, исключительными, фантастическими. Между тем они в гораздо большей степени выражают существо происходящих в обществе процессов, нежели факты обыкновенные и привычные [Достоевский, 1985, т. 28, кн. 2, с. 329]. Именно постижение не просто реальности “как она есть”, но и тенденций ее развития, заключенных и скрытых в ней возможностей — таковы главные задачи того художественного метода, который писатель именовал “реализмом в высшем смысле” [Там же, т. 27, с. 65].

Конечно же, Достоевский не просто подмечал “фантастические” факты “текущей действительности”, но и сам создавал в своих произведениях исключительные, экстремальные ситуации, предпочитая героя, способного целиком отдаться захватившей его идее, довести ее до крайности, до логического конца. А таким героем был, в его представлении, человек, наименее связанный с определенной социальной средой, нравственно-культурной

традицией, семейным преданием, человек "из случайного семейства" — в противоположность человеку из "родового семейства" [Достоевский, 1985, т. 25, с. 35].

Тем самым Достоевский подрывал, по существу, принцип социальной обусловленности характера — краеугольный камень традиционной реалистической эстетики. Внутренний мир его героев более свободен, автономен, менее зависим от социальной "почвы", общественного положения персонажа (что и связывает Достоевского с традицией романтизма — факт, неоднократно отмечавшийся в нашей науке).

Традиционный взгляд на реализм как на создание устойчивых социально-психологических типов был неприемлем и для Л. Толстого с его представлениями о постоянной изменчивости человека, текучести его сознания ("люди как реки"). Свой художественный метод он определял как сочетание противоположных принципов — "мелочности" и "генерализации" [Толстой, 1928 — 1959, т. 46, с. 121], т. е. как метод пристального наблюдения и детального анализа человеческой психики, позволяющий в итоге постичь и показать "общие всем людям тайны".

Все сказанное не означает, конечно, что Толстой не хотел или не умел создавать конкретные социально-психологические типы; напротив, рельефность и достоверность его персонажей поразительны. И все же бытовая, социально-историческая характерность была для него лишь внешним напластованием, своего рода оболочкой, сквозь которую необходимо пробиться — для начала — к внутренней жизни индивида, его психике, а затем и еще дальше — к постоянному и неизменному ядру личности (см. [Скафтымов, 1972, с. 41; Бочаров, 1963, с. 230]). Суть изображения человека у Толстого как раз и заключается в том, чтобы продемонстрировать принципиальную одинаковость всех людей — вне зависимости от их общественной принадлежности или эпохи, в какую они живут, "показать, что настоящая жизнь людей идет независимо от истории, что в основе своей человеческая жизнь неизменна и т. д.". Между тем классический реализм, как известно, твердо стоит на социально-исторической почве. И эта особая позиция Толстого во многом определила своеобразие его художественного метода» [Гуревич, 2003, с. 502 — 504].

В 80 — 90-е годы XIX века русский реализм переживал кризис. Это было время, когда Россия стала узловым пунктом социальных противоречий, страна приблизилась к периоду, в котором ощущалась необходимость неизбежного обновления.

Чтобы выразить это, понадобились новые художественные формы. В.Г. Короленко, А.П. Чехов, В.М. Гаршин, Л.Н. Андреев стали ощущать ту грань, которая отделяла писателей их поколения от мастеров старого реализма. Они с уважением относились к русским классикам, но понимали, что призваны проложить новые пути, ценность которых определяется исторической значимостью самого направления, а не только художественной высотой произведений.

Своя позиция была у В.М. Гаршина, который, развивая традиции реализма, отстаивал право на литературное новаторство, на выработку новой художественной манеры («Бог с ним, этим реализмом, натурализмом. Этот плод... внутри уже начинает гнить»). В натурализме он не видел ни добра, ни красоты, ни правды, хотя некоторые его элементы были и в его творчестве, и в творчестве Г.И. Успенского; это стремление «терзать и мучить читателя» было характерно для критического реализма пореформенной поры.

Своя позиция была и у А.П. Чехова, который в 1892 году в письме А.С. Суворину писал: «Вспомните писателей, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, они имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и Вас зовут туда же, и Вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель, как у тени отца Гамлета, которая недаром приходила и тревожила воображение... А мы? Мы! Мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше — ни тпру, ни ну...»

Уже М. Горький понимал, что Чехов *другой* писатель, появившийся в XIX веке. Он как-то упрекнул его: «Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм», а С.Б. Рассадин позднее сделал попытку разобраться в своеобразии чеховского реализма: «Правда, изображенная Чеховым (всюду — и пьесы его в этом смысле лишь наиболее характерны), — правда такой степени концентрации, что может позволить себе быть неправдивой внешне... Да какое — может? Должна! И вот сестры Прозоровы, полковничьи дочки, помнящие Москву и московский дом как невозвратное счастье, нелогично скулят о перемене места, с одного места не двигаясь. Почему? Потому что ежели не они, то автор знает: коли и двинутся, в их расстроенной жизни ничто не изменится.

Сдвинувшийся, расшатанный мир — вот что острее многих почувствовал, понял Чехов. Мир, некогда цельный (по крайней мере, в сознании постигавших его художников), сначала стал (в их же сознании) распадаться на «обрывки», «лоскутья», — и вот уже сами эти обрывки оказываются (или кажутся) разнопородными, изначально неспособными к воссоединению.

Один из самых трезвых русских писателей — если не самый трезвый — Чехов зафиксировал конец и распад иллюзий и идеалов (в сущности, это одно и то же), которые тешили предшествующую ему отечественную словесность» [Рассадин, 2001, с. 160–161].

А.М. Гуревич, обращаясь к творчеству А.П. Чехова, реалистическую литературу конца XIX века рассматривает как следующую стадию русского реализма. В ней «картина существенно меняется: для нее характерно ощущение хаотической путаницы, сложности, непонятности жизни в целом, ее трагизма — вне зависимости от состояния общества или политического режима.

В творчестве Чехова идейно-эстетические принципы новой стадии русского реализма воплотились с наибольшей художественной полнотой, последовательностью и силой. Известно, что критики-современники не раз упрекали Чехова в отсутствии мировоззрения и безыдейности, незначительности содержания и т. п. И хотя с такого рода мнениями согласиться, конечно, невозможно, нельзя все же не сказать, что доля истины в подобных суждениях, несомненно, была. Ведь и сам Чехов не раз говорил об отсутствии у него сколько-нибудь определенного и законченного мировоззрения, настойчиво отмежевываясь от существующих идейных течений и систем. «Я боюсь тех, кто между строк ищет тенденции и хочет видеть меня непременно либералом или консерватором», — признавался он в известном письме А.Н. Плещееву [Чехов, 1976, т. 3, с. 11]. Мало того, писатель был глубоко убежден, что следовать какому-либо учению, теории, доктрине, концепции означает притязать на монопольное обладание истиной, особенно нелепое теперь — в путанице и неразберихе современной жизни. Думать, «что она все знает, все понимает», может только толпа. Что же касается людей пишущих, «то им пора уже сознаться, что на этом свете ничего не разберешь» [Там же, т. 2, с. 280].

Вместе с тем Чехов неизменно подчеркивал необходимость «общей идеи», «высших целей». Ведь вопрос заключался для него в приложимости

идеально-возвышенных представлений к существующей реальности: "Когда кругом тундра и эскимосы, то общие идеи, как неприложимые к настоящему, так же быстро расплываются и ускользают, как мысли о вечном блаженстве" [Чехов, 1976, т. 6, с. 241].

И если в искусстве классического реализма (сравнительно с романтизмом) сферы идеального и действительного соединились, сблизились (идеал для реалиста — грань самой действительности), то у Чехова они вновь далеко разошлись. Мир высших духовно-нравственных ценностей и "отдаленных целей", столь необходимых, но недоступных современному человеку, и сфера повседневно-будничной жизни существуют у Чехова порознь, как бы сами по себе, едва соприкасаясь. И такое разъединение трагично" (см. [Сухих, 1985, с. 150 — 171]).

Лишенная "общей идеи", повседневная "жизнь человеческая состоит из пустяков", "из ужасов, дрязг и пошлостей, меняющихся и чередующихся" [Чехов, 1976, т. 1, с. 172, 264]. Власть мелочей, пустяков, повседневных забот, точно паутина, опутывающих человека, может быть названа главной темой чеховского творчества. Отсюда — тяготение писателя к анекдотичности сюжетов и ситуаций, деталей и реплик, выражающих абсурдность бытия. В трагикомическом чеховском мире анекдотичным может оказаться все — от бессмысленно и бесплодно прожитой жизни (как в "Крыжовнике") до опечатки в телеграмме ("хохороны вторник" — в "Душечке"). <...>

Но если жизнь состоит из анекдотических нелепостей, из частных, мелочей, пустяков, не имеющих видимого смысла, если она плохо поддается объяснению и в ней трудно отыскать руководящую идею, как отличить в таком случае важное от неважного, главное от второстепенного, случайное от закономерного? А ведь на этом противопоставлении и базировалась концепция типического — центральная категория традиционного реализма. Соответственно и каждая деталь была заряжена целым и направлена к единому центру, она имела характерологический смысл.

Чеховский реализм основан на совершенно иных принципах. В его художественной системе главное свободно смешивается со второстепенным, типическое с атипическим, закономерное со случайным; они попросту неотделимы друг от друга. Если в традиционном реализме случайное существует лишь как проявление характерного, типичного, то у Чехова "это собственно случайное, имеющее самостоятельную бытийную ценность и равное право на художественное воплощение со всем остальным", ибо задача писателя — создать художественный мир, наиболее близкий "к естественному бытию в его хаотичных, бессмысленных, случайных формах" [Чудаков, 1975, с. 262 — 263]. Словом, если старый реализм стремился воссоздать мир в его постоянных и устойчивых чертах, то Чехов — в его мгновенном и сиюминутном облике.

В самом деле, даже неискушенному читателю нетрудно понять принципиальную разницу между такими деталями, как халат Обломова или обнаженные красные руки Базарова, и тем, что у Чехова "один из персонажей носит стоптанные башмаки и красивые галстуки, другая героиня при разговоре все время роняет спички, а еще одна — имеет привычку, читая журналы, есть мороженые яблоки, а герой еще одной повести — рассматривать во время разговора свои ладони и т. д. и т. п. ... Такие подробности у Чехова обладают несравненно большей автономностью по отношению к целому" [Катаев, 1979, с. 71].

Пользуясь терминологией А.П. Чудакова, чеховский реализм можно было бы назвать "случайностным реализмом" или же иначе — реализмом "атипическим", существенно отличающимся от классического реализма XIX в.» [Гуревич, 2003, с. 504 — 507].

В связи с тем что основным жанром реалистической литературы XIX века стал роман, наивысшего расцвета искусство которого достигло в творчестве западных писателей-реалистов Стендаля («Пармская обитель», «Красное и черное»), О. де Бальзака («Человеческая комедия»), Ч. Диккенса, создавшего несколько десятков романов, а в русской литературе первые образцы романа были созданы А.С. Пушкиным и М.Ю. Лермонтовым, всемирно признанными мастерами реалистического романа стали И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, В.А. Недзвецкий в статье «Фазы русского реалистического романа» в плане постановки проблемы рассмотрел эволюцию русского классического романа XIX века и выявил «развернутые во времени романские фазы», в которых не просто выделены хронологические периоды, стадии, этапы, но и просматриваются «магистральные линии русского романа (от А. Пушкина до Л. Толстого)». Основные положения этой статьи дают представления о «романных фазах»:

«Подобно другим догворременным и устойчивым жанрам, русский классический роман XIX века развивался как под влиянием меняющейся действительности, так и по своей внутренней логике. Это означает, что его эволюцию можно представить и в виде... развернутых во времени романских фаз», а не просто хронологических периодов, этапов. «Они явно просматриваются в магистральной линии русского романа, представленного произведениями Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Герцена, Гончарова, Тургенева, Л. Толстого, Достоевского».

«Мы, русские, — свидетельствовал Л.Н. Толстой, — вообще не умеем писать романы в том смысле, в котором понимают этот род сочинений... в Европе <...> Русская художественная мысль не укладывается в эту рамку и ищет для себя новой» [Толстой, 1928 — 1959, т. 8, с. 55]. Гегелевское определение жанра можно распространять на русский роман с принципиальными отточиями, т. к. он определял роман как «эпос частной жизни», а уже пушкинский роман «Евгений Онегин» В.Г. Белинский назвал «поэмой исторической в полном смысле слова». Но русский роман не сводим и к эпосу насущных социальных «вопросов» (как это было у Ж. Санд, В. Гюго, Э. Золя) не потому, что он был им чужд, а потому, что всегда был связан с важнейшими этическими проблемами человечества. В западноевропейской литературе распространена была такая форма, как «роман успеха» (термин Ю.М. Лотмана) или «шире — роман противоборства индивида с обществом и миром ради независимости от них (О. де Бальзак, Стендаль, Г. Мопассан, Ч. Диккенс, У. Теккерей и др.)». Л.Н. Толстой иронизировал по поводу героя таких романов. У Ф.М. Достоевского в «Преступлении и наказании» можно увидеть только внешнее сходство с таким романом. С. Цвейг замечал: «У Диккенса целью всех стремлений будет милостивый коттедж на лоне природы, с веселой толпой детей, у Бальзака — замок, с титулом пэра и миллионами... Кто из героев Достоевского стремится к этому? — Никто. Ни один... Бальзаковский герой хочет поработить мир, герой Достоевского — преодолеть его».

Каким же стал русский роман? Еще в 1835 г. В.Г. Белинский увидел в романе форму, наиболее удобную «для поэтического представления человека, рассматриваемого в отношении к общественной жизни» [Белинский, 1953 —

1959, т. 1, с. 271]. Вместо слова «"человек" можно поставить "личность", и мы получим едва ли не исчерпывающую дефиницию жанра в его национальном своеобразии». Ведь русский «эпос нового мира» (В.Г. Белинский) немыслим без личности как «существа индивидуального, отдельного от народа, любогопытного... в самом себе», но и не замкнутого на самом себе, потому что «с самого начала он был одухотворен поиском единения — единства». Герой русского романа всегда жаждал обрести согласие с людьми (народом, нацией, человечеством) и с миром, дольным, горним.

Объединяющий пафос русского романа расширил и саму жанрообразующую проблему «личность — общество (мир)». Ему обязан он «"лица" необщим выраженьем...». Фундаментальные национальные черты, присущие русскому роману, — эпическая (эпопейная) широта; историзм наряду с мифологизмом; глубочайший драматизм; стремление «перерыть все вопросы» (Ф.М. Достоевский) — социальные, нравственные, эстетические, религиозные. «Энциклопедией русской жизни» были большинство русских романов — «Евгений Онегин» А.С. Пушкина, «Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Обрыв» и «Обломов» И.А. Гончарова, «Новь» И.С. Тургенева. Пафос расширил саму жанрообразующую проблему «личность — общество (мир)». Взаимоотношения (конфликт) индивида с миром фактически трансформировались в противоборство — ради исковой гармонии между ними (бытия и быта, общего и частного, духовного и материального, национального и сословного, героического и обыкновенного). В целом общая для русского романа эта коллизия время от времени видоизменяется. Процесс этот очень динамичный. Ему-то и обязаны своим возникновением главные фазы отечественного романа. Их три:

1) синкретическая форма 30-х годов (А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь);

2) роман в строгом смысле понятия (А.И. Герцен, И.А. Гончаров, И.С. Тургенев);

3) универсально-синтетическая фаза 60—70-х (Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой).

Истоки синкретизма романов А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя многообразны. Русского реалистического романа до них не было. «Он прорастает из предмета изображения — обыкновенной, прозаической действительности и адекватного ей "современного человека"».

Рассмотрим истоки этого жанра в творчестве русских классиков. У Н.В. Гоголя «универсальный персонаж» «Мертвых душ» — Россия («Вся Русь»). В поэме дан общенациональный угол зрения на изображаемые характеры и события...

Лермонтовское «сочинение» вовсе не ограничено «историей души человека», но содержит и образ современности. В.Г. Белинский замечал: «Лермонтов — великий поэт: он объективировал современное общество». Ощутим в тексте и богатырско-героический дух эпохи 1812 года, как воспринимал его М.Ю. Лермонтов: «Да, были люди в наше время...». Автор не только подчеркивал болезненную расколотость общества 30-х годов, но и стремление Печорина взять на себя бремя ответственности за собственную судьбу («...было мне назначение высокое... Но я не угадал этого назначения...») и судьбу всего своего поколения. Жанровая сложность «Героя нашего времени» не исчерпывается сочетанием эпики с лиризмом. В нем есть и драматическое, восходящее к высокой трагедии противоборство героя с судьбой. В лермонтовское время трагедия эта деформировалась: в романе есть эле-

менты трагикомедии, фарса, маскарадного лицедейства (игры), приправленные горькой авторской иронией.

«Наименее синкретична форма» пушкинского романа «Евгений Онегин». Это роман, потому что объектом его изображения стали обыкновенные люди, правда, с развитым личностным началом. По замечанию В.Г. Белинского, А.С. Пушкин в «Онегине» «взял... жизнь, как она есть... со всем холодом, со всею ее прозою и пошлостью». Сложной оказалась задача поэтизации этой жизни. Ее создание предполагало новую эстетическую философию действительности. Если классицисты и романтики делили мир на сферы обыденные (частные) и «важные» (или возвышенные), «низкие» и «высокие», то А.С. Пушкин этому противопоставил в «Евгении Онегине» жизнь обыкновенную в своей основе, но очень многообразную. Поэтичность того или иного лица, события, сцены «обусловлена не воспеванием, а неисчерпаемостью. Концепция обыкновенного позволила А.С. Пушкину в рамках частных судеб схватывать (типизировать) всеобщие тенденции русского общества “в один из интереснейших моментов его развития”» (В.Г. Белинский). А.С. Пушкин открыл неисчерпаемый по своим возможностям «обыкновенный» характер. Прозаический язык 20-х годов для этого не подходил (проза была одноголоса — или патетически-высокой, как у А.Н. Радищева, или изящно-элегантной, как у Н.М. Карамзина, или разговорно-натуралистической, как у А.Е. Измайлова, В.Т. Нарезного). Оставалась стихотворная речь. Появился «роман в стихах» — жанр синкретический. Наступал XIX век и «век героев» сменялся «современным прозаическим состоянием» (Г.В.Ф. Гегель). Понятия «новый век» и «современный человек» звучали у А.С. Пушкина, у Е.А. Баратынского («Последний поэт»), у Ф.И. Тютчева («Наш век»), у М.Ю. Лермонтова («Маскарад», «Дума»).

Русский романист стал наблюдать человека «нынешнего века с его эгоистическими чувствами, приправленными гордостью и слабостью, высокими душевными порывами и ничтожными поступками» (А.В. Никитенко). Он стал показывать противоречивость человека, его пороки (правда, история «отдельной души человека» уравнивается М.Ю. Лермонтовым с историей «целого народа») и человека, опутанного «тиной мелочей», как это делал Н.В. Гоголь. Поэзия «бытия» отождествляется с «общей жизнью», а проза — с реальным состоянием и бытом человека «нашего времени». Вместо взаимопроникновения поэзии и прозы налицо преобладание первой над второй. Так в «Онегине» народно-патриархальная нравственность (долг) выше и богаче требований индивидуальной страсти; в «Герое нашего времени» в свете подлинной героики мелочными и ничтожными предстают дела даже такого человека, как Печорин; в «Мертвых душах» идея национального «примирения» разительно контрастирует с сословно-кастовой замкнутостью и разобщением. Особый характер носит и драматизм этой романной формы.

В первых образцах русского реалистического романа предпринята попытка решить важнейшие проблемы современного человека как существа, прежде всего общественного: национального и всечеловеческого. И потому уже в исходной фазе роман стал средоточием русской этики, социологии и философии (отсюда такая тяга к нему и у Ф.М. Достоевского, и у Л.Н. Толстого), которые рождены типологически сходной переломной эпохой русской и всемирной истории.

Русский роман конца 40 — 50-х годов в структурно-содержательном отношении является прямым оппонентом романа синкретической формы...

Романисты 40 – 50-х годов (И.А. Гончаров, А.И. Герцен, А.Ф. Писемский) творчески развивали важное завоевание предшественников — «механизм» многоголосого повествовательного слова, который адекватен содержанию действительности. И произошел естественный переход от формы «в стихах» к нестесненному лиризмом объективному повествованию в прозе, что естественно для жанра, который отражает действительность в ее полноте и «совершенной истине» (В.Г. Белинский). Усвоены ими были и уроки лермонтовского психологического анализа, а такие писатели, как Гончаров, усвоили и гоголевское искусство ширококомасштабных (типологических) обобщений. Они отказались от эпопейного, героического или трагедийно-мифологического строя и пафоса. Им было присуще «антимифологическое мышление» (Ю.М. Лотман). В поле их зрения была уже не «вся Русь»: «Идеал Гоголя был слишком высок; всецело воплотить его было... делом неисполнимой задачи для искусства» (А.Ф. Писемский). В центре внимания — сословно не ограниченная личность и ее драматические отношения с обществом. Формируется строгая форма данного жанра¹.

«Антимифололизм и антисинкретизм романа 40 – 50-х был закономерен, потому что имел под собой мировоззренческую предпосылку». Их создатели не воспринимали прозаизацию жизни как «духовное затмение» (В.Г. Белинский) или болезнь, а осознали это явление как историческую неизбежность и неизбежность: «Все так обыкновенно...», «все подходит под какой-то прозаический уровень», — замечает И.А. Гончаров во «Фрегате "Паллада"» (1858), характеризуя открывшуюся ему в кругосветном путешествии «картину мира». Общее для романов этого периода — поиск жизненной «нормы» (И.А. Гончаров), в условиях которой личность не поступает собственными интересами. Проблема «общее — личное» в отличие от 30-х годов была повернута к романисту своей второй частью, в которой исследовались взаимоотношения между духовно-«вечными» (абсолютными, беспредельными) и «материально-«конечными» (относительными, временными) началами и устремлениями человека. Становление личности в романах И.А. Гончарова, И.С. Тургенева сопровождалось ощущением социального одиночества, ненужности и вылившегося в крайности духовного нигилизма (Базаров, Марк Волохов) или же духовного максимализма (Рудин, Лиза Калитина, Вера, Райский). Эта безысходность личной судьбы в дореформенной России и мифологизируется в романе.

Русский роман в отличие от западноевропейского пытался «снять» данную антиномию в общественном, семейном или практическом бытии своего героя. Идеал личности оценивался в нем с позиций реально-практического быта. И общество проверялось наличием в нем «высших» ценностей. Это происходило потому, что «общественный и семейный» русский быт (И.А. Гончаров) неодолимой преградой вставал перед человеком, который хотел обрести «равновесие практических сторон с тонкими потребностями духа», а личность героя испытывалась его пониманием долга перед страной, обществом (общество же проверялось своим отношением к лич-

¹ Но, как замечал Ю.М. Лотман, «у Тургенева имеется своя мифология»: его герои связаны с общечеловеческими архетипами (прежде всего Гамлетом и Дон Кихотом), нельзя забывать о том, что драматизм их конечного существования ошутим перед лицом природы. И в трилогии И.А. Гончарова есть противоборство мечтателя Александра Адуева и практика Петра Адуева, Ильи Обломова и делового человека Штольца (антагонизм героя и «человека прозаического» был присущ романам первой фазы) [Лотман, 1968].

ности, к «вечным» ценностям). Происходило так называемое «двойное испытание».

Говоря о второй фазе развития русского романа, В.А. Недзвецкий делает вывод: «Не роман, таким образом, вырастает из мифа, но последний творится или приспосабливается к эстетическим задачам романа» [Недзвецкий, 2000, с. 413].

Третью фазу развития русского романа (Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой 60 — 70-х годов) автор статьи рассматривает как универсально-синтетическую.

Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский «не приемлют избирательно-иерархическое восприятие мира, обусловившее в романе Тургенева — Гончарова центростремительный характер его структуры, а также содержательно-эстетическую неравноценность психологических и бытописательных компонентов (частей)». Любая часть «Войны и мира» (семейная или «историческая», бытовая или психологическая) содержательно равноправна: человеческая сущность выявляется в такой же мере в бытовых, как в духовных или социальных ее проявлениях (охота в Отрадном или сцены у постели умирающего Безухова раскрывают концепцию так же, как картина Бородинского сражения). И.А. Гончаров был поражен тем, что в романе Л.Н. Толстого «даже во второстепенных лицах воплощаются характерные черты русской народной жизни».

У И.С. Тургенева и И.А. Гончарова роль носителя общенациональных и общечеловеческих ценностей принадлежит личности духовно развитой. Человек «простой» был «вторичен» в их произведениях. Этот взгляд был отвергнут Ф.М. Достоевским и Л.Н. Толстым. У Ф.М. Достоевского «в идейном поединке» участвовали не только Раскольников и Порфирий Петрович, но и Соня, и бессловесная Лизавета. Очевидно «идейно-художественное равноправие у Достоевского человека непосредственного, “примитивного” с представителями “русского культурного слоя”».

Роман 60 — 70-х годов открыл новый способ художественного обобщения. По И.А. Гончарову, типизировать «хаос, разложение нельзя», а Ф.М. Достоевский, «одержимый тоской по текущему, ставит и решает именно эту задачу и хочет думать о современности. Роман Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого рвет тесные рамки любовной коллизии» (Н.Н. Страхов: «Роман Толстого не о любви, а о семье»; Ф.М. Достоевский об отношениях Сони и Раскольникова: «Ни слова о любви»). У И.А. Гончарова «чувство любви» — «то мотив, то содержание, то цель почти всякого стремления, всякой деятельности, всякого честолюбия, самолюбия...»; у Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского любовь «входит в какой-то высший синтез в душевном спектре героев... сливается, а часто перекрывается совершенно иными стремлениями».

Авторы романов 40 — 50-х «с недоверием относятся к социальным и политическим конфликтам» (исключение только — «Новь» И.С. Тургенева). У Л.Н. Толстого сцена богучаровского бунта («Война и мир»), поиски Константином Левиным связей с крестьянством («Анна Каренина») ничуть не меньше значимы, чем духовные искания А. Болконского или история Анны Карениной. Достоевский непосредственно использовал русский материал политических процессов в «Бесах» и «Подростке». В романе 60 — 70-х годов очевидно «взаимопроникновение бытийного с бытовым, духовно-психологического с социальным».

Одна из главных проблем романов XIX века — взаимоотношения личности и общества. Проблема усложнялась тем, что во второй половине века наступило время «шаткости» (Ф.М. Достоевский) многих норм. Сомнению и

отрицанию подвергаются не только «прежний порядок», но нравственность, мораль и этика как таковые. Л.Н. Толстой стремился объединить своих героев в рамках общества-семьи, Ф.М. Достоевский — в рамках общества-братства. К народной правде, очищаясь и воскресая в ней, и идут высокоразвитые герои Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского — через заблуждения, сомнения, отступления и самые преступления. «Универсализация русского романа» проявлялась и «через синтез в нем драмы (трагедии) и эпоса (эпическое полотно)».

Роман 60–70-х тяготел к мифу, но не в богатырско-героических истоках, а в библейско-евангельских. В нем ощутимо «органическое взаимопроникновение социальности и психологизма, мифологизма и философичности» (В.М. Маркович). В произведениях Тургенева и Гончарова миф романтизировался. «Евангельский мифологизм произведений Достоевского и Л. Толстого происходил из понимания того, что христианская идея для них представляется гарантом нравственности и морали». Это позволило роману 60–70-х «захватить все», «перерыть все вопросы».

В русской прозе 80–90-х годов «строгость романной формы сменилась гибкостью, подвижностью более адекватных этой задаче “малых форм”» (В.Л. Гаршин, В.Г. Короленко, М. Горький, А.П. Чехов, Л.Н. Андреев и др.). Это предсказывал Л.Н. Толстой: «Форма романа не только не вечна, но она проходит» [Толстой, 1928–1959, т. 66, с. 93].

И тем не менее в лучших образцах литературы конца XIX — начала XX века русский классический роман продолжил свою жизнь. И этот период В.А. Недзвецкий предложил обозначать как «четвертую фазу развития русского романа, которая еще ждет своего исследователя» [Недзвецкий, 1988, с. 403–420].

В.А. Недзвецкий утверждает, что русский классический роман «сделался явлением значительно большим, чем роман»: в нем «глубоко отразился национальный русский характер и национальный менталитет в значении русского понимания земного мира и космоса, русской системы личностных и общественных идеалов, русских духовно-нравственных, морально-этических и эстетических приоритетов»; в нем общественно-бытовые проблемы осмысляются «в свете *универсально-бытийных* устремлений и коллизий самого человека» (И. Гончаров); в нем рассматриваются проблемы соотношения «в человеческой жизни *свободы* и *необходимости*, интересов *личных* (счастья) и *общих* (долга), *части* и *целого*, истин *относительных* с *абсолютной*, в конечном счете — *личности* с *обществом* (государством) и *вселенной* (Богом)». Сыграл роман огромную роль и в «формировании собственно русской философии», склонной не к «одной мистике» (Ф. Достоевский), а к *способу познания* в «совокупности духовных сил человека» (Н. Бердяев) [Недзвецкий, 2011, с. 8–10].

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С.С. «Аналитическая психология» К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. № 3.

Аверинцев С.С. Похвальное слово филолога // Литература (приложение к газете «Первое сентября»). 2007. № 1.

Аникст А.А., Мотылева Т.Л. Реализм // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Анненский И.Ф. Избранное. М., 1987.

- Античные риторика. М., 1978.
- Бахтин М.М. Собр. соч.: В 6 т. М., 1996. Т. 5.
- Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986.
- Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953–1959. Т. 1.
- Белинский В.Г. Статьи о русской классике. М., 1991.
- Большакова А.Ю. От сущности к имени. Теории архетипа. Ч. 1. Ульяновск, 2010.
- Бочаров С.Г. Толстой и новое понимание человека: «Диалектика души» // Литература и новый человек. М., 1963.
- Вайль П., Генис А. Родная речь. Нью-Йорк, 1990.
- Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1969. Т. 2.
- Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 7.
- Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1979.
- Гоголь Н.В. Из писем. Что может доставить пользу душе. М., 2006.
- Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959.
- Гуревич А.М. Три стадии русского реализма // А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв. М., 2003.
- Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1952. Т. 2.
- Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1985.
- Есин А.Б. Психологизм // Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2000.
- Есин А.Б. Психологизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
- Жизнь научит // Культура. 2008. 26 июня – 2 июля.
- Забяко А.П. Архетипы культурные // Культурология: Энциклопедия: В 2 т. М., 2007.
- Ильин И.А. Гоголь — великий русский сатирик, романтик, философ жизни // Собр. соч.: В 10 т. М., 1997. Т. 6. Кн. 3.
- Искандер Ф. В чем тайна // Литературная газета. 1987. 4 марта.
- Кантор В.К. В поисках личности: опыт русской классики. М., 1994.
- Катаев В.В. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979.
- Кегрова М. Архетипы мировой литературы в интерпретации И.С. Тургенева («Гамлет и Дон Кихот») // История литературы и художественного восприятия. Тверь, 1991.
- Колесов В.В. Жизнь происходит от слова... СПб., 1999.
- Краткий словарь иностранных слов. М., 1976.
- Липовецкий М.Н. Реализм в русской литературе — это фантом // Культура. 2010. № 36. 23–29 сентября.
- Литвинов В.В. Воспитание чувств // Вопросы литературы. 1980. № 7.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
- Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8.
- Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
- Лихачев Д.С. Будущее литературы как предмет изучения // Новый мир. 1969. № 9.
- Лосский Н.О. Бог и мировое зло. Избранное. М., 1991а.
- Лосский Н.О. Условия абсолютного добра. М., 1991б.
- Лотман Ю.М. Проза Тургенева и сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Slavica XXIII. 1986. Debrecen.

- Манн Т.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10.
- Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. М., 1988.
- Маркович В.М.* И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л., 1982.
- Мельникова М.* Крестьянская ментальность как архетип русской души. Ставрополь, 2006.
- Небольсин С.* Пушкин и европейская традиция. М., 1999.
- Недзвецкий В.А.* Романы И.А. Гончарова. М., 2000.
- Недзвецкий В.А.* Фазы русского реалистического романа // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. 1988. Т. 47. № 5.
- Недзвецкий В.А.* История русского романа XIX века. Неклассические формы. М., 2011.
- Непомнящий В.С.* Речь не о Пушкине // Литературная газета. 2009. № 23. 3–9 июня.
- Нестеров Ф.Ф.* Связь времен. М., 1984.
- Паперно И.* Семиотика поведения: Николай Чернышевский — человек эпохи реализма. М., 1996.
- Померанц Г.С.* Открытость бездне. Этюды о Достоевском. Нью-Йорк, 1989.
- Попова Е.В.* Есть ценностей незыблемая схема // Литература в школе. 2003. № 7.
- Пумпянский Л.В.* Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы М., 2000.
- Рассадин С.Б.* Русская литература: от Фонвизина до Бродского. М., 2001.
- Скафтымов А.М.* Нравственные искания русских писателей. М., 1972.
- Соловьев В.С.* Оправдание добра // Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1.
- Старосельская Н.Д.* Роман И.А. Гончарова «Обрыв». М., 1990.
- Степун Ф.А.* Прошлое и будущее славянофильства // Северные записки. 1913. № 13.
- Сухих И.Н.* «С высшей точки зрения...» // Вопросы литературы. 1985. № 1.
- Тамарченко Н.Д.* Хронотоп // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
- Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1928 — 1959.
- Толстой Л.Н.* Русские писатели о литературном труде: В 4 т. Л., 1956. Т. 3.
- Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. М.; Л., 1966. Т. 12.
- Хоруженко К.М.* Культурология: Энциклопедический словарь. Ростов н/Д, 1997.
- Чернец Л.В.* Предметный мир // Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2006.
- Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. М., 1976. Т. 3.
- Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М., 1975.
- Юнг К.Г.* Сознание и бессознательное. СПб.; М., 1997.

ВРЕМЯ «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА»

В 30 – 40-е годы XIX века приоритет в познании русской действительности, ее социальных противоречий и ее будущего связывался уже не с вольнолюбивыми «мечтаниями», не с романтическими иллюзиями, а с трезвым реализмом мышления и исканиями «натуральной школы». В.Г. Белинский был абсолютно прав, когда констатировал: «Мир возмужал: ему нужен не пестрый калейдоскоп воображения, а микроскоп и телескоп разума, сближающего с отдаленным, делающим для него видимым невидимое. *Действительность* — вот лозунг и последнее слово современного мира! Действительность в фактах, в знании, в убеждениях чувства, в заключениях ума, — во всем и везде действительность есть первое и последнее слово нашего века» [Белинский, 1955, т. 6, с. 268].

Доминирующей тенденцией русской литературы XIX века и становится тяготение к «действительности в фактах», т. е. к реализму, который заявил о себе прежде всего в эпических жанрах, обратившись к новым темам, к социальным проблемам, разработав концепции типов новых героев — тип «маленького человека», тип «лишнего человека», тип разночинца, увлекающегося то «нигилизмом» у И.С. Тургенева, то «бесовщиной» у Ф.М. Достоевского и в то же время сохраняющего в себе некую романтичность души, религиозность в сочетании с богоборческими настроениями, скептицизмом и бессилие в достижении цели, доставшиеся им в наследство от «лишних людей».

Исследование проблемы социальной несправедливости, противоречие между нищенским существованием в материальном плане и духовными запросами (или просто высоконравственными качествами) обычных людей, не защищенных ни государством, ни именитыми родственниками, прозябающих в атмосфере унижений и одиночества, привело к появлению в художественных произведениях (чаще всего — в жанре повести) человека «массы» — «маленького человека», который был оскорблен и унижен своим положением в обществе.

«Маленький человек» в литературе — обозначение довольно разнородных героев, объединенных тем, что они занимают одно из низших мест социальной иерархии и что это обстоятельство определяет их психологию и общественное поведение (приниженность, соединенная с ощущением несправедливости, уязвленной гордостью). Поэтому «М. ч.» часто выступает в оппозиции к другому персонажу, человеку высокопоставленному, «значительному лицу» (по словоупотреблению, принятому в русской литературе под влиянием «Шинели», 1842, Н.В. Гоголя), а развитие сюжета строится главным образом как история обиды, оскорбления, несчастья. <...> Последовательно разрабатывалась тема «М. ч.» в русской литературе 19 в., особенно после

"Станционного зрителя" (1830) А.С. Пушкина. Один из первых случаев употребления понятия "М. ч." встречается в статье В.Г. Белинского "Горе от ума" (1840), причем с четким описанием всей оппозиции: "Сделайся наш городничий <из «Ревизора» Гоголя> генералом — и, когда он живет в уездном городе, горе маленькому человеку... тогда из комедии могла бы выйти трагедия для «маленького человека»" [Белинский, 1953, т. 3, с. 468]. В 1830–50-х тема "М. ч." разрабатывалась в русской литературе преимущественно в русле повести о бедном чиновнике; при этом происходила эволюция центрального персонажа, переосмысление мотивов его поведения. Если предмет устремлений Акакия Акакиевича — вещь, шинель, то в произведениях *натуральной школы* (Я.П. Бутков, А.Н. Майков и др.) демонстративно выдвигалась на первый план привязанность героя к дочери, невесте, возлюбленной, подчеркивалось несовпадение социальной (служебной) и домашней его жизни, преимущественное внимание уделялось мотивам чести, гордости, "амбиции". Этот процесс достиг кульминационной точки в "Бедных людях" (1846) Ф.М. Достоевского, что было подчеркнуто полемическим отталкиванием главного персонажа повести от гоголевского Башмачкина» [Литературная энциклопедия терминов и понятий, 2001, с. 494–495].

Соглашаясь с точкой зрения на «маленького человека», высказанной Ю.В. Манном в энциклопедической статье об этом типе героя, необходимо заметить, что на первый план «привязанность героя к дочери, невесте...» выдвигалась еще в «Станционном зрителе» и «Медном всаднике» А.С. Пушкиным. И Вырин, и Евгений переживали не только горе от расставания с дорогими их сердцу людьми, но и (пусть на какое-то мгновение) чувство оскорбленности за испытанное унижение и свою незащищенность.

По мере становления «натуральной школы» «маленький человек» из *объекта* наблюдения, каким он был в «Станционном зрителе» А.С. Пушкина и в «Шинели» Н.В. Гоголя, превратился в *субъект*, стремящийся к осознанию своих проблем и желающий быть понятым «другими», как герой «Бедных людей» Ф.М. Достоевского, роман которого высоко оценил В.Г. Белинский, сказавший, что Ф.М. Достоевский «в лице Макара Алексеича показал нам, как много прекрасного, благородного и святого лежит в самой ограниченной натуре» [Белинский, 1955, т. 9, с. 554]. Эта оценка ни в коей мере не умаляет сочувствия к своим героям А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя, особенно А.С. Пушкина, который показал зрителя Вырина не только как бедного чиновника, но и как человека, пусть до конца и не осознающего себя как личность.

В.В. Виноградов отмечал, что в 1840-е годы теоретики «натуральной школы» выдвинули «новое требование» в изображении бедного человека — мелкого чиновника, что «в литературе этих лет выростали черты гражданского "сентиментализма"» [Виноградов, 1976, с. 162], а А.П. Скафтымов отличие писателей «натуральной школы» от Н.В. Гоголя определил как переход «от внутренней анатомии самого порока к его действительным результатам и последствиям для окружающих» — к изображению чувств (в частности, чувства страдания) «маленького человека» [Скафтымов, 1958, с. 123]. Доказательством правоты этой мысли является замечание В.Г. Белинского о трагизме романа Ф.М. Достоевского «Бедные люди»: «Вообще, трагический элемент глубоко проникает собою весь этот роман. И этот элемент тем поразительнее, что он передается читателю не только словами, но и понятиями Макара Алексеича» [Белинский, 1955, т. 9, с. 554]. Это особенно ярко

проявляется в двух эпизодах: встречи с мальчиком, просящим милостыню, и унижительного разговора в кабинете генерала, во время которого оборвавшаяся пуговица с ветхого вицмундира Деушкина со звоном подкатилась к ногам «его превосходительства», жертвующего ему сто рублей, чтобы тот мог «поправить обстоятельство».

Судьба «маленького человека» в обществе всегда интересовала мировую литературу, и появление этого героя в русской литературе стало фактом мирового значения. Ее отношение к этому типу героя было сострадательным.

Тема «маленького человека» — одна из ведущих тем в русской классической литературе, гуманистическое и нравственное содержание которой раскрывалось в жанрах социальной повести и социального романа. И хотя традиционно сложилось мнение о том, что она начала разрабатываться в литературе XIX века, первым ее обозначил в русской литературе Н.М. Карамзин в своей повести «Бедная Лиза» в конце XVIII века (1792 год). Недаром В.Г. Белинский говорил, что «Карамзиным началась новая эпоха русской литературы».

Известно, что в русском сентиментализме было два направления: «дворянский» сентиментализм (Н.М. Карамзин) и «демократический» сентиментализм (А.Н. Радищев), и что первый отличался от второго тем, что писатели этого направления с сочувствием писали об униженных и обиженных, но трагедию положения своих героев они переводили в плоскость нравственную, избегая разговора о социальных проблемах. Да, трагедия юной крестьянки рассказана Н.М. Карамзиным в сентиментальных тонах, но сюжет, построенный на взаимоотношениях героев-антиподов (Лиза — Эраст), заставляет задуматься над проблемой социального неравенства («Тебе нельзя быть моим мужем... Я крестьянка»), над разными философиями жизни, которые исповедовали Лиза и Эраст: «природный человек» Лиза с ее искренностью, стремлением помочь матери, способностью к безоглядной любви, бескорыстием («Мне не надобно лишнего!») и Эраст, который «вел рассеянную жизнь, думал только о своих удовольствиях, искал его в светских забавах, но часто не находил: скучал и жаловался на судьбу свою» — «безрассудный молодой человек» и все-таки «с изрядным разумом и добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным». П. Вайль и А. Генис высказывают предположение, что «Эраст мог бы быть отцом Евгения Онегина», что «он открывает галерею "лишних людей", стоит у истока еще одной мощной традиции — изображения умных бездельников», которым праздность помогает сохранить дистанцию между собой и государством. Благодаря благословенной лени, «лишние люди» — «всегда фронтеры, всегда в оппозиции» [Вайль, Генис, 1990, с. 12]. С их точки зрения, сюжет бедной Лизы незамысловат. Н.М. Карамзин фактически пересади сюжет европейской мещанской драмы на русскую почву, но «результаты этого незатейливого опыта были грандиозными. <...> Русская литература захотела увидеть в этой маленькой повести прообраз своего светлого будущего — и увидела. Она нашла в "Бедной Лизе" беглый концепт своих тем и героев. Там было все, что ее занимало и занимало до сих пор.

В первую очередь — народ. <...> Уже у Карамзина лозунг "правда живет не во дворцах, а в хижинах" звал к тому, чтобы учиться у народа здоровому нравственному чувству. Вся русская классика в той или иной степени идеализировала мужика» [Там же, с. 11]. Позднее И.А. Бунину с его повестью «Деревня», А.П. Чехову с его рассказом «Овраги», а потом и М. Горькому с его неприязнью к русскому крестьянству многие не могли простить тако-

го отношения к народу, которое не предполагало утверждения, что «народ всегда прав». Причиной этого было то, что «только русская интеллигенция страдала комплексом вины в такой степени, что торопилась отдать долг народу всеми возможными способами — от фольклорных сборников до революции» [Вайль, Генис, 1990, с. 11].

Н.М. Карамзин первым наметил тему русской литературы, которая вызывает интерес и сейчас, — тему противопоставления города и деревни (мать — Лизе: «У меня всегда сердце не бывает на месте, когда ты ходишь в город, я всегда ставлю свечу перед образом и молю Господа, чтобы он охранил тебя от напасти»). Городская тема в повести переплетается с темой денег, их растлевающей силой, их безнравственностью. Первым пытается откупиться, чувствуя свою вину, от Лизы Эраст, опустив в ее карман сто рублей, вторым — гусар Минский, который положил деньги за обшлаг рукава шинели станционного смотрителя, откупаясь за похищение его дочери. Для Эраста деньги играют огромную роль: ради них он играет в карты, женится на богатой и нелюбимой женщине. Позднее появятся пушкинские Скупой рыцарь и Германин, готовые на все ради денег. Это дает возможность высказать авторам «Родной речи» мысль о том, что «"Бедная Лиза" — эмбрион, из которого выросла наша литература. Ее можно изучать как наглядное пособие по русской классической словесности» [Там же, с. 13].

После карамзинской крестьянки Лизы естественно и закономерно в русскую литературу вошел мелкий чиновник четырнадцатого класса — станционный смотритель Самсон Вырин, — который, честно служа, знал только угрозы и побои и у которого проезжий гусар Минский увез его любимую дочь Дуню. События в этой повести А.С. Пушкина безыскусно пересказывает не сам писатель, а рассказчик Иван Белкин, своеобразно интерпретируя обычные сюжеты сентиментальной литературы, что не помешало в «Повестях Белкина» создать «поэзию жизни действительной».

■ «Открытие всечеловечности» в «Станционном смотрителе» А.С. Пушкина

Фигура станционного смотрителя Самсона Вырина в русской литературе стала знаковым воплощением ее социально-гуманистической традиции: «"Станционный смотритель" — зерно всей натуральной школы» [Григорьев, 1967, с. 183], «привилегированным» героем которой стал, как известно, «маленький человек».

Интересным фактом является то, что В.Г. Белинский, который позднее был потрясен «Бедными людьми» Ф.М. Достоевского, не просто холодно отнесся к «Повестям Белкина», не уделив им внимания в своей работе «Сочинения Александра Пушкина», но и заметил, что «Повести Белкина» «недостойны ни таланта, ни имени Пушкина» [Белинский, 1981, с. 490]. Это объясняется тем, что демократ В.Г. Белинский всегда был сторонником социально ориентированного реализма и не усмотрел в пушкинском цикле идей, созвучных идеям «натуральной школы», не сделав исключения и для повести о бедном смотрителе.

Э.С. Афанасьев попытался разобраться в двойственности отношения критики к пушкинской повести: «Вопрос о степени типологичности Самсона Вырина "маленькому человеку" писателей "натуральной школы" имел бы, воз-

можно, чисто академический интерес, если бы он не оказывал негативного воздействия на трактовку пушкинского героя и "Станционного зрителя" в целом, который вошел в историю русской литературы как повесть об оскорбленном и униженном "маленьком человеке"» [Афанасьев, 2003, с. 20].

В литературоведении можно встретить разные подходы к анализу пушкинского цикла и, в частности, входящей в него повести «Станционный зритель». Если В.Г. Белинский просто ее проигнорировал, то Б.М. Эйхенбаум отметил: «Ни философии, ни особой психологии, ни быта в этих маленьких боддинских выдумках нет» [Эйхенбаум, 1987, с. 343], а В.М. Маркович, исследуя проблему идейного содержания цикла, утверждал: «"Повести Белкина" безыдейны», объясняя эту мысль тем, что «в процессе литературного развития необходимы произведения, которые в известном смысле можно было бы назвать "безыдейными": неисчерпаемость своего содержания они как бы эквивалентны самой жизни в ее непосредственной целостности» [Маркович, 1989, с. 87], потому что в силу «жизненности» этой художественной идеи ее оказывается трудно определить.

Д.Д. Благой, анализируя сюжет пушкинской повести, отмечает, что в центр ее «ставится одна и вместе с тем двойная — и личная и социальная (причем и то и другое тесно связано) — драма станционного зрителя: драма отца и драма бедного, забитого маленького человека, мелкого чиновника. <...> Это он теперь едет за дочерью в Петербург; у него происходит драматическое столкновение с гусаром-похитителем; он спивается с горя и умирает» [Благой, 1973а, с. 207].

Э.С. Афанасьев, рассуждая об образе персонифицированного рассказчика, обращает внимание на то, что именно он «создает обобщенный (типичный социально-психологический) портрет "сущего мученика четырнадцатого класса"», что эта пушкинская повесть — «о социальном типе со всеми его атрибутами: бесправием, унижениями со стороны приезжих, низким жалованьем и терпеливостью», что читать ее надо «в сентиментальном ключе», потому что Самсон Вырин «усыплен семейной идиллией» жизни с красавицей дочерью, которая ему как «мученику четырнадцатого класса» «внеположена». Правда, семейная драма все-таки разразилась, хотя, найдя дочь и став свидетелем ее счастливого любовного романа, он даже не задумался о возможном счастье его дочери, т. к. он с его «стереотипным сознанием» не способен считать с динамикой жизни, поэтому «его разлад с жизнью неизбежен». Пожалуй, в повести есть только один эпизод, который говорит о том, что в Вырине, несмотря на все унижения, которые ему приходилось терпеть в жизни, не совсем умерла гордость, — это сцена, когда он втаптыкает деньги, данные ему Минским, в снег. Но этот момент, связанный с оскорбленной гордостью, быстро проходит, и он возвращается на то место, где бросил деньги, которых уже не находит. Он слаб, этот «маленький человек», он не может жить без поддержки, спивается и умирает. По замечанию Э.С. Афанасьева, «склоняясь к "сентиментальному" прочтению пушкинской повести, читатель оказывается на поводе у героя, осознающего себя жестоко и беспричинно оскорбленным и униженным». Он льет слезы, которые вызывают сочувствие у рассказчика: «Оба они, и герой, и рассказчик, осмысливают сложившуюся ситуацию в духе "семейной буржуазной повести"» [Афанасьев, 2003, с. 21 — 22].

Никто из исследователей пушкинской повести не обошел вниманием высящие на стене дома Вырина картинки с изображением сцен из библейской притчи о блудном сыне. Они своим содержанием как бы проецируют, каким

будет окончание истории блудной дочери. Э.С. Афанасьев же замечает, что развязка повести «Станционный смотритель» «полюемична по отношению к ее притче, "философии"». Дуня хотя и вернется в отчий дом не в рубище, а настоящей барыней, и хотя отец не выбежит ей навстречу, однако и здесь восторжествует порядок вещей — вопреки нетерпеливому отцу, который, не уповав на провидение, отправляется в столицу вызволять свою дочь из рук похитителя (как это ему представляется)» [Афанасьев, 2003, с. 22].

Американский филолог Дж.Т. Шоу в своей статье «"Станционный смотритель" и новозаветная притча» дополняет рядом новых деталей общеизвестное представление о полуиронической соотнесенности повести А.С. Пушкина с евангельской притчей о блудном сыне. Дж.Т. Шоу доказывает, что эта аналогия присутствует только в сознании рассказчика, между тем как в памяти самого смотрителя Самсона Вырина живет другая притча — о добром пастыре, отправившемся на поиски заблудшей овцы, — сюжета каковой он безуспешно следует, отправляясь на поиски своей дочери, и потому позиция рассказчика определяется смесью иронической абстрактности, сочувствия, сострадательности [Шоу, 1995].

«"Станционный смотритель" стал открытием всечеловечности и глубины житейской драмы, пережитой заурядным (вовсе не обязательно "маленьким") человеком» [Недзвецкий, 2009, с. 9].

В начале знакомства рассказчик увидел Вырина «бодрым мужчиной», а после возвращения из города и пережитого унижения и отчаяния тот превратился в «хилого старика», ничем не напоминающего библейского Самсона: как библейский герой потерял свою силу вместе с волосами, так и Вырин, потеряв дочь, на которой «дом держался», оказался неспособным пережить разрушение своего Дома в архетипическом смысле слова.

Большинство исследователей сходятся во мнении, что в «Повестях Белкина» ощущается «мир русской жизни... согретый мягкой доброжелательной улыбкой», что в них — «стихия добродушия, сердечности, простоты» [Тойбин, 1976, с. 65 — 66].

С этим не соглашается Г.П. Макогоненко, считая, что в «Станционном смотрителе» мир не так идиличен, имея в виду родительский эгоизм Вырина и решая вопрос: так ли уж «человечен» отец, не желающий смириться со счастьем своей дочери. А ведь Минский сдержал данное ему обещание: Дуня «будет счастлива, даю тебе честное слово». И она стала «прекрасной барыней», матерью, которая горько рыдала, приехав посетить могилу своего отца [Макогоненко, 1974, с. 129].

Заслугой А.С. Пушкина было его обращение к повседневной жизни российской глубинки, о которой почти в сказовой форме повествует рассказчик Белкин, и демократический гуманизм, в духе которого рассказано о жизни «маленького человека».

А. Лежнев обосновал типологию пушкинских героев, разделив их на четыре «гнезда», т. к. герои произведений А.С. Пушкина «гнездятся». Обширное «гнездо», по А. Лежневу, образует у А.С. Пушкина «та группа маленьких людей и "смирных" героев, о которой больше всего писалось, как о самой типичной для него, самой пушкинской, самой русской. Она крайне неоднородна. Ее можно разбить по меньшей мере на две группы, признаки которых не то, что различаются, а находятся в разных плоскостях. Во-первых, это люди "маленькие" в социальном смысле, "незаметные" герои, заброшенные на задворки жизни... это — станционный смотритель Вырин, гробовщик

Прохоров, воспитанница графини Лиза. Это те персонажи, которые стоят в одном ряду с "униженными и оскорбленными" героями Гоголя и Достоевского, которых отличает кротость, смирение и бессильное возмущение» [Лежнев, 1966, с. 218].

«Иной характер имеет та группа "смирных" персонажей, от которых отгалкивались в своей концепции Аполлон Григорьев и Достоевский. Гринев и Белкин являются у них как бы ответом возмужавшего и примирившегося с действительностью Пушкина на отрицательный тезис Онегин — Алеко. Те — бунтари и хищники, порождение беспокойного духа, оторвавшегося от родной почвы. Эти являют собой органический русский тип, почвенный, добрый, христианский». «Эта концепция так укоренилась, — замечает А. Лежнев, — что всюду можно найти ее следы». Исследователь творчества А.С. Пушкина не согласен однозначно утверждать «примирение» А.С. Пушкина с действительностью, хотя признает, что эта точка зрения имеет под собой основание, т. к. сам поэт говорил об этом очень определенно, болезненно переживая смену героя. Он признавался, что «в поэтический бокал воды он много подмешал», что его перестала волновать «романтическая бутафория» и больше интересует «проза жизни». «Очень может быть, — рассуждал А. Лежнев, — что здесь сказалось крушение надежд его радикальной молодости, неудача декабрьского восстания, тяжелое положение, в которое был поставлен он сам... Но все это привело его не к примирению с действительностью, а к необходимости пристальнее в нее взглянуть. <...> Неверно, будто возмужавший Пушкин поставил своей задачей развенчание сильного и протестующего героя. Неверно и то, что смиренный тип сделался его художественным и нравственным идеалом. <...> Но остается все-таки один несомненный факт. Пушкин любит перевоплощаться в Гриневых. Что-то привлекает его в незатейливом герое. <...> Пушкин — щедрый и открытая натура — любит душевно щедрых и простых людей» [Там же, с. 219, 221].

■ «Сосед Акакия Акакиевича»: «Медный всадник» А.С. Пушкина

А.С. Пушкин начинает тему «Бытие "маленького человека" в Петербурге», занявшую определенное место в русской литературе. В «Медном всаднике» он предвосхитил многие черты поэтики «натуральной школы» с ее изображением социальных контрастов большого города и сочувствием к «маленькому человеку», каковым и является чиновник Евгений с его заурядными мещанскими мечтами — «светлыми мечтами» — дослужиться до «местечка» и жениться на любимой девушке, в котором проснулся бунт, когда его мечты рухнули по вине, как ему казалось, того, кто построил город на Неве. «Бедный безумец», потерявший себя, превратился в бунтаря: «стеснилась грудь его», «глаза подернулись туманом, по сердцу пламень пробежал», «вскипела кровь». «Как обуюнный силой черной», «злобно задрожав», он пригрозил медному истукану: «Ужо тебе!» Минутный порыв испугал «маленького человека», и он «стремглав бежать пустился».

У героя пушкинской поэмы «Медный всадник» тоже разрушился Дом его мечты, его надежды, его будущего. Ю.М. Лотман считал «бедного Евгения» предшественником «маленьких людей», и он, как нам кажется, несмотря на свое дворянское происхождение, занял свое, определенное место среди мелких чиновников, ставших героями «пасмурной Драмы большого

города» (Л.П. Гроссман). Единственное, что его отличало от них, это то, что в нем были незбылемы понятия независимости и чести:

О чем же думал он? О том,
Что был он беден, что трудом
Он должен был себе доставить
И независимость, и честь...

Поэма «Медный всадник» — философское размышление о судьбе человека, о проблеме взаимоотношений личности и государства, о невозможности примирения их интересов, которая так трагически вышла на первое место в русской литературе XX века. Далеко не все современники А.С. Пушкина поняли грандиозную историко-философскую концепцию поэмы.

Два главных героя поэмы — царь и мелкий чиновник. События происходят в городе, названном именем его основателя, Петербурге, а памятник ему, отлитый в бронзе, стал символом этого прекрасного города, возникшего из «топи блат» по приказу царя и построенного на костях народа. Даже течение Невы А.С. Пушкин называет «державным», т. к. царь Петр «ногою твердой стал при море», но не смог усмирить ни природу, что привело к страшному наводнению, ни народный гнев, так наивно выраженный одним из пострадавших — обедневшим дворянином, жившим в пригороде Петербурга — в Коломне — и потерявшим невесту, погибшую во время наводнения. Рухнули мечты Евгения о семейном счастье, ради которого он готов был перенести любые трудности. Он был смиренен по своей натуре. Он был смел, когда на лодке отправился через Неву на остров спасать Парашу и ее мать. А вот потрясения от горя он не выдержал. Бродя по городу, обезумевший человек оказался у памятника «мощного властелина судьбы» и всей России, и каждого отдельного человека. На мгновение «прояснились в нем страшно мысли», проснулся мятежный дух, и он пригрозил тому, кто был виноват в его несчастье: «Ужо тебе!» Его протест был мгновенен: испугавшись, он в ужасе бежал от бронзового владыки, олицетворявшего собой безжалостное государство. Д.Д. Благой считает, что за «мятежом» Евгения стоит «сложное историческое и социальное обобщение»: «Кулак на Медного Всадника сжимает не только петербургский бедняк, счастье и жизнь которого разбиты в щепы выбором места для новой столицы, но и "темный потомок" "некогда знатного, боярского рода", мститель за обиды "униженных" и "раздавленных Петром предков"» [Благой, 1973б, с. 186 — 187].

А по мнению В.Б. Шкловского, «Евгений не герой — он щепка на волнах наводнения. Он жертва истории, не способная к протесту. Он почти сосед Акакия Акакиевича; только тот уже совсем лишен романтической внятности, но протест их не случаен» [Шкловский, 1970, с. 343]. И если Евгений столкнулся со стихией природной и со стихией власти, то ведь и у Н.В. Гоголя «чудовищная, тяжелая николаевская Россия лежит за проемами окон. Ветер империи врывается в здание повести» [Там же, с. 21]. Как отмечали Л.С. Мелехова и В.Н. Турбин, «герой пушкинской поэмы "Медный всадник" в минуту душевного и идейного кризиса встречается и вступает в конфликт с легендарным бронзовым изваянием самодержца, Петра I. И именно оно, это изваяние, оппонирует герою поэмы в его неистовой и беспомощной борьбе за свое место в жизни, за право на существование. Происходит встреча человека не с самою общественной силой, противостоящей ему, а с

символом ее, с олицетворяющим ее непреложность и мощь произведением искусства — с памятником» [Мелихова, Турбин, 1969, с. 6].

С точки зрения Д.Д. Благого, «образ Евгения, на глазах которого, как карточный домик, рушится его счастье, вся мечта его жизни, дан здесь с громадной, подлинно трагической силой. Страдания Евгения глубоки, искренни, самоотверженны ("Он страшился, бедный, не за себя") и потому подлинно человечны. Все это не может не вызвать к нему самого горячего сочувствия, что и выражено в страшном вопросе, в котором не различишь, задает ли его себе Евгений или ставит перед собой и перед нами сам поэт, вопросе, в котором явно сливается и то и другое:

...иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?

Но и в этот грозный момент всеобщей катастрофы, "злого бедствия" целого города, помыслы Евгения — только о личном, "частном": "его Параша, его мечта". Он по-прежнему полностью замкнут, в противоположность большому "мы" Петра (страна, народ), в своем малом "мы" (он и Параша)» [Благой, 1973б, с. 181]. Их интересы несовместимы: Медный всадник не замечает страданий «частного» человека — горя и отчаянья Евгения: он «обращен к нему спиною».

По мнению М.Н. Эпштейна, символический образ Петра I несет в себе сатанинское начало. Вслед за «одическим "Вступлением", в котором звучит своеобразный гимн Петру и созданной им новой России, развивается "сатанинский" мотив в образе ожившей статуи. Сатанизм Петра обозначен прежде всего словами "горделивый истукан", "кумир на бронзовом коне"». В Петре I, по его мнению, «сложно соединено фаустовское и мепистофелевское... начала. <...>

Но Петр в поэме — не просто медный истукан, который "не может ни видеть, ни слышать, ни ходить", — это истукан, услышавший угрозу Евгения, обративший на него лицо и погнавшийся за ним по "потрясенной мостовой"» [Эпштейн, 1988б, с. 56 — 57].

«Соприкосновение с дьявольской силой обычно приводит человека к безумию, а потом и к смерти: "Разрушение духа предшествует разрушению тела"» [Там же, с. 58]. От душевного покоя — к безумию и смерти — тот путь, который прошел человек, «ником не защищенный», как Башмачкин Н.В. Гоголя, как Прохарчин Ф.М. Достоевского.

Двойственность отношения к Петру I как к жестокому самодержцу и великому «строителю» новой России, которая ощущается у создателя поэмы, звучит в отзыве В.Г. Белинского о ней: «Мы понимаем смущенною душою, что не произвол, а разумная воля олицетворены в этом Медном всаднике, который в неколебимой вышине, с распростертою рукою, как бы любуется городом. <...> И нам чудится, что среди хаоса и тьмы этого разрушения, из его медных уст исходит творящее "да будет!", а протертая рука гордо повелевает утихнуть разъяренным стихиям... И смиренным сердцем признаем мы торжество общего над частным, не отказываясь от нашего сочувствия к страданию этого частного... При взгляде на великана, гордо и неколебимо возносящегося среди всеобщей гибели и разрушения и как бы символически осуществляющего собою нерушимость его творения, мы хотя и не без содрогания сердца, но сознаемся, что этот бронзо-

вый гигант не мог уберечь участи индивидуальностей, обеспечивая участь народа и государства; что за него историческая необходимость...» [Белинский, 1981, т. 6, с. 464].

И тем не менее, как отмечал Ю.М. Лотман, А.С. Пушкин и в этой поэме призывал «приподняться над жестоким веком, сохранив в себе гуманность, человеческое достоинство и уважение к живой жизни других людей» [Лотман, 1988, с. 127].

Жизнеописание Башмачкина: «Шинель» Н.В. Гоголя

Н.В. Гоголь и Ф.М. Достоевский, Н.С. Лесков и Л.Н. Толстой продолжили в русской литературе традиции, заложенные А.С. Пушкиным: «пробуждать» «чувства добрые».

В чеховском рассказе «Крыжовник» звучит такая мысль: «Надо, чтобы за дверью каждого счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком», чтобы напоминать о том, сколько в мире обездоленных счастьем людей. Русская литература и «стучит» в очерстевшие сердца людей такими молоточками, напоминая, что высшее назначение человека в мире — множить Добро, как это сделал Н.В. Гоголь, написавший повесть о бедном чиновнике «Шинель», которую В.Г. Белинский назвал «одним из глубочайших созданий» его, а А.И. Герцен — «колоссальным произведением», которое нельзя воспринимать только как социально-психологическую повесть, как трактовал ее В.Г. Белинский.

Ю.В. Лебедев, не отрицая значимости психологически-бытового содержания гоголевской повести, утверждает, что она «пронизывается изнутри еще и глубоким историко-философским подтекстом, выводящим "бытовой" материал за пределы "частных" происшествий, а судьбы героев — за границы "частных индивидуальностей", останавливаясь на образе разгулявшейся, беспощадной стихии, враждебной к человеку (недаром Башмачкин умер холодной зимой, простудившись в старой шинели, после "распеканья" значительного лица, когда "он шел по вьюге, свистевшей на улицах"; а потом "из разбушевавшейся стихии генералу явился таинственный мститель")» [Лебедев, 2002, с. 26 – 28].

Как замечал В.В. Набоков, «сюжет "Шинели" чрезвычайно прост. Бедный маленький чиновник принимает важное решение и заказывает новую шинель. Пока ее шьют, она превращается в мечту его жизни. В первый же вечер, когда он ее надевает, шинель у него снимают воры на темной улице. Чиновник умирает от горя, и его привидение бродит по городу» [Набоков, 1998, с. 127]. И сам «он, этот робкий маленький чиновник, — призрак, гость из каких-то трагических глубин, который ненароком принял личину мелкого чиновника» [Там же, с. 126].

Жизнеописание Башмачкина складывается из отдельных эпизодов: когда он родился, при крещении получил имя, которое стало его судьбой, а потом как будто сразу стал «чиновником для письма». Акакий Акакиевич живет замкнуто, никем не замечаемый; даже сторожа в департаменте не вставали при его появлении: тоже не замечали. Он был абсолютно отрешен от внешнего и тем более материального мира, он жил в созданном им мире букв так же, как набоковский Лужин жил в мире шахматных фигур.

Но мир, в котором жил кроткий Башмачкин, был совсем не прост. В.В. Набоков вообще был убежден, что мир создателя «Мертвых душ» и

«Шинели» составляет «хаос мнимостей», а его герои «абсурдны». И «Акакий Акакиевич абсурден *потому*, что он трагичен, *потому*, что он человек, и *потому*, что он был порожден теми самыми силами, которые находятся в таком контрасте с его человечностью». «Абсурден» Башмачкин потому, что живет в абсурдном мире, а это должно вызывать жалость, «то есть понимать положение, в котором находится человек, если понимать под этим все, что в менее уродливом мире связано с самыми высокими стремлениями человека, с глубочайшими его страданиями, с самыми сильными страстями...» [Набоков, 1998, с. 127].

Д.И. Чижевский считает, что гоголевский Башмачкин живет в своем мире: «Маленький мир, мирок бедного чиновника для него самого — большой свет, именно потому, что он полон объектов, на которые бедный чиновник смотрит снизу вверх! Именно эту форму бытия хотел Гоголь сделать для нас понятной — поэтому бесчисленны “даже”, характеризующие внутреннюю установку героя, его душевную позу. Маленький мир — большой мир — в этом противоречии основа всей повести, всего ее движения. “Шинель” построена на колебании между контрастными переживаниями. Гоголь переносит нас в мирок Акакия Акакиевича, мы не можем там оставаться, ибо перевоплощение в Акакия Акакиевича не легко, наше собственное представление о его мире как о “мирке” снова и снова разрушает иллюзию, что мы в “большом мире”, что мы переживаем серьезную трагедию, решающую вопрос о жизни и смерти героя; мы выходим из мирка Акакия Акакиевича, но Гоголь снова и снова переносит нас в него...» [Чижевский, 1997, с. 213].

Д.И. Чижевский убежден, что не Н.В. Гоголь, а В.Г. Белинский перевел содержание повести «Шинель» «в плоскость социального протеста, протеста против положения “бедных чиновников”: Гоголь не только хотел показать нам Акакия Акакиевича как нашего “брата”, — главной задачей “Шинели” было — указать на опасность даже мелочей, даже повседневности, на опасность, гибельность страсти, “страстных увлечений”, независимо от их объекта, даже если их объектом является шинель. “Даже” — для Гоголя средство подчеркнуть свою основную мысль: как стрела, как неудержимое страстное стремление, “даже” уводит нашу мысль ввысь, чтобы она тем бессильнее упала, спустилась в повседневность. Бессильное, направленное на негодный объект стремление Акакия Акакиевича “свергается” с мнимой высоты (“даже”) Чертом, который сам и поставил такую прозаически-фантастическую цель тому стремлению.

И побеждает стремление — “земная” любовь Акакия Акакиевича самую смерть, — это значит — для Гоголя — полную потерю себя, потерю и в загробной жизни. Возвращаясь из загробного мира на холодные улицы Петербурга, Акакий Акакиевич тем самым показывает, что он не нашел покоя за гробом...» [Там же, с. 215].

При этом Башмачкин, одинокий в страшном мире абсурда, по замечанию Д.И. Чижевского, «оказывается... близок к гармонии». Достаточно вспомнить о буквах-фаворитах, «до которых если он и добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами». В этом эпизоде ощущается какая-то «детскость» души Башмачкина, радующегося от возможности прикоснуться к любимому делу, как радуется ребенок, получивший любимую игрушку. Эта способность Акакия Акакиевича вызывает не только смех и непонимание окружающих его людей, но и трогательное отношение к нему даже сдержанного, холодного Набокова, которого Георгий Адамович,

Георгий Иванов и Сергей Варшавский часто обвиняли в отсутствии души и который «буквально выплескивал свою душу в жалости к Башмачкину. Его, набоковский Башмачкин, — наиболее человечный, затерявшийся в дышащих холодом улицах Петербурга среди “хаоса мнимостей”, “круговорота масок” — единственно духовно спасшийся, единственное подлинное лицо! “Подлинность” среди “мнимостей”, или, проще говоря, внутреннее совершенство, — здесь, наверное, и завершается духовный путь бедного чиновника», — замечает Д.И. Чижевский, не соглашаясь с концепцией гоголевского героя, выдвинутого В.В. Набоковым. По мнению комментирующей статью Д.И. Чижевского «О “Шинели” Гоголя» [Чижевский, 1995] М.А. Васильевой, «во всех своих работах Чижевский отстаивал “нереалистичность” Гоголя». «“Реальность” мира Гоголя, — напишет он в статье “Неизвестный Гоголь”, — совершенно иная, чем “реальность”, изображаемая русскими “реалистами”, эта реальность мира Гоголя не имеет ничего общего с русской “действительностью как она есть”. <...>

Секрет — в гоголевском слове, которое дает право читателю быть и прокурором, и защитником главного героя» [Васильева, 1997, с. 203].

М.А. Васильева убеждена, что «уникальность “Шинели” как раз в том, что аргумент против Акакия Акакиевича дан самим писателем — Гоголем, заставившим нас сострадать, сочувствовать маленькому чиновнику. Жалость? Немота? Человечность? “Бормотание”? Смирение? Но в чем же так нагрешил Акакий Акакиевич, святая душа, что не нашел после смерти успокоения? Почему такой мистический финал? Именно в разговоре о финале повести у Чижевского — самые убедительные доводы, разрушающие так прочно годами выстроенную, привычную любовь читателя к Башмачкину. Только получив долгожданную шинель, душа титулярного советника перестает маяться, и уж конечно ее путь — не на небо, а в преисподнюю. Неожиданная цепь героев — Чартков, Чичиков, Игроки... Башмачкин. “Накопители”, “приобретатели”, он — в их ряду. Неужели этот маленький человек, с “лысиной на лбу”, нищий титулярный советник, экономящий ради новой теплой шинели на чае и свечах, может стоять в одном ряду с мошенниками и подлецами? Но, по Чижевскому, Гоголь (тот самый “неизвестный” Гоголь) и нищему, и бессловесному не позволяет душевного убожества и дьявольской страсти к приобретению.

Финал Башмачкина-привидения, по Шкловскому, — угроза; по Эйхенбауму — “эффектный апофеоз гротеска”, а по Чижевскому — страшное возмездие за грехи. Вряд ли Гоголь-идеолог, вечный ученик христианства, воздаст Башмачкину сполна за его немоту, наделив в загробной жизни сатанинским всеилием. Если все поставить на свои места, такой мистический конец уготован самым великим грешникам. Возвращаясь снова к вопросу, — в чем же грех? — ответ Чижевский дает однозначно: в подвиге строительства шинели. По Чижевскому, для Башмачкина, имевшего за душой только “ничто”, шинель была грандиозным событием и великим искушением, и потому соразмерно грандиозно и велико наказание. Отсюда “чертовщина” в “Шинели”, которую Чижевский связал с образом искusstельца-портного Петровича» [Там же, с. 205].

А в работе Е.А. Суркова обосновывается ориентация Н.В. Гоголя в повести «Шинель» на жанр жития, доказательством чему служат некоторые черты Башмачкина, приближающие его к житийному герою: он безразличен к материальным благам (носит долго бедную, худую одежду), «он никогда не

изменяет своему служению и гордится им. А страсть к новой шинели, из-за потери которой он умирает, напоминает искушение дьявола, которому бедный чиновник поддался, за что и расплатился жизнью» [Сурков, 1982].

М.М. Бахтин обращает внимание на то, что в искусстве часто смерть соотносена с рождением: «Смерть здесь входит в целое жизни как ее необходимый элемент, как условие ее постоянного обновления и омоложения... Смерть и обновление неотделимы друг от друга в целом жизни, и это целое менее всего способно вызвать страх, т. е. смерть теряет прерогативу неотъемлемой трагичности» [Бахтин, 1965, с. 58].

Ю.В. Манн отмечает, что у Н.В. Гоголя «не раз повторяется ситуация: со смертью персонажа не прекращается жизнь, события идут своим ходом. <...>

...вариант гоголевской ситуации — жизнь после смерти — представлен "Шинелью". Некоторые моменты финала повести могли бы навести на мысль о карнавализации: мертвый оживает, униженный становится мстителем, а обидчик — униженным и наказанным, т. е. налицо перемещение верха и низа. <...> контраст планов — основного и фантастического — явный. <...> В финале "Шинели" все более проблематично, призрачно, эмоционально тяжелее. <...> Наряду с ситуацией — жизнь после смерти — Гоголь часто останавливается на описании того, как относятся к смерти персонажа *другие*» [Манн, 1988, с. 26 – 28].

Какой предстает в описании Н.В. Гоголя смерть Башмачкина? «Акакия Акакиевича свезли и похоронили. И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимание и естественнаблюдателя (рассматривающего муху в микроскоп. — Э. Ф.) — существо, переносившее покорно канцелярские насмешки и без всякого чрезвычайного дела сошедшее в могилу, но для которого все же таки, хотя перед самым концом жизни, мелькнул светлый гость в виде шинели, ожививший на миг бедную жизнь, и на которую также потом нестерпимо обрушилось несчастье...» «Гибель героя посреди мрака и холода бесконечной зимы соотносится с мраком безумия, окружавшим его всю жизнь», — замечал В.М. Маркевич. Ю.В. Манн считал, что «в "Шинели" развернута специальная тема: реакция на смерть персонажа <...> ...ее герою противопоставлена общепринятая шкала ценностей, на которой Акакий Акакиевич помещен ниже насекомого, "обыкновенной мухи"» [Там же, с. 31].

Какова же была реакция на смерть чиновника? Он несколько дней не являлся в департамент, и только после этого сторожа послали с приказанием ему немедленно явиться на службу, а тот, вернувшись, сообщил, что Башмачкин «не может больше прийти». И на вопрос начальника «почему?» ответил: «да так, уж он умер, четвертого дня похоронили». По замечанию Ю.В. Манна, эта реплика департаментского сторожа — «высшая точка безучастия» мира к человеку: «А на другой день уже на его месте сидел новый чиновник», который писал «гораздо наклоннее и косее» Акакия Акакиевича. Вот и все.

Смерть Башмачкина разделяет повесть как бы на две части. В первой — Башмачкин — робкий, смиренный человек, в котором нет ни грана протеста; во второй он — мститель. «Значительное лицо», которому за него мстит его шинель, не имеет имени, он — персонифицированная несправедливость, зло. Башмачкин преобразуется, но не в реальном мире. Правда,

нельзя не отметить, что этот робкий человек, уходя из жизни, взбунтовался: «Сквернохульничал, произносил самые страшные слова», напугав кухарку. Его бунт напоминает бунт господина Прохарчина перед смертью.

Сцены ограбления и мщения в повести почти зеркальны... Они дают возможность задуматься над такими понятиями, как *преступление / ограбление и суг / мщение / возмездие*.

«Значительное лицо», чье высокомерие и безразличие к человеку довело Акакия Акакиевича до отчаяния, испытывает в финале повести пережитое ограбленным чиновником состояние, хотя и до этого мучился угрызениями совести после «распеканья» мелкого чиновника.

По Петербургу неслись слухи, что по ночам стал показываться в виде чиновника мертвец, ищущий «утащенную шинель», «сдирающий со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели...». В ночном призраке Н.В. Гоголем обозначена мистифицированная обида на социальное неравенство. По замечанию А.М. Шуралева, «осуществленное гоголевским Башмачкиным фантастическое послезиженное возмездие по прошествии века было выражено Булгаковым в формуле: "Когда люди совершенно ограблены... они ищут спасения у потусторонней силы!"» [Шуралев, 2007, с. 20]. Башмачкин-мертвец жил «шумно после своей смерти, как бы в награду за непримеченную никем жизнь».

Герой «Бедных людей» Макар Девушкин прочитывает гоголевскую историю об Акакии Акакиевиче как «пашквиль» на человека. Его христианское сочувствие человеку не утешало, а оскорбляло. С ним соглашался и Аполлон Григорьев: «В образе Акакия Акакиевича поэт начертал последнюю грань обмеления Божьего создания до той степени, что вещь, и вещь самая ничтожная, становится источником беспредельной радости и уничтожающего горя до того, что шинель делается трагическим *fatum* в жизни существа, созданного по образу и подобию Вечного; волос становится дыбом от злобно-холодного юмора, с которым следится это обмеление...»

Но душевный мир Акакия Акакиевича не *ничтожный*, а фантастически замкнутый, *свой*, что отмечал Б.М. Эйхенбаум: «Там, в этом переписываньи, ему виделся *какой-то свой разнообразный (!) и приятный мир...* Вне этого переписыванья, казалось, для него ничего не существовало». В этом мире — свои законы, свои пропорции. Новая шинель по законам этого мира оказывается грандиозным событием — и Гоголь дает гротескную формулу: «он питался духовно, нося в мыслях своих *вечную идею будущей шинели*» [Эйхенбаум, 1969, с. 323].

Н.В. Гоголь пишет о состоянии Башмачкина, замыслившего сшить новую шинель, с ласковой усмешкой: «С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним»: он стал тверже характером, смелее и решительнее в своих решениях (например, положить куницу на воротник шинели).

Новая шинель сделала Акакия Акакиевича «видимым для сослуживцев», а после ограбления он опять стал невидимым и никому не нужным.

Как одно из лучших «гуманных» мест гоголевской повести Б.М. Эйхенбаум отмечает «сентиментально-мелодраматические», «патетические» мысли чиновника, не забывшего Башмачкина с его укоризненным обращением ко всем, кто его окружал, — «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?». По его мнению, «в нем слышалось что-то такое, преклоняющее на жалость», что

одному молодому человеку «долго потом, среди самых веселых минут, представлялся низенький чиновник с лысинкой на лбу... и слышались его слова...». Б.М. Эйхенбаум считал, что именно это «гуманное» место «из побочного художественного приема стало "идеей" всей повести: "Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?"» [Эйхенбаум, 1969, с. 316]¹.

Не оставило это «гуманное» место равнодушными и зарубежных исследователей. Ирландский критик Ф. О'Коннор говорил об универсальном смысле гоголевской повести, утверждая, что достаточно прочитать отрывок, в котором затравленный Акакий Акакиевич восклицает: «Ах, оставьте меня... Зачем вы меня обижаете?» — чтобы почувствовать, что «без этого многие вещи Тургенева, Мопассана, Чехова, Шервуда, Андерсена и Джойса никогда не могли быть написаны» [О'Connog, 1963, р. 14 — 15].

И Жорж Сименон признавался: «Я учился и учусь у Гоголя умению проникать в скрытый драматизм жизни маленького человека, жизни, которая может быть искалечена из-за чисто внешнего, на первый взгляд, ничтожного повода. Я учился и учусь у Гоголя придавать трагическое звучание незаметным судьбам маленьких людей» [Цит. по: Шрайбер, 1978, с. 16].

■ «Самосознание» «маленького человека» Ф.М. Достоевского

Ф.М. Достоевский, высоко ценивший творчество А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя, понимая, что большинство писателей второй половины XIX века (И.С. Тургенев, И.А. Гончаров, Л.Н. Толстой) продолжали создавать произведения в основном о жизни дворянского общества, а оно уже перестало играть главную роль в российском государстве, осознал, что в двери литературы все громче стучит «русский человек большинства» [Литературное ..., 1965, т. 77, с. 342], что «потребность русского общества в "новом слове", уже не помещицьем» [Достоевский, 1928, с. 365], получила выражение в произведениях Н.В. Успенского, Ф.М. Решетникова, Н.Г. Помяловского, которые не во всем удовлетворяли писателя.

По замечанию Г.М. Фридендера, «гоголевский принцип типизации был методом... устойчивых, неизменных социально-нравственных характеристик. Действующие лица "Ревизора", "Шинели", "Мертвых душ" даны вне внутреннего движения и развития. Каждый из них — типическая разновидность определенного разряда людей: их "чин", ранг, склад психологии обусловлен существующей чиновничье-иерархической системой... <...> У Достоевского мы видим иное. Уже героям первого его романа свойственно особое, повышенное чувство личности. Девушкин — не просто бедный чиновник-переписчик, представитель целого разряда титулярных советников, как это было у Гоголя... но личность, у которой человеческое лицо постоянно пробивается сквозь лобую — надетую обществом, или избранную им самим — внешнюю маску. И внутренняя жизнь героев, и жизнь общества в целом даны в отличие от Гоголя не под знаком трагического оцепенения, но под знаком огромной напряженности, выливающейся в глубоких противоречиях и катастрофах. Поэтому гоголевскую статику у него сменяет лихорадочная динамика, полное

¹ Об этом месте гоголевской повести писал и В.В. Розанов, объясняя его как «скорбь художника о законе своего творчества, плач его над изумительною картиною, которую он не умеет нарисовать иначе... и, нарисовав так, хоть ею и любитесь, но ее презирает, ненавидит» [Розанов, 1906, с. 279].

противоречий диалектическое движение, порождающее "странные", внезапные и неожиданные трансформации, трагические подъёмы и срывы... отдельного человека, общества, цивилизации в целом» [Фридендер, 1982, с. 703—704]. Все это уже было ошутимо в «Бедных людях», герои которых при всей любви к ним автора — «двойственные натуры, "добро" сложным образом сочетается в них со "злом", чистота чувств и отзывчивость к людям — с повышенной "амбицией", с эгоистической погруженностью каждого в свой — чуждый другому — внутренний мир. Их (Девушкина и Вареньки. — Э. Ф.) разрыв психологически неизбежен...» [Там же, с. 704—705]. С точки зрения Г.М. Фридендера, Достоевский осознавал «необходимость дать в литературе голос русскому человеку "большинства", выразить предельно полно и всесторонне, без всяких прикрас как неупорядоченность и хаос его внешнего существования, так и скрытую за ними сложность его духовных — интеллектуальных и нравственных — переживаний...» [Там же, с. 701].

Эта творческая программа была сформулирована Ф.М. Достоевским в 60—70-е годы, но уже в 40-е годы он шел вслед за теми, кто создавал «чиновничьи» повести, в частности, за А.С. Пушкиным и Н.В. Гоголем, хотя уже с первых произведений, написанных им, тема бедного и униженного чиновника получает у него другой поворот.

Г.С. Померанц отмечал, что у Н.В. Гоголя «даже в петербургской повести, более близкой европейскому летоисчислению, нет *самосознания* маленького человека. Акакий Акакиевич решительно не способен к развитию. Гуманность Гоголя, чувство родства с униженным и поруганным собратом — только в лирических отступлениях. Объективно Башмачкин изображен как червяк.

И вдруг этот червяк бескорыстно влюбляется в Вареньку Доброселову. Под влиянием чувства, которому покорны все сословия, формируется слог Макара Девушкина, он начинает метко выражаться, умно судить. Наконец (это было потрясением для 1845 года) Девушкин прочитал "Шинель" Гоголя и возмущился *патерналистским* (как бы мы сейчас сказали) взглядом на него — сверху вниз...

Это было именно то, о чем мечтали Некрасов и Белинский. На какой-то миг развитие Достоевского совпало с общественными потребностями России (как их понимали тогдашние передовые люди). И тотчас разошлись с ними, — до самой смерти писателя. <...>

Его захватывали бальзаковские страсти, противоречия в душе внешне свободного человека, переходы от униженного и оскорбленного к деспоту и мучителю. Но общества внешне свободных людей в России до Александра II не было. <...> А в обществе маленькому человеку были открыты только самые ничтожные и пошлые сферы деятельности, которых его душа невольно сторонилась. <...> Макар Девушкин потряс публику своим душевным и духовным ростом, превращением ветоши, тряпки в страдающего и любящего человека» [Померанц, 1989, с. 10—11].

Первый роман Ф.М. Достоевского «Бедные люди» стал программным для всего демократического направления русской литературы.

Герой «маленького романа» Макар Алексеевич Девушкин — не только бедный чиновник, терпящий унижения в силу своего положения в обществе, в котором он был незаметен и никому не интересен (по замечанию В.Б. Шкловского, «в пышном Петербурге чиновник был похож на человечка, которого нарисовали внизу архитектурного проекта для масштаба» [Шкловский, 1966, с. 159]). На каждом шагу «маленького человека» застав-

ляли ощущать свою неполноценность. Вырин у А.С. Пушкина, Башмачкин у Н.В. Гоголя, Девушкин, Прохарчин и Мармеладов у Ф.М. Достоевского предстают как жертвы несправедливости, царящей в обществе.

В отличие от многих писателей «натуральной школы» 40-х годов, которые вслед за Н.В. Гоголем подчеркивали прежде всего материальную бедность и юридическое бесправие «маленького человека», Ф.М. Достоевский обратил свое внимание на драму души его: постоянное оскорбление личности, ее человеческого достоинства.

В «Бедных людях» Ф.М. Достоевского «маленький человек» Макар Девушкин обрел голос. Прочитав пушкинского «Станционного смотрителя», он увидел свою жизнь «как по пальцам разложенную» и понял в себе то, что прежде ему «невдогад было», и был благодарен автору, как написал он в письме к Вареньке, что тот понял его, что его «собственное сердце, какое уж оно там ни есть, взял его, людям выворотил изнанкой, да и описал все подробно — вот как... Ведь я то же самое чувствую, вот совершенно так, как в книжке, да я и сам в таких же положениях подчас находился, как, примерно сказать, этот Самсон-то Вырин бедняга. Да и сколько между нами-то ходит Самсонов Выриных, таких же горемык, сердечных! да чего далеко ходить! — вот хоть бы и наш бедный чиновник — ведь он может быть такой же Самсон Вырин, только у него другая фамилия — Горшук. Дело-то общее, оно, маточка, и над вами всеми, и надо мной может случиться».

А вот когда Макар Девушкин прочитал «Шинель», признавая, что в повести все «верно написано», он был глубоко уязвлен тем, что Н.В. Гоголь как бы подсмотрел все его слабости, в чем признавался Вареньке: «Как гражданин считаю себя собственным сознанием моим, как имеющего свои недостатки, но вместе с тем и добродетели. Все это вы по совести должны были бы знать, маточка, и он должен бы был знать; уж как взялся описывать, так должен бы был все знать».

Гоголевский герой стал героем Ф.М. Достоевского, но между ними возникает разногласие. Макар Девушкин, читая «Шинель», воспринимает героя этой повести как пасквиль на себя: он был оскорблен, узнав себя в Акакии Акакиевиче, потому что у него появилось ощущение, что подсмотрели бедность его жизни: «Прячешься иногда, прячешься, скрываешься в том, чем не взял, боишься показать, потому что пересуда трепещешь, потому что из всего тебе пасквиль сработают, и вот уже вся гражданская и семейная жизнь твоя по литературе ходит, все напечатано, прочитано, осмеяно, пересуждено!»

Возмутило Девушкина, что Башмачкин умер таким же, каким был всю свою жизнь: он увидел себя в «Шинели» измеренным, определенным, как бы умершим до смерти, и в нем возник «бунт» против своей литературной завершенности. Он подсознательно чувствовал, что в человеке всегда есть что-то, о чем позднее сказал М.М. Бахтин — только сам он может открыться в «свободном акте самопознания»: пока человек жив, он не завершен, он «не совпадает» с самим собой. По утверждению М.М. Бахтина, в гоголевском мире Ф.М. Достоевский «произвел "коперниковский переворот", сделав предметом изображения не действительность героя, а его самосознание как действительность второго порядка» [Бахтин, 1972, с. 11].

Девушкин осознает свое человеческое достоинство, он не хочет, чтобы человека превращали в «ветошку», о которую вытирают ноги. Ему легче понять правоту Вырина, поехавшего за дочерью к Минскому, т. к. он тоже «с благородным негодованием» готов был идти к офицеру, сделавшему Вареньке «не-

достойное предложение». Правда, в отличие от Вырина, Девушкин, хотя иногда и напоминает его в своем эгоистическом чувстве к Вареньке, спасается от всех невзгод в своей любви к ней: «А как вы мне явились, то вы всю мою жизнь осветили темную, так что сердце и душа моя осветилась, и я обрел душевный покой и узнал, что и я не хуже других; что только так не блещу ничем, лоску нет, тону нет, но все-таки я человек, что сердцем и мыслями я человек».

А еще он уважает самого себя и тех, кто себя своим трудом кормит, тех, кто мучается от голода и холода, но «сами себе господа»: «И много есть честных людей, маточка, которые хоть немного зарабатывают по мере и полезности труда своего, но никому не кланяются, ни у кого хлеба не просят».

Мысли и чувства Макара Девушкина разнообразны: в отношении к Вареньке у него проявляется нежность, сердечность, способность жертвовать собой, почти рыцарски защищать ее честь. Для него очень важно, чтобы его любовь была замечена, хотя он знает, что ни с кем не может соперничать — ни с мертвым студентом Покровским, которого Варя любила, ни с помещиком Быковым, который предлагает девушке материальное благополучие. Это приводит его в отчаяние, и он начинает пить. В нем намечены черты, позднее глубже раскрытые в Мармеладове, но даже такой порок, как пьянство, не делает его отвратительным. Как замечает В.Б. Шкловский, «здесь пьяный человек — это человек, отказавшийся от действия, но понимающий свое падение. Пьянство — судьба слабого. Тему пьяного — доброго и слабого человека, вокруг которого все гибнет, Достоевский впоследствии хотел развернуть в романе "Пьяненькие", но замысел не получил прямого осуществления» [Шкловский, 1966, с. 161]. Обещанный роман позднее стал частью «Преступления и наказания», в котором Мармеладов задумывался как главный герой его, но в новом романе он появлялся только в сцене в трактире, когда он произносит свой монолог, и в сцене своей гибели.

Макар Девушкин и Мармеладов пьют потому, что их собственная жизнь безысходна, они «пьют из гордости» за настоящее человечество, к которому они себя не причисляют.

В начале романа Девушкин, решая помочь Вареньке, на всем экономит, ведет себя благоразумно, а потом начинает пить, и Варенька вынуждена помогать ему, когда узнает, что он «продал даже свое платье, когда (она. — Э. Ф.) была больна». Но для слабых людей сочувствие и даже помощь бывают опасны. Когда генерал вызвал его за провинность, Девушкин взглянул на себя в зеркало и ужаснулся, как жалко выглядит его мундир, а когда во время аудиенции пуговка с его вицмундира сорвалась и подкатилась прямо к ногам генерала и тот дал ему сто рублей денег и пожал ему руку, после этого эпизода никто уже не может спасти Девушкина от окончательной моральной гибели. Как чеховский Червяков после того, как на него накричал генерал, сначала умирает морально, от страха, и только потом физически, так Девушкин гибнет не потому, что пьет или его начальство к нему жестоко относится, а от ощущения своего ничтожества.

Сохранилась запись юного Ф.М. Достоевского, зафиксировавшего свой разговор с В.Г. Белинским, который ему сказал: «Не может быть, чтобы вы в ваши двадцать лет уж это понимали. Да ведь этот ваш несчастный чиновник — ведь он до того заслужился и до того довел себя уже сам, что даже и несчастным-то себя не смеет почесть от приниженности, и почти за вольнодумство считает малейшую жалобу, даже права на несчастье за собой не смеет признать, и когда добрый человек, его генерал, дает ему эти сто рублей —

он раздроблен, уничтожен от изумления, что такого, как он, мог пожалеть "их превосходительство"... <...> А эта оторвавшаяся пуговица, а эта минута целования генеральской ручки, — да ведь тут уж не сожаление к этому несчастному, а ужас, ужас! В этой благодарности-то его ужас! Это трагедия! Вы до самой сути дела дотронулись...» [Достоевский, 1929—1930, т. 12, с. 31—32].

В.В. Виноградов отмечал в романе «Бедные люди» «контрастный параллелизм с "Шинелью"», указывая, что «Достоевский в развязке своего романа как бы исполнил пожелание Девушкина, который в письме к Вареньке предложил свой вариант окончания романа: лучше бы Башмачкин не умер, и шинель его отыскалась, и генерал, узнав о его добродетелях, повысил бы его в чине» [Виноградов, 1929, с. 361]. А М.Н. Эпштейн провел параллель между гоголевским Башмачкиным и героем романа «Идиот»: «Низкий» гоголевский герой был «переведен в возвышенный регистр»: Башмачкин «рядом последовательных трансформаций, пронизывающих все творчество Ф.М. Достоевского, был превращен в своего мистериального двойника-антипода — князя Мышкина. Первая такая трансформация — образ Макара Девушкина из "Бедных людей", замечательный, в частности, тем, что в нем выговорено прямое "отношение к гоголевскому прототипу"» [Эпштейн, 1988а, с. 75]. Когда читаешь в «Парадоксах новизны» М.Н. Эпштейна статью «Князь Мышкин и Акакий Башмачкин», в голову приходит пушкинская строка «Бывают странные сближения». Критик утверждал: «В каждой национальной литературе есть персонажи, характерные не только для отдельного автора или эпохи, но для литературы в целом, — персонажи-симптомы, персонажи-тенденции. К их числу, безусловно, относятся Акакий Башмачкин у Гоголя и князь Мышкин у Достоевского. В нашем сознании, да и в реальном диапазоне типов русской литературы они далеки, даже диаметрально противоположны друг другу, очерчивая пределы того, что можно назвать человеческим величием и человеческой малостью.

Акакий Акакиевич — "маленький человек", пожалуй, самый маленький во всей русской литературе... Рядом с ним даже те, кого обычно называют "маленькими", — и пушкинский Самсон Вырин, имевший жену и дочь, и Макар Девушкин Достоевского, состоявший в переписке с любимой Варенькой, — люди более крупного разряда, сумевшие привлечь чье-то сердце, выгородить себе долю жизненного пространства, в котором и они кое-что значат. Акакий Акакиевич не значит ничего ни для кого — единственная "приятная подруга", которая "согласилась" с ним проходить вместе жизненную дорогу... была не кто другая, как та же шинель...

С другой стороны — князь Мышкин, едва ли не первый в ряду "положительно прекрасных" героев русской литературы. По высоте идеала, соизмеримого для Достоевского с личностью Христа ("Князь Христос" — так назван Мышкин в черновиках романа), с ним не может равняться ни один другой персонаж писателя, так же как мало кто из писателей может равняться с Достоевским в пафосе устремленности к идеалу — абсолютному, недостижимому. С той долей условности, на которую обречена всякая классификация, можно было бы всех персонажей русской литературы поместить между Мышкиным и Башмачкиным как олицетворенными полюсами: духовной высоты — и приниженности, внутренней свободы и закрепощенности» [Там же, с. 65—66].

М.Н. Эпштейн, подчеркивая полную противоположность двух героев русской классики, отмечает у них общую черту — страсть к переписыванию и то,

что оба они были превосходными каллиграфами, у которых буквы вызвали душевные движения, замечая при этом, что и летописцам и писателям, которые долгие века часто были переписчиками своих сочинений, не было чуждо «психологическое вживание в мир букв». Но при общей страсти отношение к букве у них было разным: для Мышкина не буква значима и интересна, а тот, кто вывел, сложил из нее слова и тем самым «вывел» в ней себя¹.

Для совестливого Башмачкина, положение которого в обществе было опущено до низкого состояния, спасение было только в том, что он нравственно относился к своему делу: «Ведь переписчик — это поистине послушник переписываемого текста для диктующего голоса, тут кротость образует сам технический фундамент профессии, в которой путь к мастерству нагляднейшим образом требует полного самоотречения, смиренного следования свойствам подлинника» [Эпштейн, 1988а, с. 70].

Подчеркивая приниженность чиновника Башмачкина, М.Н. Эпштейн подчеркивает его «потупленную позу» человека с согбенной спиной, с опущенной головой, которая ассоциируется с неестественной приниженностью, утратой собственного достоинства: «Вот почему образ Акакия Акакиевича выдвинулся в центр русской литературы, стал средоточием ее критических обличительных мотивов: ведь это персонаж, повседневное существование которого состоит в том, чтобы склонять голову, не разгибать спины. Мотив подавления человеческого достоинства находит здесь наиболее четкое, зримое воплощение» [Там же]. Но тут же исследователь, сострадавая униженному и обиженному Акакию Акакиевичу, замечает: кроме новой шинели, в жизни Башмачкина был смысл, что уравнивает его с Выриным и Деушкиным, но ставит выше Мармеладова, в жизни которого не было Дела, — Акакий Акакиевич любил свою работу («...он служил ревностно, — нет, он служил с любовью. Там, в этом переписывании, ему виделся какой-то свой разнообразный мир. Наслаждение выражалось на лице его...»), ценил ее, радовался, когда к нему обращались молодые переписчики с просьбами, не думая о том, что эти бездельники просто пользуются его добротой, и даже «трагическая коллизия между любовью к буквам и ничтожеством их содержания не унизила, не оскорбила любви, а, напротив, придала ей кроткую и почти героическую стойкость» [Там же, с. 71].

Кротость, смирение — основные черты характера Мышкина, что роднит его с Башмачкиным и «восходит, условно говоря, к архетипу писца, глубоко укорененному в мировой литературе» [Там же], но их смирение носит разный характер: смиренность Акакия Акакиевича — показатель его несвободы, некоторой духовной ограниченности, а смирение Мышкина — это смирение мудреца.

Бездуховная жизнь Башмачкина искажает в нем все человеческое. Что касается Мышкина, то, по мнению М.Н. Эпштейна, «те же самые задатки "маленького человека": бедная одежда и любовь к переписыванию — развиваются у него в противоположную сторону — наивысшего одухотворения, облечения "в ткань" тех душ, которые льнут к нему, находят в нем посредника и святителя. Если считать "Шинель" перевернутым житием, то

¹ С.С. Аверинцев замечал, что «Средние века и впрямь были... "чернильными" веками. Это времена "писцов" как хранителей культуры и "Писания" как ориентира жизни, это времена трепетного преклонения перед святыней пергамента и букв» [Аверинцев, 1977, с. 208].

Достоевский вновь его переворачивает, возводит к исконной природе, только обогащенной тем пафосом личности, который свойствен Новому времени и соединяется у Достоевского со средневековым каноном святости. "Идиот" — это житие XIX века, показатель возможности жития в той пошлой среде, где Гоголь демонстрирует его обесмысленность и разрушение. Начиная с той точки "маленького человека", опошленного страдальца и подвижника, где останавливается Гоголь, Достоевский движется к высоте "положительно прекрасного" героя. При этом Башмачкин постоянно угадывается и просвечивает в Мышкине — как неназванная предпосылка и точка отсчета» [Эпштейн, 1988а, с. 74–75].

После «Бедных людей» и «Хозяйки» появляется третья повесть Ф.М. Достоевского о бедном чиновнике — «Господин Прохарчин». Ее герой Семен Иванович Прохарчин, с точки зрения И.Ф. Анненского, с одной стороны, во многом напоминает гоголевского Башмачкина: он служит в канцелярии переписчиком бумаг, уже в летах, «ума небыстрого», с другой стороны, он не тянется к людям, ему безразлично их отношение к нему, он не гордится своим трудом и не испытывает от него радости. Если Башмачкин начал копить деньги, чтобы купить новую шинель, то Прохарчин копит деньги без всякой цели — это его страсть. Он одинок, живет в ночлежке, ему некому оставить накопленное, на себе он тоже экономит. А когда он в горячке умирает, полицейские находят в тюфяке покойного целый капитал в две с половиной тысячи рублей. Эти деньги заставляли его бояться своих соседей, избегать заводить друзей, он был гораздо ничтожнее Башмачкина, у которого была мечта воссоединения с людьми.

И.Ф. Анненский попытался разобраться в герое Ф.М. Достоевского, которого, по его мысли, недооценили критики: «Итак, господин Прохарчин умер от страха жизни. Но Прохарчин, как всякий поэтический образ, достигающий известной идейной значительности, не является самодовлеющим, — он возводится к более сложному порядку художественных явлений, — т. е. это уже не просто некоторое подобие человека, но и симпатический символ, т. е. мысль художника, которая симпатически становится нашей. Итак, насколько удачен Прохарчин как символ? <...>

Надо было взять душу, именно столь наивную и первобытную, как у Прохарчина, чтобы символ страха жизни оказался... особенно удачным» [Анненский, 1987а, с. 209–210].

И.Ф. Анненский характеризует душу Прохарчина как «выскобленную, опустелую, выветрившуюся», его ум как «чадный», его волю определяет «убитой», делая вывод о том, что вся его бездуховная жизнь прошла как бы в «плотном и гнетущем тумане, среди которого человек незаметно дожил до полной оделелости суставов и желания лечь и больше не вставать» [Там же, с. 210]. По его мнению, герой повести «Господин Прохарчин» — одна из самых четких иллюстраций к основной идее творчества Ф.М. Достоевского: «Мотив повести — *непосильная для наивной души борьба с страхом жизни*» [Там же, с. 205]. Позднее у А.П. Чехова появятся герои, которые, испытывая страх перед жизнью, приходят к безумию, как Коврин («Черный монах»), Громов («Палата № 6»), или просто умирают от страха перед вышестоящим чиновником, как Червяков («Смерть чиновника»).

Прохарчина преследовал один кошмар — куда, казалось, вместились и самая суть жизни, и весь ее страх: «Это была бедная грешная баба... Она кричала громче пожарных и народа, размахивая костью и руками...» По

мысли И.Ф. Анненского, «гостя эта как бы на миг объединила его страх и его злополучие с целым миром таких же страхов и злополучий...» [Анненский, 1987а, с. 213].

Чем-то Прохарчин напоминает и гоголевского Башмачкина: он служит «в канцелярии с ее чиновничьим и низкопоклонством», целыми днями корпит над никому не нужными бумагами: «канцелярия выветрила из души Прохарчина не только любовь к общению и словесности и даже самый дар речи, — она же отняла у него всякую фантазию» [Там же, с. 211 — 212]. Прохарчин «принимает жизнь пассивно, как больной глотает лекарство» [Там же, с. 210]. Он жил мало что понимая в ней, хотя и мучился от непонимания ее, что проявлялось в его горячечных снах. Странно звучит, когда Зимовейкин называет его «мудрецом», но И.Ф. Анненский объясняет природу его мудрости жившим в нем страхом перед людьми и жизнью: «Прохарчин был мудрецом, т. к. он не хотел ни говорить, ни мечтать, ни знаться с людьми — а это-то и была подлинная и заправская мудрость канцелярии, т. е. инстинктивное, но цепкое приспособление к среде.

И все, казалось, было в Прохарчине, чего хотела от него жизнь: “и милый я, смиренный, слышь, и добродетелен, предан и верен...”. И вдруг — горячечным бредом откуда-то с самого дна темной прохарчинской души выплескивается наружу ее взбудораженная тайна, и на мгновение она как-то безудержно сияет и даже сплит...

“Стой, — кричит господин Прохарчин. — Ты пойми только, баран ты: я смиренный, сегодня смиренный, завтра смиренный, а потом и не смиренный, сгубил — пряжку тебе, и пошел вольнодумец”. Пусть через несколько минут этот вольнодумец для Зимовейкина... <...> истаявает в дробных и бессильных слезах, — но все же живая жизнь сквозь горячечный бред дала в умирающем человеке вспышку настоящего бунта...» И.Ф. Анненский, опираясь на признание Ф.М. Достоевского, что тот болел Прохарчиным целое лето, объясняет, почему в повести «...ужас жизни исходит из ее реальных воздействий и вопиет о своих жертвах...» [Там же, с. 215].

Жертвами реальной жизни стали в романе «Преступление и наказание» члены семьи Мармеладовых: кроткая Соня, которой пришлось выйти на панель, чтобы помочь семье; загнанная Катерина Ивановна, которой «некуда больше пойти»; безвольный Мармеладов, доведший жену до чахотки, обрешивший дочь жить «по желтому билету». А ведь в нем были доброта и благородство: он несчастной женщине с тремя детьми «руку свою предложил, ибо не мог смотреть на такое страдание», желая ей помочь. И места на службе лишился «не по своей вине, а по сокращению в штатах». А пить стал от отчаяния, мучаясь от своего бессилия и от сознания вины перед близкими. Семен Захарыч Мармеладов твердо стоит на одном пункте, который можно назвать «идеей самоуничтожения»: ему и побои «не только не в боль, но и в наслаждение бывают», он приучает себя не обращать ни на что внимания, и ночевать он уже привык, где придется... Он сам отказал себе в праве быть личностью. Если с ним связана «идея самоуничтожения», то с Катериной Ивановной — даже не идея, а болезненная мания самоутверждения (Разумихин ее определял как «себятешение»), но это не помогает им: от разрушения личности они постепенно приходят к физической гибели.

Когда Ф.М. Достоевский начинал работу над «Преступлением и наказанием», он планировал когда-нибудь написать роман о мечущихся людях, которых писатель называл «пьяненькими», но такой роман написан

не был, а в романе о Раскольникове свое, особое место занял один из тех персонажей, которых в литературоведении относят к типу «маленького человека», — Мармеладов, — кардинально отличающийся от героя «Бедных людей» Макара Девушкина, хотя оба они, как и Самсон Вырин, временами тоже подвержены недугу пьянства. Г.С. Померанц вместе с Ф.М. Достоевским задумывается о такой ипостаси «маленького человека»: «Все "пьяненькие" делают низости и тут же в них раскаиваются; порывами благородны, но без всякой стойкости в добре. Они стучаются об Бога головой, как пьяный Мармеладов о ступеньки лестницы. Их великая добродетель — смирение (Мармеладов произносит об этом проповедь, поразившую Раскольникова). Но смирение "пьяных" неотделимо от греха, от привычки к собственной слабости, от неверия в себя. Трагедия нравственной слабости может быть не менее губительной, чем раскольниковские эксперименты. <...>

В "пьяненьких" больше, чем в ком бы то ни было, бросается в глаза "текучесть" героя Достоевского, размытость нравственных границ, — та широта, о которой говорит Аркадий Долгорукий...: "Я тысячу раз дивился на эту способность человека (и, кажется, русского человека по преимуществу) лелеять в душе своей высочайший идеал рядом с величайшей подлостью, и все совершенно искренно. Широкость ли это особенная в русском человеке, которая его далеко поведет, или просто подлость — вот вопрос!"» [Померанц, 1989, с. 57 — 58].

И тем не менее, исследуя причины «трагедии слабости» своих героев, Ф.М. Достоевский преисполнен великим состраданием к ним. Справедливо замечание Г.С. Померанца: «Прочитав исповедь Мармеладова в трактире, понимаешь евангельского отца, который предпочел другим своего блудного сына. Привлекательность его — в сознании собственной низости, в нищете духа, в готовности поклоняться идеалу в других, в способности забвения себя в любви. Блудные дети человечества превосходят этим высоких и гордых, слишком занятых собой и слишком часто не находящих в мире ничего достойнее себя. И наполеоны, ничтожные в любви, оказываются ниже, чем раздавленный лошадьми алкоголик» [Там же, с. 387].

Можно согласиться и с таким его наблюдением: «Ранний Достоевский — певец слабых сердец, поздний не забывает униженных и оскорбленных, но главные герои его — люди с сильным сердцем» [Там же, с. 69]. Многих из них писатель осудил за безнравственность и глухоту к чужому страданию, но главным в мировоззрении Ф.М. Достоевского было его убеждение, что человек — не бессильный «штифтик» и не «фортепьянная клавиша», приводимая в действие посторонней рукой [Достоевский, 1972 — 1976, т. 5, с. 117], он сам ответственен за свою жизнь. Писатель никогда не переносил вину с самого человека на внешние «обстоятельства» его жизни. Как художник он видел свою задачу содействовать «восстановлению погибшего человека», задавленного «гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрасудков» [Достоевский, 1929 — 1930, т. 13, с. 526].

Какие они разные, эти «маленькие люди»: они мечтают о близости с другими людьми (Башмачкин), могут любить и жертвовать собой (Девушкин), понимают всю трагичность жизни, но не могут сопротивляться ей из-за отсутствия душевных сил (Вырин, Мармеладов), живут в страхе (Голядкин). Бедный чиновник Макар Девушкин умеет искренне любить, деликатно помогать нуждающемуся, но не осознает, что любовь его к Вареньке так же

деспотична, как любовь Вырина к своей дочери; вечно пьяный штабс-капитан Снегирев, несмотря на свое нравственное падение, безутешно плачет на могиле сына, иногда вспоминая и о своем человеческом достоинстве. А как сострадательно говорит о Мармеладове И.Ф. Анненский: «...отец по плоти и дитя по духу — старый Мармеладов. И он сложнее Сони в мысли, ибо, принимая жертву, он же приемлет и страдание. Он — тоже кроткий, но не кротостью осеняющей, а кротостью падения и греха.

Он — один из тех людей, ради которых именно и дал себя распять Христос; это не мученик и не жертва, это, может быть, даже изверг, только не себялюбец, — главное же, он не ропщет, напротив, он рад поношению.

А любя, любви своей стыдится, и за это она, любовь, переживает Мармеладова в убогом и загробном его приношении» [Анненский, 1987б, с. 411].

Традиционно сложилось так, что когда пишут о «маленьком человеке», это всегда связано с мужскими образами. А к какому типу отнести Сонечку Мармеладову? Да, праведница, да, символ христианского смирения, да, такая же кроткая, как и сестра процентщицы Лизавета, но обе они относятся к типу «маленького человека». Психологически точные характеристики ей дают И.Ф. Анненский и Г.С. Померанц: «Это уже не только кроткая и не только жертва, да и не думает она о страдании, ни о венце, ни о боге. Сердце Сони так целостно отдано чужим мукам, столько она их видит и провидит, и сострадание ее столь ненасытимо-жадно, что собственные муки и унижение не могут не казаться ей только подробностью, — места им больше в сердце не находится» [Там же]; «В творчестве Достоевского Соня — воплощенная любовь к Христу больше, чем к истине (вернее, даже без вопроса об истине). Сознание явного, очевидного греха не дает ей ни минуты душевной праздности. <...> Она не ожесточается и не топит свое отчаяние в вине, как Катюша Маслова, а вся уходит в молитву, подобную молитве влюбленного. И она права, когда говорит Раскольникову, что Бог ей все дает. Ее молитва так сильна, что грех — внешний, не захвативший глубину души, — тут же смывается, и она снова чиста, как в самых неправдоподобных средневековых легендах. И силой своего смирения она покоряет Раскольникова.

Соня — народный тип праведницы, не отягощенный «двойными мыслями», у нее просто нет способности смотреть на мир сразу с нескольких точек зрения, рефлектируя. Все написанное в Евангелии она берет *буквально* и без рассуждений обращается к духу, который живет в этой книге, в иконе, обряде» [Померанц, 1989, с. 184 — 185].

Произведения, героями которых является «маленький человек», объединяет интонация сострадания, «чувствительность» и «лелеющая душу гуманность».

Герои Н.М. Карамзина, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского никогда не резонерствуют, ни от кого ничего не требуют — ни от государства, ни от людей, смиренно склоняются перед Судьбой, принимают жизнь такой, какая она есть, несмотря на то, что их жизнь по сути своей трагедийна, что их маленькое, «домашнее» счастье рушится из-за враждебности и непонимания окружающих, что они не защищены ни государством, ни своим общественным положением, ни родственными связями, ни деньгами от унижений. Горестное бытие человека в несправедливо устроенном мире не могло не волновать русских писателей. Как позднее заметил В.Б. Шкловский, «литература собиралась переселяться. Она уходила в бедные квартиры, на чердаки, в подвалы, в меблированные комнаты. Она хотела выразить новую

жизнь, говорить от лица нового человека, судить во имя этого человека и одновременно его разыскивала...» [Шкловский, 1966].

Гуманизм русских писателей был направлен на утверждение прав «униженного и оскорбленного» «маленького человека», на стремление к тому, чтобы «маленький человек» ощущал себя «полным человеком», ибо каждая личность достойна внимания к ее духовному и нравственному потенциалу.

Со временем, однако, в русской литературе появились размышления, что «маленьким» человека сделала не только несправедливость, царящая в общественном устройстве, но и недостаток самоуважения, мелочность его интересов. Особенно «беспощадно» показывал своего героя Ф.М. Достоевский, «маленький человек» которого «заговорил» («Бедные люди»), и прием самораскрытия, использованный в этом эпистолярном романе, помог глубже понять натуру Девушкина. Принципиально новый подход Ф.М. Достоевского к изображению героя, в том числе и относящегося к типу «маленького человека», состоял в том, что человек у него не только объект, но и субъект общественных отношений, способный как на добрые, так и на злые поступки, что человек сам ответственен за свою жизнь, а гарантией человеческого достоинства «маленького человека» всегда могла быть их человечность.

И что же это за тип героя, который занял такое большое место в литературе реализма, что он за человек, вызывающий такие разные чувства, как сострадание и раздражение? И.Ф. Анненский объясняет его так: «Дело в том, что в каждом из нас есть оба человека, один — осязательный, — один — это голос, поза, краска, движение, рост, смех.

Другой — загадочный, тайный.

Другой — это сумеречная, неделимая, несообщаемая сущность каждого из нас. Но другой — это и есть именно то, что нас животворит и без чего весь мир, право, казался бы иногда лишь дьявольской насмешкой.

Первый прежде всего стремится быть *типом*, без типичности ему зарез. Но только второй создает *индивидуальность*.

Первый ест, спит, бреется, дышит и перестает дышать, первого можно сажать в тюрьму и заколачивать в гроб. Но только второй может в себе чувствовать *бога*, только второго можно *упрекать*, только второго можно *любить*, только второму можно *ставить моральные требования*, и даже нельзя их не ставить...» [Анненский, 1987в, с. 431].

Вот литература их и ставит.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.
 Анненский И.Ф. Господин Прохарчин // Избранное. М., 1987а.
 Анненский И.Ф. Искусство мысли // Избранное. М., 1987б.
 Анненский И.Ф. Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье // Избранное. М., 1987в.
 Афанасьев Э.С. Герой — рассказчик — автор — читатель в «Станционном смотрителе» А.С. Пушкина // Литература в школе. 2003. № 5.
 Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
 Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
 Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 3.

- Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 6, 9.
- Белинский В.Г.* Сочинения Александра Пушкина. Статья одиннадцатая и последняя // Собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т. 6.
- Благой Д.Д.* «Повести Белкина» // Благой Д.Д. От Кантемира до наших дней: В 2 т. М., 1973а. Т. 2.
- Благой Д.Д.* «Полтава» и «Медный всадник» // Благой Д.Д. От Кантемира до наших дней: В 2 т. М., 1973б. Т. 2.
- Вайль П., Генис А.* Наследство «Бедной Лизы». Карамзин // Вайль П., Генис А. Родная речь. Нью-Йорк, 1990.
- Васильева М.А.* «Шинель» и пересечение параллелей // Дружба народов. 1997. № 1.
- Виноградов В.В.* Эволюция русского натурализма // Виноградов В.В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976.
- Виноградов В.В.* Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. Л., 1929.
- Григорьев А.А.* Литературная критика. М., 1967.
- Достоевский Ф.М.* Письма: В 4 т. М.; Л., 1928. Т. 2.
- Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 17 т. Л., 1972 – 1976. Т. 5.
- Достоевский Ф.М.* Полн. собр. художественных произведений: В 13 т. М.; Л., 1929 – 1930. Т. 12, 13.
- Лебедев Ю.В.* Историко-философский урок «Шинели» Н.В. Гоголя // Литература в школе. 2002. № 6.
- Лежнев А.* Проза Пушкина. Опыт стиливого исследования. М., 1966.
- Литературное наследство. М., 1965. Т. 77.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
- Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.
- Макогоненко Г.П.* Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы. Л., 1974.
- Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. М., 1988.
- Маркович В.М.* «Повести Белкина» и литературный контекст // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1989. Т. 13.
- Мелухова А.С., Турбин В.Н.* Поэмы Лермонтова. М., 1969.
- Набоков В.В.* Николай Гоголь. Апофеоз личности // Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., 1998.
- Негзвецкий В.А.* Пушкин как всемирный гений // Литература в школе. 2004. № 10.
- Померанц Г.С.* Открытость бездне. Этюды о Достоевском. Нью-Йорк, 1989.
- Розанов В.В.* Как произошел тип Акакия Акакиевича // Розанов В.В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. СПб., 1906.
- Скафтымов А.П.* Статьи о русской литературе. Саратов, 1958.
- Сурков Е.А.* Тип героя и жанровое своеобразие повести Н.В. Гоголя «Шинель» // Типологический анализ литературного произведения. Кемерово, 1982.
- Тойбин М.И.* Пушкин. Творчество 1830-х гг. и вопросы историзма. Воронеж, 1976.
- Фриглендер Г.М.* Ф.М. Достоевский // История русской литературы: В 4 т. Л., 1982. Т. 3.
- Чижевский Д.И.* О «Шинели» Гоголя // Чижевский Д.И. Н.В. Гоголь: Материалы и исследования. М., 1995.
- Чижевский Д.И.* О «Шинели» Гоголя // Дружба народов. 1997. № 1.

- Шкловский В.Б.* Повести о прозе. М., 1966.
- Шкловский В.Б.* Еще о герое // Шкловский В.Б. Тетива. М., 1970.
- Шоу Дж.Т.* Собрание сочинений. Т. 1: Пушкин: поэт и автор писем. Проза Пушкина. Лос-Анджелес, 1995.
- Шрайбер Э.Л.* Быть человеком // Сименон Ж. Романы. Л., 1978.
- Шуралев А.М.* «Я брат твой» // Литература в школе. 2007. № 6.
- Эйхенбаум Б.М.* Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л., 1969.
- Эйхенбаум Б.М.* О литературе. М., 1987.
- Эпштейн М.Н.* Князь Мышкин и Акакий Башмачкин // Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. М., 1988а.
- Эпштейн М.Н.* Фауст и Петр на берегу моря // Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. М., 1988б.
- O'Connor F.* The Lonely Voice. Cleveland; New York, 1963.

РУССКИЕ ГАМЛЕТЫ: «ЛИШНИЙ ЧЕЛОВЕК» В ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Проблема «лишнего человека» занимает важное место в русской литературе XIX века.

В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» Ю.В. Манн дает такое объяснение термину «лишний человек»: «"Лишний человек" — социально-психологический тип, запечатленный в русской литературе первой половины 19 века; его главные черты: отчуждение от официальной России; от родной среды (обычно дворянской), чувство интеллектуального и нравственного превосходства над ней и в то же время — душевная усталость, глубокий скептицизм, разлад слова и дела». Автор энциклопедической статьи отмечает, что хотя термин «лишний человек» вошел во всеобщее употребление в 1850 году после появления «Дневника лишнего человека» И.С. Тургенева, тип этого героя сложился гораздо раньше, создав типологический ряд: Онегин — Печорин — Бельтов — Рудин — Лаврецкий. Ю.В. Манн считает, что «черты духовного облика "Л. ч." (подчас в усложненном и измененном виде) прослеживаются и в литературе второй половины 19 — начала 20 века и что «в России противоречия общественной ситуации, контраст цивилизации и рабства... выдвинули "Л. ч." на более видное место, обусловили повышенный драматизм и интенсивность его переживаний. На рубеже 1850 — 60-х критика (Н.А. Добролюбов), ведя наступление на литературную интеллигенцию, заостряла слабые стороны "Л. ч." — половичатость, неспособность к активному вмешательству в жизнь, однако при этом тема "Л. ч." неправомерно сводилась к теме либерализма, а его историческая основа — к барству и "обломовщине". Не принималось во внимание также соотношение типологии "Л. ч." как культурологической проблемы с художественным текстом, в котором — в наиболее сложных случаях — устойчивость психологического комплекса характера оказывалась проблематичной: так, душевная усталость и индифферентность Онегина сменялась в заключительной главе пушкинского романа юношеской страстью и увлеченностью».

Ю.В. Манн утверждает, что «в общем, более широком, контексте литературного движения тип "Л. ч.", возникнув как переосмысление романтического героя, развивался под знаком более разносторонней и подвижной характеристики», т. к. очень значимым... в теме «Л. ч.» был и «отказ от морализаторских установок во имя беспристрастного анализа, отражения диалектики жизни», утверждение ценности личности, интерес к «истории души человеческой» (Лермонтов) — все это «создавало почву для плодотворного психологического анализа и подготовляло будущие завоевания русского реализма и постреалистических художественных течений» [Литературная энциклопедия терминов и понятий, 2001, с. 485].

У личности есть свои психологические роли, которые, по мнению Л.Я. Гинзбург, «могут разрастаться и обобщаться до выражения эпохального сознания — исторического характера человека той или иной эпохи и среды», а «социальные роли личности множественны и отчуждены от индивидуальности, тогда как образцы эпохального характера предназначены отражать именно единство исторического сознания, воплощенного целостной личностью...

Когда образованный русский дворянин декабристского круга осознал себя в категориях "римских" доблестей и добродетелей, когда молодой романтик выбирал из своего бытия байроническую или шеллингианскую модель, а разночинец 60-х годов ориентировался на идеальное поведение нигилиста, то в подобных случаях не имеет смысла говорить о социальной роли, ибо термин, теряющий свою точность, становится бессодержательным. <...> Образ же человека от реализма должен был выработаться на национальной основе из сырого еще социального материала» [Гинзбург, 1979, с. 47, 50]. Учитывая ее точку зрения, характеры «лишних людей», обрисованные русскими классиками в 10 — 60-е годы XIX века, можно считать «историческими», т. к. каждый из них выражал «эпохальное сознание» своего времени.

Русским писателям и критикам оказалась не чуждой сенсимонистская идея раскрепощения личности, связанная с «болью и страданием» современного человека, не находящего реализации в обществе. Не оставили их равнодушными «Адольф» Б. Констана, «Исповедь сына века» А. де Мюссе, а также творчество Ж. Санд и особенно ее предисловие к роману Э. Сенанкура «Оберман», перепечатанное в журнале «Отечественные записки» за 1843 год, в котором говорилось о «страданиях воли, лишенной могущества... энергических страданиях человека, пламенно и тщетно стремящегося к достижению своей цели и перед которым всякая цель исчезает как сон; это страшное негодование силы, желающей все обнять и от которой все убегает, даже сама воля, это истощение и сокрушение обманутой страсти, эта болезнь людей, испытанных жизнью» [Санд, 1843, с. 33], — т. е. сформулированы все черты болезни и многих представителей дворянской интеллигенции, и черты «лишних людей», которые уже заняли свое определенное место в литературном и общественном сознании русского общества, в котором к этому времени обозначились и стали жить Чацкий и Онегин, Печорин и Бельтов, место которых позднее заняли решающие не менее мучительные вопросы Базаров и Волохов. Абсолютно точное название своей книге дал философ и филолог В.К. Кантор, размышляющий в XX веке о концепции героя в русской классической литературе и ее взаимоотношениях с обществом, — «В поисках личности: опыт русской классики» [Кантор, 1994].

Поиски личности в литературе проходили не очень просто.

Образ «лишнего человека» претерпел несколько этапов в своем развитии: в 10-е годы появился грибоедовский Чацкий, который был «лишним» в фамусовском обществе; в 20-е годы — Онегин из одноименного романа А.С. Пушкина с его «скептической потерянностью» (А.И. Герцен), разочарованностью, рефлексией. В 30-е годы был создан портрет героя своего времени Печорина, в 40 — 50-е — Рудина и Бельтова. За это время уже четко определилось главное в «лишнем человеке» — особая интенсивность идейных, духовных и нравственных исканий. Как отмечал А.И. Герцен в 1840 году в цикле «Капризы и раздумье», «отличительная черта нашей эпохи есть grübeln (раз-

думывать — нем.). Мы не хотим шага сделать, не выразумев его, мы беспрестанно останавливаемся, как Гамлет, и думаем, думаем... Некогда действовать...» [Герцен, 1954 — 1966, т. 2, с. 49].

В осмыслении типа «лишнего человека» русская литература утверждала не только ценность отдельного человека, личности, но и интерес к «истории души человеческой», что привело к усилению психологического анализа и подготовило будущие завоевания русского реализма.

Противоречивая русская действительность обусловила драматизм переживаний «лишнего человека».

Тип будущего Печорина, впоследствии проявившийся в героях А.И. Герцена — Трензинском («Записки одного молодого человека») и Бельтове («Кто виноват?») вызревал во время работы М.Ю. Лермонтова над «Демоном» и «Вадимом». Отрицая бесплодную «пустыню мира», олицетворяющую современную автору действительность, отрицая традиционное добро, М.Ю. Лермонтов находил благо в разрушительном протесте. Это был иной способ обнаружения в герое времени его несоразмерности миру. Романтические демонические черты обнаружатся впоследствии в образах «лишних людей», например, у И.С. Тургенева в «Рудине» (Дмитрий Рудин), «Отцах и детях» (Евгений Базаров), у Ф.М. Достоевского в «Братьях Карамазовых» (Иван Карамазов).

Два, казалось бы, противоположных типа персонажей — «маленький человек» и «лишний человек» — совпадали в своем принципиальном качестве «несоразмерности миру». Несложно предположить, что за этим скрывался неудовлетворенный интерес к третьей ипостаси — к той, что не несет в себе качеств «чрезвычайно малого» или «чрезвычайно большого» по отношению к миру, а раскрывается в своей мирсообразности. Русская литература в поисках ответа на этот вопрос обращалась к опыту литературы западной, к ее героям — Гамлету, Дон Кихоту, Манфреду, Чайльд Гарольду, Фаусту, но А.И. Герцен совершенно справедливо отмечал, что герой русской литературы совсем иной: «...это ни Гамлет, ни Фауст, ни Манфред, ни Оберман, ни Тренмор, ни Карл Моор...» [Там же, с. 50].

В своем романе «Евгений Онегин» А.С. Пушкин исследовал такое явление духовной жизни русского общества 1820-х годов, как «русская хандра» в социально-психологическом, историческом, бытовом и нравственном аспектах, т. к. причиной ее было разочарование героя в жизни и в людях.

Как отмечала Е.Н. Купреянова, «русский Чайльд Гарольд — Онегин, конечно, не декабрист, но он "сродни" таким русским европейцам, как Александр Раевский, Чаадаев, Грибоедов, Николай Тургенев и многим другим из декабристской и околодекабристской среды...» [Купреянова, 1981, с. 263]. В них отразилась трагедия поколения 20-х годов. «Хандра», мучающая передовую дворянскую интеллигенцию, была связана с отечественной «азиатчиной» самодержавного и крепостнического строя России, с невозможностью обрести «самостоянье» в обществе, в котором она ощущала свою «лишность».

В 30-е годы произошел резкий сдвиг «времен» после разгрома декабристского восстания, что отмечал В.Г. Белинский во вступительной статье к сборнику «Физиология Петербурга»: «В "Онегине" вы изучите русское общество в одном из моментов его развития, в "Герое нашего времени" вы увидите то же самое общество, но уже в новом виде» [Белинский, 1953 — 1959, т. 8, с. 378]. Мысль В.Г. Белинского позднее развил А.И. Герцен, ощущающий свою близость к лермонтовскому герою и написавший в своем дневнике в

1842 году: «...я вяну, во мне бродит какая-то неупотребленная масса возможностей, которая, не находя истока, поднимает со дна души всякую дрянь, мелочи, нечистые страсти... Моя натура по превосходству социальная. Я назначен собственно для трибуны, форума, так, как рыба для воды» [Герцен, 1954 — 1966, т. 2, с. 213]. Ощущая в себе силы великие («назначен для трибуны, форума...»), М.Ю. Лермонтов и А.И. Герцен (как и их герои Печорин и Бельтов) страдали.

В Печорине была запечатлена трагедия сложившейся личности, обреченной жить в «стране рабов, стране господ»¹. Такие люди глубоко страдали, ощущали острое чувство разочарованности, тоски, скуки и не могли найти применения переполнявшей их духовной энергии. В чем-то ему был близок герценовский герой. А.И. Герцен охарактеризовал Владимира Бельтова как некое «возражение» на весь порядок, весь строй жизни обывателей города NN: как Чацкий, он отрезвился «сполна» от романтических иллюзий; как Онегин, он тоскует и мечется по миру «без цели, без трудов», томится в «бездействии досуга»; как Печорин, он приносит с собой разлад в мирную жизнь обывателей. Бельтов — обобщающий образ страдающего российского интеллектуала, не находящего себе места в жизни, скептик без всякого романтического налета. Он способен смотреть на себя изнутри и приходит к концепции вечного скитальчества, как позднее приходит к ней Рудин. «Охота к перемене мест» — одна их характерных черт «лишнего человека», часто бегущего от самого себя. Рудин — это воплощение того же характера, каким обладал Владимир Бельтов. Критики стремились подчеркнуть в характере Рудина, в его жизненном поражении важный симптом слабости и обреченности дворянства. В 50–60-е годы в связи с произведениями И.С. Тургенева возникла полемика вокруг типа «лишнего человека». Так, либерал А.В. Дружинин соглашался с тем, что беда Рудина состояла в его неумении соединить слово и практическую деятельность, которую он понимал в разрезе примирения с окружающим миром. Чтобы найти дело своей жизни, с его точки зрения, Рудин должен был возвыситься «до возможной и необходимой гармонии с средой, его окружающей» [Дружинин, 1865, с. 367].

«Новые люди» И.С. Тургенева наталкивали на мысль о том, что их идеи исторически прогрессивны, а они сами исторически обречены. Они всегда — «накануне» каких-то важных событий и свершений. Их роль — разбудить, заставить задуматься и решиться действовать тех, кто идет за ними.

Н.А. Добролюбов был прав, утверждая, что каждое из созданных И.С. Тургеневым «лиц было смелее и полнее предыдущих, но сущность, основа их характера и всего их существования была одна и та же. Они были вносители новых идей в известный круг, просветители, пропагандисты...» [Добролюбов, 1961 — 1964, т. 6, с. 100].

Революционер-демократ Н.А. Добролюбов не мог испытывать симпатии к «лишним людям», ибо считал, что «...в жизни нет им дела, которое бы для

¹ Ю.М. Лотман объяснял сложность печоринского типа тем, что «его европеизация произошла в приобщении к миру титанов европейской романтической культуры — миру Байрона и Наполеона, к ушедшей в прошлое исторической эпохе, полной деятельного героизма. Поэтому если европеизм Грушницкого находится в гармонии с современностью, то Печорин в споре со своим временем», и тем, что в нем были сконцентрированы все черты человека тридцатых годов, в котором после 1825 года вместо романтических настроений поселились скепсис и скука, «фаталистическое мировоззрение» [Лотман, 1988, с. 224].

них было жизненной необходимостью, сердечной святыней, религией, которое бы органически срослось с ними, так что отнять его у них значило бы лишить их жизни. Все у них внешнее, ничто не имеет корня в их натуре» [Добролюбов, 1975, с. 201 – 202].

«Лишний человек» в своих дальнейших трансформациях необязательно являлся в том обличье, каким он был наделен, положим, в пушкинском или лермонтовском романе. Он мог быть представлен в несколько ином жизненном варианте, но в нем всегда оставалась постоянная основа — протестующая, отрицающая, размышляющая. Мысль — главный нерв этого образа, в котором негативное начало было сильнее положительного: этот герой — апофеоз скептического ума. Объединяла «лишних людей» и их неспособность любить, обреченность увлечений по причине того, что их рефлектирующий ум всегда превалировал над проявлениями их сердца: они сознательно уходили от любви и обрекали себя на одиночество.

Исследователь Н.Д. Старосельская считает, что «тип личности, сложившийся в России к 20-м годам и заинтересовавший А.С. Пушкина в романтических "Цыганах", в "Евгении Онегине", берет свое начало от байронических героев». К середине 50-х годов XIX века «лишний человек» — разочарованный аристократ — теряет черты таинственной исключительности и неповторимости. На сцену выходят провинциальные гончаровские помещики Обломов и Райский.

Понятие «лишний человек» значительно шире и динамичнее: оно вбирает в себя новые признаки в зависимости от перемен общественного климата на протяжении всего XIX столетия, поэтому вполне правомерно говорить и о «лишних людях» из числа разночинцев, мещан, офицеров.

По концепции Н.Д. Старосельской, «"лишние люди" русской литературы, как привыкли их называть на протяжении более чем полуторавековой истории, это, фактически, "байронисты" с определяющей чертой характера — холодной, бесстрастной наблюдательностью не участника, но свидетеля жизни. Уже И.С. Тургенев, работая над "Дневником лишнего человека", попытался избавить Чулкатурина от присущего этому типу демонизма. Чулкатурин, как нам представляется, проложил прямую дорогу к принципиально иному герою — Парадоксалисту Ф.М. Достоевского, в котором холодная наблюдательность осложнена большим самолюбием, разъеденным рефлексией и доводящим человека до предельной озлобленности на весь мир и на себя самого. В этом смысле Чулкатурин действительно соединяет Онегина, Печорина, Рудина с позднейшими героями Достоевского. Об этом справедливо писал Г.А. Бялый: «Укоренившееся представление о кардинальной противоположности психологической манеры Тургенева и Достоевского, очевидно, сильно преувеличено. Не могло не быть значительного сходства у писателей, подходивших к человеку прежде всего со стороны его идейного мира, ставивших своей целью изучение форм сознания современного человека, недовольного жизнью и измученного ею. Сюда входил и интерес к тем болезненным изломам сознания, которые сопутствуют напряженной работе мысли и совести» [Бялый, 1973, с. 32]. Эти же черты отмечал еще на пороге XX столетия С.Н. Трубецкой: «Тургенев впервые отметил появление лишнего человека, Достоевский показал, какое пакостное, дрянное и вредное маленькое животное может жить иногда в такого рода субъектах, как безмерно их самолюбие, как растет их жестокий, чудовищный эгоизм ("Записки из подполья")» [Трубецкой, 1990, с. 135].

Обломова же трудно причислить к подобным героям. Из «Сна» и отдельных, разбросанных по всему роману штрихов мы достаточно полно узнаем о его детстве и юности — здесь и следа демонизма, байронизма не сыщешь! Добролюбов называл его «лишним человеком», имея в виду *социальный срез*, ставший к концу 50-х годов — времени появления романа — своего рода знаком, под которым герои делились на «лишних» и «нелишних». Обломов воспринимается по-другому: для нас он уже не следует непосредственно за Онегиным, Печориным, Рудиным, Бельтовым. Здесь важно иное: Гончаров, быть может, в первый и на протяжении XIX столетия в последний раз изобразил трагедию русского сознания, не окрашенного байронической мрачностью, но тем не менее оказавшегося на обочине жизни — по вине собственной и по вине общества, разделившего свои интересы так, что обломовым места не нашлось. Не имеющий предшественников, тип Обломова не продолжился и в дальнейшем» [Старосельская, 1990, с. 36 — 38].

В 60-е годы в романе И.А. Гончарова появились помещики Обломов и Борис Райский. Романист показал их «онегинское» охлаждение к жизни, глубокий разрыв с нею и исследовал источник равнодушия и скуки своих героев, которые, подобно Онегину и Печорину, ощущали в себе бесполезно утраченные силы, не могли найти свое место в жизни и самореализоваться. Как одну из характерных черт «лишнего человека» критики отмечали преждевременную старость души, которая выражалась в глубоком скептицизме, душевной усталости, что было характерно и для гончаровских героев. Отчужденность «лишнего человека» от общества выражена в осуждении городской дворянско-чиновничьей жизни за ее умственную пустоту и нравственную черствость.

Несомненно, у Обломова есть общие черты с «лишними людьми», которые были мятущимися натурами, носили в себе гордое чувство независимости и свободы. Как ни эгоистичны были они порой в своих стремлениях и поступках, они поднимались до осуждения крепостничества. Обломов же до конца остается крепостником. Крестьяне, полагает он, были от века и будут собственностью помещиков. Строя планы улучшения хозяйства, он вовсе не намерен был отказаться от крепостного оброка. Бельтов, Печорин, Рудин и другие «лишние люди» до конца своих дней не мирились с окружающими их порядками, тогда как большая часть поместного дворянства вела обломовское существование. Обломов — это закат дворянского периода в эволюции «лишнего человека».

Личность человека всегда вызывала особый интерес у русских писателей. Они очень разные, эти «лишние люди», появившиеся в литературе XIX века. Н.А. Добролюбов, как и многие мыслители того времени, размышлял над этим типом героя: «Что касается до личности, то мы не могли не видеть разницы темперамента, например, у Печорина и Обломова, так же точно, как не можем не найти ее и у Печорина с Онегиным, и у Рудина с Бельтовым... Кто же станет спорить, что личная разница между людьми существует (хотя, может быть, и далеко не в той степени и не с тем значением, как обыкновенно предполагают). Но дело в том, что над всеми этими лицами тяготеет одна и та же обломовщина, которая кладет на них неизгладимую печать бездельничества, дармоедства и совершенной ненужности на свете. Весьма вероятно, что при других условиях жизни, в другом обществе, Онегин был бы истинно добрым малым, Печорин и Рудин делали бы великие подвиги, а Бельтов оказался бы действительно превосходным человеком. Но

при других условиях развития, может быть, и Обломов с Тентетниковым не были бы такими байбаками, а нашли бы себе какое-нибудь полезное занятие... Дело в том, что теперь-то у них всех одна общая черта — бесплодное стремление к деятельности, сознание, что из них многое могло бы выйти, но не выйдет ничего... В этом они поразительно сходятся. "Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился? А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные. Но я не угадал этого назначения, я увлекся приманками страстей пустых и неблагоприятных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений, — лучший цвет жизни". Это — Печорин... А вот как рассказывает о себе Рудин: "Да, природа мне много дала; но я умру, не сделав ничего достойного сил моих, не оставив за собою никакого благотворного следа. Все мое богатство пропадет даром: я не увижу плодов от семян своих..." Илья Ильич тоже не отстает от прочих: и он "болезненно чувствовал, что в нем зарыто, как в могиле, какое-то хорошее, светлое начало, может быть, теперь уже умершее, или лежит оно, как золото в недрах горы, и давно пора бы этому золоту быть ходячей монетой. Но глубоко и тяжело завален клад дрянью, наносным сором. Кто-то будто украл и закопал в собственной его душе принесенные ему в дар миром и жизнью сокровища". Видите — *сокровища* были зарыты в его натуре, только раскрыть их пред миром он никогда не мог. <...>

Обломов тоже мечтал в молодости "служить, пока станет сил, потому что России нужны руки и головы для разрабатывания неистощимых источников"... Да и теперь он "не чужд всеобщих человеческих скорбей, ему доступны наслаждения высоких помыслов", и хотя он не рыщет по свету за исполкинским делом, но все-таки мечтает о всемирной деятельности... <...>

Но отчего же такая разница впечатлений, производимых на нас Обломовым и героями, о которых мы вспоминали выше? Те представляются нам в разных родах сильными натурами, задавленными неблагоприятной обстановкой, а этот — байбаком, который и при самых лучших обстоятельствах ничего не сделает. Но, во-первых, — у Обломова темперамент слишком вялый, и потому естественно, что он для осуществления своих замыслов и для отпора враждебных обстоятельств употребляет еще несколько... попыток, нежели сангвинический Онегин или желчный Печорин. В сущности же, они все равно несостоятельны пред силою враждебных обстоятельств, все равно погружаются в ничтожество, когда им предстоит настоящая, серьезная деятельность. В чем обстоятельства Обломова открывали ему благоприятное поле деятельности? У него было имение, которое мог он устроить; был друг, вызывавший его на практическую деятельность; была женщина, которая превосходила его энергией характера и ясностью взгляда и которая нежно полюбила его... Да скажите, у кого же из обломовцев не было всего этого, и что все они из этого сделали? И Онегин и Тентетников хозяйничали в своем имении, и о Тентетникове мужики даже говорили сначала: "Экой востроногий!" Но скоро те же мужики смекнули, что барин хоть и прыток на первых порах, но ничего не смыслит и толку никакого не сделает... А дружба? Что они все делают с своими друзьями? Онегин убил Ленского; Печорин только все пикируется с Вернером; Рудин умел оттолкнуть от себя Лежнева и не воспользоваться дружбой Покорского... Да и мало ли людей, подобных Покорскому, встретилось на пути каждого из них? Что же они сделали? Со-

единились ли друг с другом для одного общего дела, образовали ли тесный союз для обороны от враждебных обстоятельств? Ничего не было... Все рассыпалось прахом, все кончилось той же обломовщиной... О любви нечего и говорить. Каждый из обломовцев встречал женщину выше себя (потому что Круциферская выше Бельтова и даже княжна Мери все-таки выше Печорина), и каждый постыдно бежал от ее любви или добивался того, чтоб она сама прогнала его... Чем это объяснить, как не давлением на них гнусной обломовщины?» [Добролюбов, 1961 — 1964, т. 6, с. 328 — 330].

К концу XIX столетия «лишний человек» уже настолько широко был представлен в отечественной литературе, что образ его уже не мог однозначно толковаться и строго классифицироваться. Предшественники Обломова были действительно героями своего времени, не выдержавшими поединка с реальной действительностью и от этого, в результате сомнений и разочарований, ставшими чужими в России 10 — 40-х годов XIX века. Каждый из литературных героев по-своему полно характеризовал определенное десятилетие русской жизни. Черты духовного облика «лишнего человека» усложнялись. Все чаще писатели в русском обществе не сводили его трагедию только к неспособности активных действий, к «обломовщине». «В общем, — как замечал Ю.В. Манн, — в более широком контексте литературного движения тип «лишнего человека», возникнув как переосмысление романтического героя, развился под знаком более разносторонней и подвижной характерологии. <...> Важно было в теме «лишний человек» и утверждение ценности отдельного человека, личности, интерес к «истории души человеческой» (Лермонтов), что создавало почву для плодотворного психологического анализа и подготавливало будущие завоевания русского реализма и постреалистических художественных течений» [Манн, 2001, с. 485].

Существуют разные классификации типа «лишнего человека» в русской литературе XIX века. Некоторые из них относятся к разряду традиционных, в некоторых появляется особый взгляд на героя, который не исчез и из литературоведения XX века.

С.Г. Бочаров обращается к классификации Н.А. Добролюбова и Ф.М. Достоевского, которые, на наш взгляд, неправомерно начинают этот ряд с пушкинского Онегина, исключая из него Чацкого: «Памятный нам со школы опыт построения генетического ряда (или даже генетического древа) ведущих героев литературы еще до Достоевского предпринял его антипод Добролюбов в статье «Что такое обломовщина?». Положения этой статьи о видоизменениях «родовых черт» основного типа во времени, «новых фазах его существования», близки рассуждениям Достоевского об онегинском типе. Свой генеалогический ряд Добролюбов открыл, разумеется, тоже Онегиным, а замкнул его на Обломове, объявив всех персонажей ряда родственниками, «братьями-обломовцами». Последний в ряду, Обломов, есть исчерпание ряда, итог, для Добролюбова тоже сумеречный, и ему, пожалуй, можно было бы назвать свою статью, как А.Л. Бем статью о Ставрогине — «Сумерки героя» (но, конечно, такое название, с этими вагнеровско-нищенскими ассоциациями, у Добролюбова невозможно).

Достоевский в своих размышлениях об онегинском типе тоже подводил ему итог, но Достоевский иначе прочертил родословную типа на карте литературы. На основании романа «Бесы» и всего того, что он говорил об онегинском типе, можно представить другой генетический ряд героев от того же родоначального пункта. *От Онегина до Обломова* — ряд Добролюбова.

От *Онегина до Ставрогина* — ряд Достоевского¹. Итоговыми героями характеризуется мировоззренческая оптика конструкторов рядов: Обломов для Добролюбова — олицетворение общественной бесполезности, Ставрогин для Достоевского — носитель духовной болезни века, века «неверия и сомнения» [Бочаров, 1999, с. 172–173].

При любой классификации героя типа «лишнего человека» нельзя не заметить, что в нем есть черты байронического героя, нигилиста и сверхчеловека, поэтому не удивляет замечание А. Синявского-Терца насчет Онегина: «...его в итоге можно было тянуть куда угодно — и в лишние люди, и в мелкие бесы, и в карбонарии, и просто в недоросли...» [Терц, 1992, т. 1, с. 421].

Интересно познакомиться и с классификацией типов героя С.Н. Трубецкого, который в 1901 году выделил на карте литературы два маршрута: историю «лишнего человека» и историю русского «сверхчеловека».

Некоторые мысли С.Н. Трубецкого, высказанные в статье, написанной в самом начале XX века, могут показаться спорными, но нам кажется необходимым познакомить современного читателя русской классики с размышлениями крупного русского философа, который, по замечанию П.П. Блонского, «учит нас жизненному, а не школьному или литературному отношению к философии... В наши дни, когда философия и душа философа слишком часто и слишком резко перестают иметь что-либо общее друг с другом, кн. С.Н. Трубецкой должен особенно жить для нас» [Блонский, 1917, с. 145].

В своей статье «Лишние люди и герои нашего времени» С.Н. Трубецкой обращается к осмыслению роли писателя в жизни русского общества последнего десятилетия XIX века, пытается разобраться в проблеме, почему «великий писатель земли русской» Л.Н. Толстой, который «для одних — великий художник, для других — вероучитель», за исключением его поклонников, не стал «властителем дум» современников, — что, разумеется, насколько не умаляет его безотносительного значения, а «горячий интерес», «необычайную популярность» приобрели А.П. Чехов и М. Горький. Он видит причину этого в том, что, «помимо бесспорного художественного дарования, тут играет роль и самое идейное содержание и соответствие общественному настроению», что именно «и придает названным писателям выдающийся интерес для изучения современного состояния нашего общества и для истории нашей литературы». «Нельзя отказаться, — замечает С.Н. Трубецкой, — и от попытки осветить историческую связь современных литературных явлений, современных литературных типов с предшествовавшими типами, увековеченными великими русскими писателями», ограничиваясь (в силу огромности темы) «двумя историко-литературными и вместе с тем общественно-моральными проблемами, которые ставят нам гг. Чехов и Горький. Первая из них — это история "лишнего человека" от Тургенева до Чехова, вторая — история "героя нашего времени" в его последовательной демократизации и упадке, история русского "сверх-человека" от Демона и Печорина до босяков Максима Горького» [Трубецкой, 1990, с. 134].

¹ Мы придерживаемся точки зрения А.И. Герцена, считающего Чацкого первым в ряду «лишних людей»: «Чацкий — это Онегин-резонер, старший его брат. "Герой нашего времени" Лермонтова — его младший брат» [Герцен, 1954–1966, т. 18, с. 184]. С ним соглашается и А.А. Лебедев: «Чацкий... — это герой, не переживший своего поражения... <...> не прошедший еще проверки практикой жизни... Чацкий — вечный юноша русской общественной мысли. И потому от него нечего требовать, чтобы он был критерием зрелости мысли» [Лебедев, 1980, с. 129].

С нашей точки зрения, такая постановка вопроса очень перспективна и позволяет углубить историко-литературный и психологический анализ типов героев русской классики XIX века, особенно в понимании проблемы «лишний человек» — русский «сверхчеловек», которая стала актуальной в преддверии XX века, в литературе которого тип «маленького человека», тип «лишнего человека», тип «нового» человека не исчезли, а трансформировались в творчестве М. Горького, А.П. Платонова, А.А. Фадеева, М.А. Булгакова, М.М. Зощенко, В.М. Шукшина, А.В. Вампилова, Б.Л. Пастернака и Ю.О. Домбровского, Ю.В. Трифонова и Л.С. Петрушевской и др.

По мнению С.Н. Трубецкого, именно А.П. Чехов «дает нам последнюю страницу в истории "лишнего человека" — обиженного и обидевшегося русского интеллигента. Кем он обижен? Всеми — и княгинями и мужиками, и кулаками и фельдшерами, и Богом и судьбою. <...>

Все эти "хмурые люди", "нытики", разбитые жизнью или даже чаще всего разбитые без всякой жизни и без всякой борьбы, страдающие от невращения, от собственной дряблости и бессилия, от мелкого гиперэстетизированного самолюбия и себялюбия, от собственной пошлости и скуки и от пошлости своей среды, — все эти "лишние человеки", тяготящиеся сами собою, сознанием своей ненужности, праздности своей жизни. И г. Чехов любовно носится с этими лишними человеками, лишними дядями, лишними сестрами и братьями. Он жалеет их, тоскует с ними, плачет и поет с ними, и, по-видимому, читающая публика приходит от этого в восторг. Чем скучнее рисуется жизнь, чем слякотнее характеры, чем более становятся они обидно-мелкими и болезненно-чувствительными и чем более сгущаются серые краски, тем более удовольствия испытывает современный читатель или даже зритель. <...>

Публику окормили лишним человеком. <...>

Некоторым признаком того, что лишний человек начинает приедаться, служит увлечение "сверх-человеком". Но — увы! — и в самом этом увлечении нередко чувствуется какая-то слабость... <...>

Если г. Чехов — печальник, плакальщик нашей интеллигенции, то М. Горький в глубине души своей чувствует к этой интеллигенции накапливающую, застаревшую злобу... Он злится на нее за ее дряблость, дрянность, бессилие и нытье, за ее барство и праздность, за буржуазный либерализм, фальшь и трусость, за все "лишнее человечество", которым она растлеивает общественные низы, вместо того, чтобы поднимать, образовывать их. <...>

Г-н Горький одарил нас новым героем нашего времени, или, точнее, рядом героев — избранных босяков. Это тоже нисколько не ирония, — во всяком случае, не моя ирония, а, если угодно, ирония судьбы. "Печальный демон, дух изгнания" постепенно понижался на общественной лестнице. Уже у Лермонтова он стал гвардейским офицером — "лейб-гвардии гусарский Мефистофель", как прозвал Печорина один из его критиков, — затем он опустился еще ниже, сделался разночинцем, нигилистом и, наконец, босяком. В виде блестящего аристократа он явился в последний раз в образе Николая Ставрогина у Достоевского; но уже у него он был, в сущности, "эпилептическим дегенератом" в специально-психиатрическом смысле этого термина. У Горького он опускается до "дна" и обыкновенно является босяком. Сохраняется основная черта — гордое чувство собственного превосходства при полном нравственном нигилизме или отрицании каких бы то ни было нравственных норм. Сохраняется самодовлеющий имморализм силь-

ной личности, наслаждающейся своей вольной волей, своей мощью. Нам скажут, что теряется существенное — аристократический байронизм. Но и самый байронизм есть явление обложное: в нем следует различать нравственную сущность от внешней оболочки, от некоторой поэзы и рисовки, которая, однако, неразрывно связана с сущностью, как света с томлением духа. <...>

В произведениях Горького сглаживается противоположность, разделяющая лишнего человека от мнимого героя, сверх-человека. И тот и другой суть продукты одной и той же почвы, одного и того же общественного развития. И лишние люди и сверх-люди наши рождены одним и тем же распадом "старых рамок", разложением традиционных основ быта и нравов при полном отсутствии новых жизнеспособных и животворных верований, которые могли бы служить руководящими, дисциплинирующими началами жизни, источником надежды и радости, терпения и бодрости, мужества и света для сильных и слабых, для крепких и немощных. <...>

У лишних людей есть "тоска о лучшем", но нет сил для создания его, нет настоящей, деятельной веры в него и стремления к нему; у гордых людей есть сознание человеческого благородства, сознание высших возможностей, в них заложенных, но они слишком часто принимают эти сверх-человеческие возможности за нечто действительное. В тех и других нет той действительно высшей и постольку сверх-человеческой силы, той благодати, которая дает человеку веру в истинный смысл его существования и вместе заставляет его признавать и чтить нечто высшее над собою, не "подрумянивая себе душу" обманом, не делая себе мнимого кумира из человека и нового культа из разрушения. <...>

Прояснение сознания общественного есть прояснение общественной совести. Русская художественная литература более всякой другой служила великому делу совести: это великий завет ее, завет Гоголя писателям новейшего поколения. <...>

Такой писатель, не прибегая к обману, может изобразить всю мерзость запустения нашей жизни, всю мертвенность и холопство душ и низменное свинство умов, и его изображение не грязнит душу, а произведет в ней тот катарсис — то очистительное, благодатное действие, какое производит истинно прекрасное художественно произведение. <...>

Г-ну Горькому является бес, искушавший многих писателей русских, бес учительства. <...> И вот мы находим у Горького попытку сказать людям ободряющие слова или "слова, окрыляющие душу", "создать им хотя бы маленький возвышающий душу обман...". Удовлетворяет ли его босяцкое нищестество, составляющее философию большинства его героев, или невозможная повесть Толстого с "Дикой уткой" Ибсена в лице Луки в его "На дне"? Можно ли видеть учителя жизни в машинисте Ниле? Он ли разбудит своим вещим словом "презренные души живых мертвецов" и заговорит "о необходимости возрождения духа"?» [Трубецкой, 1990, с. 138 — 145].

Комментируя точку зрения С.Н. Трубецкого, С.Г. Бочаров предполагает, что «в известных точках процесса, в произведениях и героях две эти "истории" смыкались, пересекались, и восходили обе они к Онегину — не только история лишнего человека, но и русского сверхчеловека. От аристократического байронизма до доморощенного демократического нищестества — диапазон типологии С.Н. Трубецкого, вставленной в европейскую рамку: между байронизмом и нищестеством как двумя эпохальными веяниями на двух краях столетия» [Бочаров, 1999, с. 178].

Даже если в каких-то нюансах точка зрения на «лишнего человека» у разных исследователей и расходится, они единодушны в том, что этот тип литературного героя — представитель лучшей части русской интеллигенции, сыгравший определенную роль в понимании духовной жизни России XIX века.

■ «Каждое дело, требующее обновления, вызывает тень Чацкого...»

Полифонизм содержания комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» становится все яснее со временем. Сбывается предсказание А.А. Бестужева: «Будущее оценит достойно сию комедию и поставит ее среди первых творений народных» [Бестужев, 1828, с. 18].

Комедия А.С. Грибоедова органично вошла в историю русской культуры. В грибоедовской комедии есть элементы классицизма (соблюдение закона трех единств, изобилие монологов) и романтизма («в патетике речей Чацкого, в противостоянии сильной личности косному обществу ощущается, по замечанию Н.К. Пиксанова, — еще живое влияние байронического романтизма»), но связь ее с подлинной русской жизнью, с ее проблемами делает это произведение реалистическим. На первый взгляд, пьеса соответствует традиционному амплу классической комедии: неудачливый в любви герой, его соперник-хитрец, героиня и ее отец — все они наделены значимыми именами в соответствии с правилами классицизма: Фамусов — известный (всем знакомый), Чацкий (в первой редакции Чадский) — пребывающий в чаду, Молчалин — бессловесный, Репетилов — повторяющий чужие слова и мысли и пр. Движущей силой сюжета является конфликт, который в пьесе присутствует в двух ипостасях — *внешний* (столкновение Чацкого с фамусовским обществом) и *внутренний*, психологический (борение Чацкого со своим чувством к Софье). Следует отметить трагический пафос комедии А.С. Грибоедова, что было свойственно комедиям классицизма.

Стены дома Фамусова, в котором происходит действие пьесы, как будто раздвигаются, потому что в обществе, собравшемся в нем, отразилась жизнь всего русского дворянского сословия. Персонажи А.С. Грибоедова показаны сатирически, но не карикатурно, т. к. известно признание драматурга, который в письме П.А. Катенину писал: «Карикатур ненавижу, в моей картине ни одной не найдешь» [Грибоедов, 1953, с. 527].

Самым живым в фамусовском обществе был Александр Чацкий, которого А.И. Герцен характеризовал так: «Образ Чацкого, печального, неприкаянного в своей иронии, трепещущего от негодования, преданного мечтательному идеалу, появляется в последний момент царствования Александра I... Это — декабрист, это человек, который завершает эпоху Петра Первого и силится разглядеть, по крайней мере на горизонте, обетованную землю...» [Герцен, 1954 — 1966, т. 18, с. 180]. А.И. Герцен считал Чацкого «декабристом в глубине души», и многие отмечали в герое А.С. Грибоедова некоторые черты, свойственные этим бунтарям. Так, критик О.М. Сомов, близкий к декабристам, в числе слабостей Чацкого называл его «заносчивость и нетерпеливость». В своей статье «Мои мысли о замечаниях г. Мих. Дмитриева на комедию "Горе от ума" и о характере Чацкого» он утверждал, что «г. Грибоедов, сколько я мог постигнуть цель его, вовсе не имел намерения выставлять в Чацком лицо идеальное... <...> что такие "слабости", как

“заносчивость и нетерпеливость”, Чацкий сам очень хорошо понимает...». Он сам понимает, «что, говоря невеждам о их невежестве и предрассудках и порочным о их пороках, он только напрасно теряет речи, но <...> негодование против воли вырывается у него потоком слов колких, но справедливых. <...> Таков вообще характер людей пылких, и сей характер схвачен г. Грибоедовым с удивительной верностью» [Сомов, 1958, с. 21 — 22].

Позднее Ю.М. Лотман убедительно доказал, что эти свойства характера составляли неотъемлемую черту психологического типа декабриста. По его замечанию, «прямолинейность, известная наивность, способность попадать в смешные, со светской точки зрения, положения так же совместимы с поведением декабриста, как и резкость, гордость и даже высокомерие» [Лотман, 1975, с. 36].

А.С. Пушкин, который был близко знаком со многими будущими декабристами и знал людей их психологического склада, в своем письме А.А. Бестужеву в конце 1825 года осудил грибоедовского героя, не обнаружив в нем мотивировки способа общения его с фамусовским обществом. Он уже перешел на позиции реализма и не принимал тип мышления людей, сложившийся в 10 — нач. 20-х годов XIX века. А сами декабристы высоко оценили Чацкого, о котором К.Ф. Рылеев сказал: «Он — наш».

В комедии постоянно звучат упоминания об итальянских карбонариях, о Байроне, вольтеррианстве, о палатах депутатов — обо всем, что пугало людей, боящихся всего нового — того, что может разрушить их жизнь. В ней громко звучит протест против крепостного права, против «Нестора негодяев знатных», выменявшего «толпу слуг» на «борзые три собаки», против барина, согнавшего в свой балет «от матерей, отцов отторженных детей», против раболепства фаворитов двора, против «отцов отечества», «грабительством богатых», против чиновников, которым для достижения успехов, надо «прислуживаться» и «не должно смель свое суждение иметь».

И.А. Гончаров высоко оценил полифоничность комедии А.С. Грибоедова, в которой есть «...и картина нравов, и галерея живых типов, и вечно острая, жгучая сатира <...> В группе двадцати лиц отразилась, как луч света в капле воды, вся прежняя Москва, ее рисунок, тогдашний ее дух, исторический момент и нравы» [Гончаров, 1958, с. 249]. В своей статье «Миллион терзаний» И.А. Гончаров замечал, что без Чацкого грибоедовская комедия была бы «картиной нравов», и высоко оценил этого героя.

Недоумения по поводу Чацкого начались сразу после его появления. Если А.С. Грибоедов приписал горе Чацкого его уму, то А.С. Пушкин отказал ему вовсе в уме: «...что такое Чацкий? Пылкий благородный молодой человек и добрый малый, проведенный несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напитавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями. Все, что говорит он, очень умно. Но кому он все это? <...> Первый признак умного человека — с первого взгляду знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловыми и тому подобными...» [Пушкин, 1949, т. 10, с. 121 — 122]. И.А. Гончаров не был согласен с такой оценкой грибоедовского героя: «Чацкий не только умнее всех прочих лиц, но и положительно умен. Речь его кипит умом, остроумием. У него есть и сердце, и притом он безукоризненно честен. <...>

Он требует места и просит дела, но не хочет прислуживаться и клеймит позором низкопоклонство и шутство. Он требует “службы делу, а не лицам” <...>

Его идеал "свободной жизни" определен: это — свобода от всех... целей рабства, которыми оковано общество, и при том — свобода "вперить в науки ум, алчущий познаний", или беспрепятственно предаваться "искусствам творческим, высоким и прекрасным", — свобода "служить или не служить", "жить в деревне или путешествовать", не сльвя за то ни разбойником, ни зажигателем, и — ряд дальнейших очередных подобных шагов к свободе — от несвободы. <...>

Он вечный обличитель лжи, запрятавшейся в поговорку "Один в поле не воин". Нет, воин, если он Чацкий, и притом победитель, но передовой воин, застрельщик и — всегда жертва» [Гончаров, 1958, с. 249].

Уже в самом начале разговора о Чацком возникает необходимость привести разные точки зрения на этого героя, выражающие взгляды критиков XIX века, порой абсолютно противоположные:

В.Г. Белинский: «Чацкий... хочет исправить общество от его глупостей: и чем же? Своими собственными глупостями, рассуждая с глупцами и невеждами о "высоком и прекрасном"... Это просто крикун, фразер, идеальный шут, на каждом шагу профанирующий все святое, о котором говорит» [Белинский, 1958, с. 184].

Н.В. Гоголь: «Такое скопище уродов общества, из которых каждый окарикатурил какое-нибудь мнение, правило, мысль, извративши по-своему законный смысл их, должно было вызвать в отпор ему другую крайность, которая обнаружилась ярко в Чацком» [Гоголь, 1958, с. 102].

Н.И. Надеждин: «Из всех лиц комедии *Чацкий* менее всех имеет положительной истины. Это не столько живой портрет, сколько идеальное создание *Грибоедова*, выпущенное им на сцену действительной жизни для того, чтобы быть органом его собственного образа мыслей...» [Надеждин, 1958, с. 65].

П.А. Вяземский: «Сам герой комедии, молодой Чацкий, похож на *Стародума*. Благородство правил его почтенно; но способность, с которой он... проповедует... нередко утомительна. <...> Ум, каков *Чацкого*, не есть завидный, ни для себя, ни для других. В этом главный порок автора, что посреди глупцов разного свойства вывел он одного умного человека, да и то бешеного и скучного...» [Вяземский, 1958, с. 96].

В.А. Ушаков: «Чацкий, этот искатель совершенства, этот нравственный Дон Кихот, должествующий, как и Рыцарь плачевного образа, обмануться во всех своих надеждах...» [Ушаков, 1958, с. 50].

Ап. Григорьев: «Чацкий *Грибоедова* есть единственное истинно героическое лицо нашей литературы <...> Возвышенная натура *Чацкого*, который ненавидит ложь, зло и тупоумие, как человек вообще, а не как условный «порядочный человек», и смело отличает всякую ложь, хотя бы его и не слушали... пора отречься от дикого мнения, что Чацкий — Дон Кихот» [Григорьев, 1967, с. 495, 501]. «*Грибоедов* казнит невежество и хамство... во имя высших законов христианского и человеческого-народного взгляда. Фигуру своего борца, своего Яфета, *Чацкого*, он отделил фигуруоу хама Репетилова, не говоря уже о хама Фамусове и хама Молчалине. Вся комедия есть комедия о хамстве, к которому равнодушного или даже несколько более спокойного отношения незаконно и требовать от такой возвышенной природы, какова натура *Чацкого*. <...> Чацкий прежде всего — *честная и деятельная* натура, при том еще натура борца, т. е. натура в высшей степени страстная» [Григорьев, 1958, с. 234].

В критике XX века отношение к Чацкому было не менее острым:

Чацкий «пылок, остер, умен, красноречив, полон жизни, нетерпелив. Но он слишком пылок, слишком остер и нетерпелив. И это "слишком" вызывает при знакомстве с ним улыбку. Добрую, но чуть-чуть насмешливую. Это та улыбка, с которой смотрит умудренный с годами человек на очень славного, очень чистого, но еще недостаточно искушенного юношу» [Маймин, 1970, с. 53].

«Чацкий ничуть не похож на современных ему лучших людей России: в нем нет вдохновенной пылкости Рылеева, угрюмой сосредоточенности Пестеля, лихорадочной готовности на все Каховского» [Вайль, Генис, 1990б, с. 38].

Чацкий — «герой промежутка. Ему равно отвратительны косность старухи Хлестовой и бесхребетность Молчалина, но сам он — насколько определенный характер?» [Рассадин, 2001, с. 53].

«Чацкий, каким он является из-под пера Грибоедова, — личность, вне сомнения, героическая. Но героизм ведь бывает самый разный, в том числе самым разным бывает и так называемый гражданский героизм.

Что касается, скажем, героизма Чацкого, то его героизм драматический. Чацкий... одинок. И этим много сказано. Декабристов и продекабристски "настроенных" людей было, как известно, немало. Но чувство социального одиночества было достаточно знакомо едва ли не каждому из передовых людей того времени.

Чацкий способен вызывать не только горячее сочувствие, но и сострадание, может быть, даже некоторую досаду...» [Лебедев, 1980, с. 164 — 165].

«Разногласие мнений о Чацком... обусловлено тем, что на протяжении пьесы он постоянно "отражается", как в зеркале, в различных оценках его личности другими грибоедовскими персонажами»: «"Кто так чувствителен, и весел, и остер"; "унизить рад, кольнуть, завистлив! Горд и зол!"; "Он славно пересмеять умеет всех"; "Не человек! — Змея!"; "Опасный человек"; "Он вольность хочет проповедать"; "Ах боже мой, он карбонарий!" и др.» [Алпатова, 2004, с. 2].

Доказательством тому, что споры о грибоедовском герое — «Чацкий — кто он?» — продолжают, являются рассуждения Т.А. Алпатовой об отношении Чацкого к Москве, а значит, к России, которое выдает в нем «чужака»: «Начало того "гоненья на Москву", что устраивает Чацкий в I действии, даже при самом строгом взгляде на него — нисколько не обидная и отнюдь не злая беглая зарисовка нравов и обычаев людей, в чем-то для него даже привлекательных; это некая естественная для всякой молодости игра силы, сглаженная философской готовностью принять этот мир с его скорее смешными, нежели отталкивающими недостатками:

Что нового покажет мне Москва?
 Вчера был бал, а завтра будет два.
 Тот сватался — успел, а тот дал промах.
 Все тот же толк, и те ж стихи в альбомах. <...>
 Опять увидеть их мне суждено судьбой!
 Жить с ними надоест, и в ком не сыщешь пятен?
 Когда ж постранствуешь, воротисься домой;
 И дым Отечества нам сладок и приятен!

Даже в самом остром монологе I действия герой не крушит устоев — действительно устойчивых, нравственно-состоятельных безусловных цен-

ностей, на которых должно основываться общество; его гневные упреки высказаны в адрес видимости, имитации, которая предлагается его поколению вместо ценностей подлинных <...> Чацкий осуждает видимость достоинства "отцов"...» [Алпатова, 2004, с. 3].

Из-за споров о фигуре Чацкого не могут не возникать и многоплановые трактовки финала грибоедовской пьесы. Как замечает Т.А. Алпатова, «при любой идейной трактовке финала комедии, вне зависимости от того, как решать вопрос: победитель или побежденный Чацкий? — безумный мир, противостоящий герою, тем не менее, оказывается побежден не только "качеством силы новой" (И.А. Гончаров) — побежден собственной косностью, которая — только скрытая тяга к саморазрушению (ведь если пороки не исправлять, они накапливаются!). Даже если этот мир сломал человека, посмевшего быть "не таким", — даже если это так — тем страшнее болезнь этого мира и тем губельнее ее последствия» [Там же, с. 7].

Т.А. Алпатова «отказывает» Чацкому в его враждебности к миру «фамусовского общества». Она считает, что «позиция Чацкого в отношении наиболее острых и значительных проблем современности определяется вовсе не желанием разрушать, крушить что-то — как не за тем, чтобы обличать, явился он в дом Фамусова. Герой пришел к людям, которые всегда были ему родными, возвратился домой — но таким, каков он есть — веселым и насмешливым, острым и не всегда "удобным", он уже не нужен здесь» [Там же, с. 6].

Общепризнанный прототип Чацкого В.К. Кюхельбекер, осмысливая итоги собственной судьбы (как, возможно, и судьбы грибоедовского героя), дал блистательный психологический комментарий, объясняя противоречивость поведения Чацкого, словно не желающего замечать, что и перед кем говорит он: «Людей неосторожных... считают очень часто недалекими, глупцами. Но едва ли это всегда справедливо. Можно очень и очень хорошо видеть пронырства и коварство сплетников, клеветников, наушников и всякой умной сволочи, а считать ниже себя принятие против них осторожности <...> и все же может случиться, что не удержишься и выскажешь все, что лежит на сердце и что и искреннему другу не всегда бы поверить должно. Конечно, это не хорошо; однако же напрасно умники торжествуют: "Мы-де перехитрили его! Провели!" Не они его провели: его увлекла только страсть, страсть иногда самая благородная, которой они никогда не поймут и понять не в состоянии!» [Кюхельбекер, 1979, с. 22]. Из письма А.С. Грибоедова сестре В.К. Кюхельбекера Ю.К. Глинке от 26 января 1823 года можно понять, что А.С. Грибоедов был близок к В.К. Кюхельбекером, хорошо понимал его душевные страдания из-за несправедливого устройства общества: «Убедите вашего милейшего брата покориться судьбе и смотреть на наши страдания как на нравственные испытания, из которых мы выйдем менее пылкими, более хладнокровными, запасшиися твердостью». К такому мужественному взгляду на жизнь пришел автор «Горя от ума», но не его герой.

Уже неоднократно отмечалось в различных исследованиях [Орлов, 1982; Нечкина, 1977, и др.], что в грибоедовской комедии ум включает в себя такие составляющие, как вольнодумство, преданность высоким идеям свободы и просвещения. В связи с этим Я.С. Билинкис замечал, что «таким образом, из отвлеченно-абстрактного человеческого качества он становится той конкретной исторической формой, в какой выступали, в какой сами себя воспринимали новые общественные устремления в начале XIX столетия <...> И потому сама эта категория ум, освобождаясь от морализаторской ("басенной")

оценочности, приобретала смысл и значение конкретно-исторической характеристики новых нравов и нового общественного состояния. Не случайно же Пушкин в своих записях к "Русскому Пеламу" вел речь об "обществе умных", очевидно противостоящем современным порядкам» [Билинкис, 1969, с. 8–9].

В оценках Чацкого больше всего споров вызывает вопрос о его «уме», в котором ему отказал А.С. Пушкин, причину чего Я.С. Билинкис видел в том, что во время знакомства с грибоедовской комедией А.С. Пушкин работал над «Борисом Годуновым», «содержавшим, собственно, возражения декабристам больше всего в вопросе о том, кем и как делается история. Нет, признавать ум Чацкого Пушкину было тогда невозможно» [Там же, с. 10]¹.

Н.П. Огарев в свое время тоже возразил А.С. Пушкину потому, что не стал рассматривать Чацкого в аспекте его гипотетической связи с декабристами, а только как самостоятельную личность: «Чацкий чувствует себя самостоятельным врагом порядка вещей своего времени, он высказывает свои убеждения Фамусову, потому что они оскорбляют Фамусова, а ему надо оскорблять Фамусовых, и тогда дело становится не только исторически верным, но и лично для Чацкого естественным» [Огарев, 1956, с. 478]. С ним был согласен и Ап. Григорьев: «Чацкому нет дела до того, что среда, с которой он борется, положительно не способна не только понять его, но даже и отнестись к нему серьезно. Зато Грибоедову, как великому поэту, есть до этого дело. Недаром назвал он свою драму комедиею» [Григорьев, 1967, с. 509].

И действительно, Чацкий не лучшим образом выглядит в своих отношениях с Софьей, которую он не смог понять, и в своей неспособности осознать опасность Молчалина. Как утверждал И.А. Гончаров, «личное его горе произошло не от одного ума, а боле от других причин, где ум играл страдательную роль, и это подало Пушкину повод отказать ему в уме» [Гончаров, 1958, с. 250]. По-своему объясняет эту ситуацию А.А. Лебедев: «В отношениях с Софьей Молчалин потому и "одолевает" Чацкого, что и в этом случае просто "справляет службу", тогда как Чацкий мучается страстью, горит, болезненно и глубоко переживает происходящее — и при всех своих блистательных качествах не может вернуть любовь Софьи» [Цит. по: Григорьев, 1958, с. 236]. Как замечал Я.С. Билинкис, «во всех этих положениях ум Чацкого никак не дает ему глубины и серьезности понимания жизни, людей» [Билинкис, 1969, с. 12]. Отсюда — «миллон терзаний», переживаемых Чацким. И еще потому, что «умирающий быт» фамусовского общества «оказался действенной и жестокой политической силой, что и определяет судьбу Чацкого и отводит быту место в политической комедии» [Там же, с. 21].

Н.И. Надеждин задал когда-то риторический вопрос о комедии «Горе от ума»: «Кому не известно это странное создание Грибоедова?» Прошло почти два века, а «это странное создание» по-прежнему вызывает споры, что говорит об огромном интересе к личности ее создателя и его героя. По первым впечатлениям от встречи с ним на театральной сцене (1830) В.А. Ушаков написал: «Ознакомившись с Чацким, нельзя его не полюбить, но узнавши его

¹ А.С. Пушкин говорил об А.С. Грибоедове, что тот — «один из самых умных людей в России» [Цит. по: Полевой, 1958, с. 186]. А.А. Лебедев утверждал, что «умным для Пушкина был тот, кто был "с веком наравне", кто был на уровне истинно современных представлений о мире» [Лебедев, 1980, с. 113].

характер, должно признаться, что нет средств ужиться с этим человеком» [Ушаков, 1958, с. 48].

«Ужиться» трудно, потому что он сам еще не определился, не состоялся. А.А. Лебедев так объясняет «странность» Чацкого: «Своеобразие Чацкого заключается... в том, что его обозначающий гамлетизм имеет своим предметом прежде всего его же собственное донкихотство. В Чацком, его поведении, его характере, во всем его облике зачастую словно бы слышится какая-то "самоирония" автора. <...>

Чуть ли не вся жизнь Грибоедова предстает своего рода дрящимся прощанием с молодостью — молодостью чувств и пылкостью рассудка. Чуть ли не вся жизнь Грибоедова предстает дрящимся кризисом личности. Все его странничество кажется сплошным мучительным трудным переходом из одного духовного состояния в иное. Кажется, что в жизни Грибоедова, как и в его Чацком, постоянно присутствуют два начала: порыв и охлаждение, страсть и раздумье, вызов и... скажем так: сознание необходимости "одуматься". <...>

Не Чацкий в комедии Грибоедова смеется последним. Для этого Чацкий слишком серьезно относится к себе. В этой серьезности отношения Чацкого к самому себе и кроется в конечном счете некая ирония, горькая, конечно, ирония <...> Комическое в положении Чацкого в конечном счете совмещается с «самоиронией» Грибоедова. <...>

Мы застаем его посреди пути. Он исчезает, едва появившись. Ему предстоит долгий путь вечного странника русской литературы и русской общественной мысли.

Что-то неуловимо тревожное заключено в *бессмертии* Чацкого. Слово бы этот пылкий юноша, когда-то "проведший несколько времени с очень умным человеком", сам уже стал теперь орудием иронии истории — предела всех мечтаний.

История *иронична* — последними "смеются боги"» [Лебедев, 1980, с. 161 – 163].

Может быть поэтому, как замечал И.А. Гончаров, Чацкий уже несколько десятилетий «терзает» умы тех, кто хочет понять его, а «каждое дело, требующее обновления, вызывает тень Чацкого — и кто бы ни были деятели, около какого бы человеческого дела... ни группировались люди, им никуда не уйти от двух главных мотивов борьбы: от совета "учиться, на старших глядя", с одной стороны, и от жажды стремиться от рутины к "свободной жизни" вперед и вперед — с другой» [Гончаров, 1958, с. 269].

В 1862 году в журнале «Время» была опубликована статья Ап. Григорьева «По поводу нового издания старой вещи», посвященная впервые изданному в России полному тексту грибоедовской комедии «Горе от ума», в которой он утверждал, что «Чацкий Грибоедова есть единственное истинно героическое лицо нашей литературы», и сформулировал свое понимание образа Чацкого: «Пушкин провозгласил его неумным человеком, но ведь героизм-то он у него не отнял, да и не мог отнять. В уме его... он мог разочароваться, но ведь не переставал же он никогда сочувствовать энергии падших борцов." Бог помочь вам, друзья мои!" — писал он к ним, отыскивая их сердцем всюду, даже в мрачных пропастях земли» [Григорьев, 1967, с. 495].

Размышления Ап. Григорьева о месте Чацкого в ряду тех героев русской литературы, которых относят к типу «лишнего человека», подтверждают точку зрения, что типологический ряд этих героев начинается не с пушкинского

Онегина, а с Чацкого: «Да, Чацкий есть — повторяю опять — наш единственный герой, т. е. единственно положительно борющийся в той среде, куда судьба и страсть его бросили. Другой отрицательно борющийся герой... явился... в образе Бельтова <...> И Чацкий и Бельтов падают в борьбе не от недостатка твердости собственных сил, а решительно оттого, что их перемогает громадная, окружающая их тина, от которой остается только бежать

искать по свету,
Где оскорбленному есть чувству уголок.

В этом между ними сходство. Различие — в эпохах. Чацкий кроме общего своего героического значения имеет еще значение *историческое*. Он — порождение первой четверти русского XIX столетия, прямой сын и наследник Новиковых и Радищевых, товарищ людей

вечной памяти двенадцатого года,

могущественная, еще глубоко верящая в себя и потому упрямая сила, готовая погибнуть в столкновении со средою, погибнуть хоть бы из-за того, чтобы оставить по себе "страницу в истории..."» [Григорьев, 1967, с. 509].

А И.А. Гончаров, завершивший галерею «лишнего человека» Обломовым, сравнивал Чацкого с Онегиным и Печориным, утверждая, что «Чацкий, как личность, несравненно выше и умнее Онегина и лермонтовского Печорина. Он искренний и горячий деятель, а те — паразиты, изумительно начертанные великими талантами, как болезненные порождения отжившего века. Ими заканчивается их время, а Чацкий начинает новый век, и в этом все его значение и весь его "ум"» [Гончаров, 1958, с. 269].

Е.А. Маймин справедливо замечал, что «так писать, как писал Гончаров, можно было только при условии, что еще не совсем утихли страсти, что Чацкий воспринимался всеми очень живо — и очень по-разному» [Маймин, 1970, с. 48], а Т.А. Алпатова утверждала, что «предложенная Грибоедовым в пьесе "Горе от ума" ситуация столкновения "странного человека" со множеством людей, на которых он осмелился быть непохожим, несла в себе столь высокую силу обобщения, что превратилась в своеобразную мифологию даже не просто русской жизни — мифологему отношений "человек и толпа" для всех народов и во все века. Чацкий — своеобразный герой-миф, его личность и судьба — подобно сюжетам об Орфее, Геракле, Дионисе — словно универсальная модель в русской культуре, — модель, которую каждый читатель заполняет тем жизненным содержанием, что является актуальным для него самого. Именно в этом смысле никогда не состарится грибоедовский Чацкий. <...>

Его личность и судьба принципиально важны для Грибоедова, потому что история Чацкого — это история о том, какова судьба истины, искренности, подлинной жизни в мире подмен и призраков» [Алпатова, 2004, с. 3].

Может быть потому, что Чацкий стал своеобразным «героем-мифом», он, по замечанию А.А. Лебедева, «бесконечно оживал в бесконечных героях русской классики, а его судьба "за пределами сцены" беспокоила многих русских писателей» [Лебедев, 1980, с. 188]. Н.В. Дризен отмечал, что «существуют, как известно, разные гипотезы относительно того, во что смог бы при изменившихся обстоятельствах развиться Чацкий. Одни авторы полагали, что прямо из дома Фамусова Чацкий должен был отправиться "на волю", а именно в цыганский табор. Будь Марлинский чуть последовательнее, он

бы должен был возвратить Чацкого к Алеко, хотя даже и Алеко казался Рылеву чересчур "заземленным" героем. Другие считали, что после всего, что произошло, Чацкому остается только эмигрировать. В пьесе графини Е.П. Ростопчиной, написанной в 1856 году и называвшейся "Возврат Чацкого в Москву", герой "Горя от ума" представлен для того, чтобы показать, что с грибоедовских времен все в Москве изменилось — к худшему. Чацкий тут все тот же вроде бы — желчен, насмешлив, язвительен. И вновь он сравнивает "век нынешний" и "век минувший", но на этот раз — к выгоде века минувшего. Теперь Молчалин в силе. Софья замужем за Скалозубом. Цензура, несмотря на "высокое" покровительство, которым заручилась заранее бойкая беллетристика, пьесу, понятно, не пропустила» [Дризен, 1918, с. 266 – 269].

С точки зрения А.А. Лебедева, «своеобразие "Горя от ума", помимо прочего, заключается в том, что при всей многослойности и неоднозначности внутреннего смыслового содержания этой комедии ее смысловый итог открыт для свободного обсуждения его возможных значений. Комедия завершается знаком незавершенности судьбы героя — на пороге некоего перелома в этой судьбе, героя ждет "судьбы решение". Нечто очень важное вынесено Грибоедовым за пределы финальной сцены. С этим обстоятельством, возможно, сопряжена как-то и "тревожность" грибоедовского творения. Чацкий не сходит, а выходит со сцены. В бесконечность. Его роль не завершена, а начата. И в этом начале тревожно соединились *надежда* и *неверие*, *мечта* и *отчаяние*, как бы заданные Грибоедовым Чацкому наперед, навсегда. Чацкий уходит искать по свету земли обетованной, "где оскорбленному есть чувству уголок", где "не темнеют неба своды, не проходит тишина". И он уже знает, успел узнать, что эта земля, эта страна — всегда за линией горизонта, "где нас нет"» [Лебедев, 1980, с. 188].

А С.А. Фомичев объяснял неутраченный интерес к грибоедовской комедии тем, что в ее «сюжете и проблематике есть та незаконченность, которую позже Э.-М. Вогюэ объявит характернейшей приметой русского романа, что, кстати говоря, обуславливает особую форму освоения традиций классических произведений русской литературы — в виде возвращения новых поколений художников к одним и тем же "проклятым вопросам", решение которых исторически затянулось. Так и в комедии Грибоедова почти каждая новая эпоха находила свое "горе от ума". Были времена и исторически обусловленного непонимания Грибоедова, даже неприятия» [Фомичев, 1974, с. 12].

Автор содержательных и интересных работ о А.С. Грибоедове И.Н. Медведева вспомнила мысль Ф.М. Достоевского о беспрерывной повторяемости типа Чацкого в русской литературе [Медведева, 1967, с. 59]: Чацкий возвращается. Наблюдены параллели: Чацкий — Тентетников, Чацкий — Печорин, Чацкий — Бельтов, Чацкий — Рудин. Далее: Чацкий — Ставрогин, Чацкий — Версилов, Чацкий — Шатов. Затем: Чацкий — Безухов, Чацкий — Болконский, Чацкий — Левин [Там же, с. 59, 62; Она же, 1971, с. 83–99]. Ближайшим образом Чацкий «вернулся», конечно, в Арбенине. Вернулся демонически. Вернулся «злым умником», *мстящим* отвергнутому и отвергающему его обществу, «свету». А до «Маскарада» у М.Ю. Лермонтова была еще «романтическая драма» «Странный человек», и М.Ю. Лермонтов «сам, — по убедительному наблюдению Б.М. Эйхенбаума, — имел в виду связь своей пьесы с комедией Грибоедова» [Эйхенбаум, 1948, с. 475], в чем достаточно убеждает все содержание «Странного человека». И есть, без сомнения, некая последовательность в том, что злобный навет на Чацко-

го зловеще оборачивается в «Маскараде» действительным сумасшествием Арбенина:

Вы правы: из огня тот выйдет невредим,
Кто с вами день пробыть успеет,
Подышит воздухом одним,
И в нем рассудок уцелеет.

А.А. Лебедев добавляет, что, «возвращаясь» так трагически в Арбенине, Чацкий не повторяется, а подтверждается. А «“проклятый вопрос” остается...». Он обращает внимание и на то, что А.Н. Островский тоже «постоянно варьирует коллизии “Горя от ума”, параллели между его героями и грибоедовскими откровенны и многочисленны. Острейшая: Чацкий – Глумов» [Лебедев, 1980, с. 189 – 190].

На грибоедовский подтекст пьес А.Н. Островского обратил внимание С.А. Фомичев: «Грибоедовский подтекст в пьесе Островского (“На всякого мудреца довольно простоты”. — А. Л.) настолько несомненен, что до сих пор иной актер, играющий роль Глумова, нет-нет да и впадает не шутя в тон Чацкого, видя в Глумове “падшего Чацкого”» [Цит. по: Лебедев, 1980, с. 190]. А.А. Лебедев уточняет эту параллель: «...в Глумове Молчалин эксплуатирует Чацкого, Глумов отдает в себе Чацкого в услужение Молчалину. И если параллель Чацкий – Арбенин отмечена “демоническим” знаком, то параллель Чацкий – Глумов отмечена уже своеобразной “бесовщиной”» [Там же].

Он еще раз обращает внимание на тот факт, что «Достоевский и Салтыков-Щедрин как бы параллельно размышляли над возможными судьбами героев Грибоедова, продолженными за пределами комедии. Есть, видимо, основания предполагать, что Салтыков-Щедрин в этом случае принял, как говорится, во внимание опыт размышлений автора “Бесов”. В свою очередь Достоевский прямо писал о том, что лишь после чтения “В среде умеренности и аккуратности” он “понял как следует”, что же такое Молчалин, хотя и знал героев Грибоедова до того уже “чуть не сорок лет”. <...>

Мы уже упоминали о том, как сложилось будущее Чацкого под пером Щедрина.

“...Александр Андреевич впоследствии сознавался, — свидетельствует *щедринский* Молчалин, — что погорячился немного” [Салтыков-Щедрин, 1971, с. 32]. Потом щедринский Чацкий женился на Софье Павловне, и Софья Павловна крестила молчалинских детишек. Сделавшись директором департамента Государственных Упомощений, Чацкий перетащил туда и Молчалина. “И вот тогда-то, — вспоминает *щедринский* Молчалин, — он и повинился передо мной. «Я, говорит, и невесть что про тебя, Алексей Степаныч, думал, даже целую историю из-за тебя тогда поднял, а ведь ты и в самом деле только на флейте играл... чудак!»” [Там же, с. 33].

Щедрин довел Чацкого до фарса, но на это у него были свои основания» [Лебедев, 1980, с. 190 – 191].

В XX веке интерес к грибоедовской комедии и ее герою не исчез. А.А. Блок серьезно интересовался А.С. Грибоедовым. Он утверждал: “Горе от ума” ... гениальнейшая русская драма... и родилась она <...> в мозгу петербургского чиновника с лермонтовской желчью и злостью в душе... в ядовитом насмешнике и скептике... Не имея предшественников, он не имел и последователей, себе равных» [Блок, 1971, с. 152].

Известно, что два таких разных человека, как будущий поэт А.А. Блок и будущий ученый-филолог и писатель Ю.Н. Тынянов, начинали изучать историю русской литературы под руководством профессора С.А. Венгерова, так что интерес обоих к личности одного из самых незаурядных людей XIX столетия у них не был случайным. Они пошли разными путями: А.А. Блок написал об авторе «Горя от ума» несколько статей, а в 1905 году составил обзор основных высказываний о А.С. Грибоедове в работе «Очерк литературы о Грибоедове», а Ю.Н. Тынянов написал роман о трагической судьбе А.С. Грибоедова «Смерть Вазир-Мухтара» (1927—1928). У каждого был «свой» Грибоедов. Интересно замечание Ю.Н. Тынянова в его автобиографии: «Я стал изучать Грибоедова — и испугался, как его не понимают и как не похоже все, что написано Грибоедовым, на все, что написано о нем историками литературы (все это остается еще и теперь)» [Тынянов, 1959, с. 19].

Грибоедовская комедия расценивалась А.А. Блоком как произведение «непревзойденное, единственное в мировой литературе, не разгаданное до конца, символическое в истинном смысле этого слова» [Блок, 1958, с. 318]. Может быть это странно звучит, но было время (канун 1917 года), когда А.А. Блок считал, что А.С. Грибоедов для него «дороже Пушкина» [Письма ..., 1925, с. 38]. А.А. Лебедев отмечал, что для А.А. Блока в А.С. Грибоедове — авторе «Горя от ума» — все загадка: «Тут все загадочно до такой степени, что становится уже случайным, *выходит за границы закономерного*. Связи Грибоедова с миром почти порваны, во всяком случае необъяснимы. Поэтическое чутье и чувство, должно быть, подсказали А. Блоку лишь одну нить, хоть как-то связывающую "феномен Грибоедова" с иными произведениями русской литературы, — ту, которая сближает его с Лермонтовым.

<...> Образ создателя гениальной комедии начинает сближаться в сознании Блока с образом лермонтовского Демона...

«Его прозрения глубоки,
Но их глушит ночная тьма,
И в снах холодных и жестоких
Он видит "горе от ума"..."»

Блок ощущает себя родственно причастным к той духовной традиции, которая восходит к именам Чаадаева, Грибоедова, Лермонтова...» [Лебедев, 1980, с. 79]¹.

До А.А. Блока и после него многие решали «загадку» А.С. Грибоедова и его героя. Несмотря на разногласия мнений, «Горе от ума» заняло свое место в русской литературе в одном ряду с великими произведениями искусства.

В интерпретации разных исследователей Чацкий был умным и глупым, обозленным и великодушным, болтуном и мудрецом, революционером и ретроградом, патриотом и предателем всего русского.

Героя А.С. Грибоедова сравнивали с древнегреческими персонажами — Орфеем, Гераклом, Дионисом, проводили параллели с героями А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.И. Герцена, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского; в нем находили черты романтического героя, «лишнего человека», скептика и циника — предшественника «нигилистов», в нем были черты «новых»

¹ Об эволюции восприятия А.А. Блоком А.С. Грибоедова см.: [Долгополов, Лавров, 1977, с. 126—129].

людей, желающих увидеть общество справедливости. П. Вайль и А. Генис увидели в нем трагического героя шекспировского масштаба, о чем и рассказали в своей «Родной речи»:

«Полтора ученых века вставляли Чацкого в привычную шкалу ценностей, неважно — с каким знаком. Подвижник святого дела — значит, борец. Если болтун — значит, предатель святого дела. Опять-таки не важно, какое именно дело имеется в виду: что-то достойное, благородное, нужное.

Полтора школьных века заучивали общественно-полезные монологи: о помещике, обменявшем крепостных на собак; о Максиме Петровиче, упавшем наземь перед императрицей; о французике из Бордо и французско-нижегородском говоре. За всей этой социальной яростью потерялся истинный, свой, голос героя.

Ну вот и день прошел, и с ним
 Все призраки, весь чад и дым
 Надежд, что душу наполняли.
 Чего я ждал? что думал здесь найти?
 Где прелесть этих встреч? участие в ком живое?
 Крик! радость! обнялись! — Пустое.
 В повозке так-то на пути
 Необозримою равниной, сидя праздно,
 Все что-то видно впереди
 Светло, сине, разнообразно;
 И едешь час, и два, день целый; вот резво
 Домчались к отдыху; ночлег: куда ни взглянешь,
 Все та же гладь и степь, и пусто и мертво...
 Досадно, мочи нет, чем больше думать станешь.

Кто произнес эти страшные безнадежные слова, эти сбивчивые строки — одни из самых трогательных и лиричных в русской поэзии? Все он же — Александр Андреевич Чацкий, российский Гамлет.

Здесь гладкопись «Горя от ума» начисто исчезает, и ловкий четырехстопный ямб переходит в пяти-, а затем и в тяжеловесный шестистопный. Это нестройное мышление истинно трагического героя.

Это шекспировский тупик умного, несчастного, глубоко и тонко чувствующего человека. Просто время иное, да и жанр другой. Потому рядом не обреченная Офелия, а ветреная Софья («не то блядь, не то московская кузина», по Пушкину). И противник — не Лаэрт с отравленной шпагой, а Молчалин с бумагами. И после главных слов появляется не кающаяся мать, а балагур Репетилов.

Карнавалю, по-меркуциевски начав, Чацкий избежал его смертельного исхода — хотя мог и не избежать: дуэли были в ходу, и был же ранен на дуэли с Якубовичем сам Грибоедов. Однако «Горе от ума» — комедия, стрельба тут неуместна. Но конец Чацкого так же трагичен, как конец Гамлета, до которого не успел вырасти Меркуцио. Чацкий, конечно, остается жив и куда-то благополучно уезжает в карете. Но это и есть гибель — исчезновение со сцены. В конце концов, куда унесли Гамлета четыре капитана? За кулисы.

Но в соответствии с гражданским подходом к литературе закульное бытие грибоедовского героя тоже волновало общественность — и не меньше, чем бытие сценическое. Те, кто оценивал пьесу как прогрессивную, полагали, что Чацкий пойдет напрямик в революцию. Однако почвенник Достоевский по-иному анализировал реплику «Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету...» Он писал: «Ведь у него только и свету, что в его окошке, у московских хорошего круга — не к народу же он пойдет. А т. к. московские его отвергли, то значит «свет» означает здесь Европу. За границу хочет бежать».

Концовка соображения звучит прямым доносом, и это современно. Так современен и своевременен главный вопрос: глуп или умен Чацкий? Если, будучи носителем прогрессивных оппозиционных идей — глуп, то тогда понятно, почему он суетится, болтает, мечет бисер и профанирует. Если же признать Чацкого умным, то надо признавать и то, что он умен по-иному. Осмелимся сказать: *умен не по-русски*. По-чуждому. Для него не разделены так бесповоротно слово и дело, идея обязательной серьезности не давит на его живой, темпераментный интеллект.

Он иной по стилю. Разве общество отвергает Чацкого за идеи? Прочтем отрывок:

А все Кузнецкий мост, и вечные французы,
Оттуда моды к нам, и авторы, и музы:
Губители карманов и сердец!
Когда избавит нас творец
От шляпок их! чепцов! и шпилек! и булавок!
И книжных и бисквитных лавок!
По шутовскому образцу:
Хвост сзади, спереди какой-то чудный выем,
Рассудку вопреки, наперекор стихиям;
Движенья связаны, и не краса лицу;
Смешные, бритые, седые подбородки!
Как платья, волосы, так и умы коротки!..

Пламенное проклятие иноземному засилию. Кто же это так возмущен? Да все: первые шесть строк в этом составном монологе принадлежат Фамусову, последние шесть — Чацкому.

Так кочуют по песе и по жизни основополагающие российские идеи. А кто высказывает их — не различить под гладким покровом русского ямба.

Чацкий враг Фамусову в ином. Обществу не нравится его стиль: ерничанье, шпильки, неуместный смех. Человек положительный и рассудительный так себя не ведет. Это — осознанно или нет — ощущается и персонажами пьесы, и ее читателями. Ведь и сумасшедшим Чацкого объявляют всего лишь за насмешки и несерьезность. Поводом становится реплика Софьи после очередной пикировки с Чацким: "Он не в своем уме". Хотя в той конкретной перебранке Чацкий ничего из ряда вон выходящего не сказал:

Молчалин! — кто другой так мирно все уладит!
Там моську вовремя погладит,
Тут впору карточку втрет...

Вялые нападки, но примечательные. Молчалин и все другие соблюдают правила игры ("вовремя погладит"). А Чацкий — нет. Он играет по своим правилам.

Стилистическое различие важнее идейного, потому что затрагивает неизмеримо более широкие аспекты жизни — от манеры сморкаться до манеры мыслить. Поэтому так странен окружающим Чацкий, поэтому так соблазнительно объявить его сумасшедшим, взбалмошным, глупым, поверхностным. А он, конечно, вменяем, умен, глубок. Но — по-другому. Он — чужой.

Эта чуждость обусловила не утихающие полвека споры — кто является прототипом Чацкого. Слишком непонятен грибоедовский герой, требуется поместить его в какую-нибудь шкалу: ретроградов или революционеров, дураков или мудрецов, или уж, по крайней мере, найти ему соответствие в истории.

И во всех концепциях сквозит недоумение: зачем с такой парламентской страстью выступать перед недоумками? В этом и вправду присутствует недостаток здравого смысла — но не ума! Это разные категории, и если здравым смыслом обладает как раз масса,

то ум — удел одиночек. Если же эти одиночки еще и преступно веселы, то осуждение следует незамедлительно: за отказ от положительных идеалов, нигилизм, беспринципность, цинизм, пустоту, забвение святынь. Блестящие интеллектуальные вертопрахи, вроде Чацкого, во все российские времена портили правильную картину противостояния добра и зла.

Нерусская новизна грибоедовского героя вызывала сомнения и в самом качестве "Горя от ума". "Ни плана, ни мысли главной, ни истины" не обнаружил в комедии Пушкин, тут же воздав должное автору: "Грибоедов очень умен". Примерно то же писал Грибоедову Катенин: "Дарования больше, чем искусства".

Подтверждая характеристику Пушкина, Грибоедов возражал Катенину: "Искусство только в том и состоит, чтоб подделываться под дарование".

Это — блистательная отповедь гениального диетанта крепкому профессионалу. Тогда, в самом начале русской литературы, такое торжество дара над ремеслом еще было возможно. Грибоедов и был одним из последних, кто занимал промежуточное место между любимцем муз и властителем дум.

У него была другая профессия, но в истории России Грибоедов остался не дипломатом, а писателем. Он, погибший в 34 года, занял место рядом с вечно молодыми поэтами России — Пушкиным, Лермонтовым, Есениным, Маяковским. Но — редкий случай в нашей словесности — пал жертвой не поэтической деятельности: персы растерзали его как посла империи. Грибоедов не прошел в литературе предназначенный огромным талантом путь, уподобившись все-таки скорее Меркуцию, чем Гамлету. Весело и размашисто он произнес лишь свой первый монолог — комедию "Горе от ума" — оставив потомкам непонятного и непонятого Чацкого» [Вайль, Генис, 1990б, с. 40 — 43].

И.П. Золотусский в своей статье «Прости, Отечество!» утверждая, что в грибоедовской комедии «развернут диспут об уме», обращая внимание на то, что сам А.С. Грибоедов писал, что в пьесе «25 глупцов на одного здравомыслящего человека», считает, что «ни о ком из персонажей "Горя" нельзя сказать, что он глуп».

Исследователь отмечал, что широко известно, что у комедии было два названия. Существует автограф первой ее страницы, где рукой А.С. Грибоедова «Горе Уму» исправлено на «Горе отъ Ума». «Можно поспорить, — замечает И.П. Золотусский, — какое из них точнее определяет замысел автора. Первое ставит вопрос об Уме (притом с большой буквы), о природе Ума и его горе, второе выводит на традиционное прочтение комедии. Здесь горе от ума — горе умного, которого не поняли глупцы. А, стало быть, правота на стороне умного. Если же вернуться к начальному заглавию, то правота Чацкого ставится под сомнение. Ибо носитель и идеолог ума с большой буквы в пьесе он. <...>

Принято считать за аксиому то, что в "терзаниях" Чацкого (в его горе) виноват "свет". "Свет" объявил его сумасшедшим, "свет" и изгнал из Москвы.

Но пристальное чтение комедии убеждает, что вину по крайней мере надо поделить поровну. А то и львиную ее долю отдать Чацкому. Потому, что "горе от ума" — это горе, которое несет ему его собственный ум.

Каков же этот Ум?

Во-первых, он горд тем, что выше всех достоинств в человеке. "Что, я Молчалина глупее?" — спрашивает Чацкий, не понимая, как можно любить неумного Молчалина и не любить его, умного Чацкого. <...>

Да и остальные герои комедии, по его мнению, толпа "нескладных умников", "лукавых простяков". В отзывах Чацкого о гостях и обитателях дома Фамусовых слышится превосходство, а то и презрение. <...> Под град

насмешек попадают Софья, "отчества отцы", Москва и Россия: "В Москву я больше не ездок", "И вот та родина... Нет, в нынешний приезд я вижу, что она мне скоро надоеет" [Золотусский, 2006, с. 8 – 9].

Автор статьи ставит вопрос о «чужести» Чацкого: «Чацкий — "приезжий", чужой. Он чужой для Москвы, и Москва для него чужая. Ибо "свое" щадят, за "свое" болеют, "свое" не изничтожают». Чацкий прибыл «из чужа, издалёка» [Там же, с. 10]. Таких, как он, характеризует Фамусов: «Вот рыскают по свету, бьют баклуши, / воротятся, от них порядка жди».

Чацкий болеет только за себя, жалуется на то, что его «гонят», «клянут», жалуется на судьбу: «Ах! как игру судьбы постичь? *Людей с душой гонительница, бич!*»

И.П. Золотусский не соглашается с тем, что Чацкий человек «с душой», т. к. поведение Чацкого, его речи — это плод «ума холодных наблюдений», но не «сердца горестных замет». Он вспоминает слова Л.Н. Толстого о том, что «есть ум ума и есть ум сердца. В том, у кого ум ума, нет жалости к ближнему. Этот ум холоден и горд. Ум сердца мягче, участливей и в конечном счете нужнее жизни, нежели его высокомерный собрат» [Там же, с. 10 – 11].

Софья определяет ущербность ума Чацкого («Вот об себе задумал он высоко — / Охота странствовать напала на него, / Ах, если любит кто кого, зачем ума искать и ездить так далеко?») и замечает, что он не может отнестись к себе критически («А над собой гроза, куда не бесполезна»). При сравнении Чацкого с Молчалиным считает, что его ум бесплоден, разрушителен: «Конечно, нет в нем этого ума, / Что гений для иных, а для иных чума, / Который скор, блестящ и скоро опротивит, / Который свет ругает наповал, / Чтоб свет о нем хоть что-нибудь сказал; / Да эдакий ли ум семейство осчастливит?»

И.П. Золотусский обращает внимание на то, что Софью Грибоедов все время называет София (что значит мудрость), что для нее «ум без любви — не ум» и что ее вопрос «обостряет» диспут об «уме» в комедии, которая выносит приговор «уму вознесшемуся, уму, лишенному сострадания, уму, который несет горе даже его обладателю». «Ум, каков Чацкий, не есть завидный ни для себя, ни для других», — писал П.А. Вяземский [Там же, с. 11].

И.П. Золотусский рассуждает о «слепоте» ума Чацкого, который «видит лишь то, что желает видеть». Так он, обличая Скалозуба, забывает, что Скалозуб (в пехоте) воевал с Наполеоном, что он имеет боевой орден; да, «для него фельдфебель надежнее Вольтера, поскольку Вольтер *расшатывает*, а фельдфебель *бережет*. Что же касается его реплики («Я князь-Григорию и вам фельдфебеля в Вольтеры дам»), «навсегда заклеившей Скалозуба как апологета муштры», то он говорит это... Репетилу и адресует свой афоризм его друзьям — «безбожникам и крикунам».

Характеризуя ум Чацкого, критик отмечает его ущербность, слепоту, бездушность и в заключение говорит о том, что «ум Чацкого не для счастья». Соглашаясь с А.С. Грибоедовым, считающим, что «в том и счастье, чтоб сердце не оставалось пусто», он замечает, что «только раз Чацкий признается — и то под давлением Софьи, — что у него "ум с сердцем не в ладу", но не будет в этом признании ни горечи, ни самоосуждения. Как классический "вольтерьянец", он недоволен всеми и вся, но *весьма доволен собой*».

«Чацкий видит вокруг одних "стариков, дряхлеющих над выдумкою, вздором". Протагонист свободы, он свободен и от благодарной памяти, говоря о той России, которая, как он считает, "под личиною усердия царю" "бра-

ла лбом" — "стучала им об пол, не жалея" (монолог о Максим Петровиче. — Э. Ф.), но он забывает о великих именах людей, кого можно было "принять за образцы". Чацкому возражает Фамусов: "Вот то-то, все вы гордецы!". «И попадает в точку, — утверждает И.П. Золотусский. — Гордость ума — вот "болезнь" Чацкого. И — болезнь века, "болезнь", как сказал в своем отзыве о комедии Грибоедова Гоголь, "от дурно понятого просвещения"».

«К чему звал молодые умы Вольтер?» — задает вопрос автор статьи. И отвечает: «К осмеянию того, что освящено традицией. К нападкам на Бога, на историю, на "предрассудки", без уважения к которым невозможны никакие преобразования. Ум вольтерьянца не в силах, — прав был Гоголь, — "дать в себе образец общества"» [Золотусский, 2006, с. 12–13].

Говоря о том, что многие ставили на одну доску Чацкого и автора «Горя от ума» (Н.И. Надеждин называл его «органом собственного образа мыслей»), К.А. Полевой писал, что «поэт невольно, не думая, изобразил в нем самого себя». «Чацкий не идеал, — продолжал он, — а человек, каким, может быть, чувствовал себя Грибоедов»; почти то же говорил и В.Г. Белинский: Чацкий — «выражение мыслей и чувств самого автора».

И.П. Золотусский не соглашается с такой точкой зрения: «Чацкий — резонер, Грибоедов — государственный человек. <...> Чацкий не знает, что такое долг, Грибоедов знает, что такое долг и жертва».

Признаваясь другу, что «дипломатия — не его поприще, что "любовь и поприще" его — "поэзия", он тем не менее остается там, куда поставила его царская воля» [Там же, с. 15].

На могиле А.С. Грибоедова на горе Мтацминда в Тбилиси на надгробном камне высечены слова «Ум и дела твои бессмертны в памяти русской...». «Дела, — замечает И.П. Золотусский, — вот перед чем меркнет словесный бунт Чацкого»: «В то время, как Чацкий устроил "гоненье на Москву", Грибоедов, получив должность секретаря в русской миссии в Персии, отправился к месту службы» [Там же, с. 15, 21].

Многие исследователи обсуждали вопрос о близости А.С. Грибоедова к декабристам, а Чацкого называли «выразителем ранней декабристской идеологии»¹. И.П. Золотусский не поддерживает версию о «декабризме»

¹ Так, по убеждению А.И. Герцена, Чацкий неотвратимо «шел в декабризм»: «Чацкий шел прямой дорогой на каторжную работу», и финал его был уже близок: он, как Н. Бестужев, сделал бы «все, чтобы его расстреляли», т. к. в ссылке он бы очень быстро погиб, ибо Чацкий — «вечный юноша». А.И. Герцен замечал: «Есть люди, совершенно не способные быть совершеннолетними, т. к. есть люди, не способные быть юными. <...> История нам много завещала вечно юных лиц, начиная с... Ахилла и до... ну хоть до Шарлоты Кордэ <...> но для того, чтобы их оставить такими, надобно было их спасти смертной казнью. Таков наш соотечественник Владимир Ленский — и Пушкин расстрелял его» [Герцен, 1954–1966, т. 2, с. 83–85].

В 70-е годы, сопоставляя Чацкого с Базаровым, А.И. Герцен отмечал: «В его (Чацкого) озлобленной, желчевой мысли, в его молодом негодовании слышится здоровый порыв к делу, он чувствует, чем недоволен, он головой бьет в каменную стену общественных предрассудков и пробует, крепки ли казенные решетки» [Там же, т. 20, с. 342].

С мыслями А.И. Герцена соглашается А.А. Лебедев: «Чацкий Грибоедова очень близок тому, что А.И. Герцен называл "благородной, но нереальной натурой", Чацкий любит эффект и позу, и они у него "вовсе не поддельны", и Чацкий действительно ищет несчастий, как всякий романтик. Он олицетворяет собой определенное *состояние* личности — "состояние юности" и потом лишь предвещает нечто в будущем». Он «не может быть идеалом и эталоном — идеал и эталон подразумевают некую завершенность... некий

Чацкого, приводя в доказательство эпизод из грибоедовской комедии: в ответ на приглашение Репетилова ехать с ним на «тайное собрание», Чацкий зло обрывает его: «Вот меры чрезвычайны, чтоб взащей прогнать и вас, и ваши тайны», и высказывая предположение, что именно эта фраза спасла А.С. Грибоедова, привлеченного по делу декабристов¹.

И.П. Золотусский приводит выдержки из «Дела», заведенного на арестованного коллежского асессора А.С. Грибоедова, служащего по дипломатической части, в частности, показания князя С.Н. Трубецкого: «Слышал от поручика Бестужева, который, кажется с Артамоном Муравьевым, имел намерение открыть Грибоедову существование их общества и принять его, но отложили оное, потому что *не нашли в нем того образа мыслей, которого ждали*». Это не помешало А.С. Грибоедову после его трехмесячного ареста отправить генералу И.Ф. Паскевичу письмо с просьбой помочь декабристу А.И. Одоевскому, с которым он был духовно близок, а через два года, когда его после подписания очень важного для России Туркманчайского мирного договора награждали во дворце, обратиться к царю с просьбой смягчить участь сосланных декабристов.

Не менее определенно о взглядах А.С. Грибоедова говорит и его отзыв о герое пьесы А.А. Шаховского «Шестьдесят лет антракта» Вольтере: «Три поколения сменилось перед глазами знаменитого человека; в виду их всю жизнь провел в борьбе с суеверием, богословским, политическим, школьным и светским... И не обманчива ли самая та цель, для которой подвизался? Какое благо? — колебание умов ни в чем не твердых?» (Письмо С. Бегичеву, июль 1824).

«Так думал автор "Горя от ума" накануне 14 декабря 1825 года, — констатирует И.П. Золотусский. — Уже тогда он выбрал службу Отечеству, которую презрел Чацкий.

Старуха Хлестова, осмеянная Чацким, попрекая его — «над старостью смеяться грех» — почти тут же попрекает себя: «А Чацкого мне жаль. / Похристиански так, он жалости достоин...»

Христианское чувство выше гордости, выше обиды, выше «сатиры». И именно им завершается «Горе от ума». Это победа сердца над умом.

итог и предел... Чацкий же... как социальный характер и тип — весь в незавершенности. Он — начало, предвестие, обещание. Ему еще только предстоит подтвердить себя на деле. Не случайно Чацкий так много говорит — «попробовать на деле» ему еще лишь предстоит» [Лебедев, 1980, с. 184].

¹ Точка зрения И.П. Золотусского на то, что во время следствия по делу декабристов А.С. Грибоедов сумел доказать, что его пьеса не дает основания для того, чтобы однозначно истолковывать близость его к декабристам, базируется на заключении, сделанном одним из известных и авторитетнейших исследователей жизни и творчества А.С. Грибоедова Н.К. Пиксанова: «Одно бесспорно: Грибоедов не был энтузиастом движения. По всему складу своего ума, скептического, пронизательного и холодного, он не мог разделять того учения, которое горячей волной охватило Кюхельбекера, Одоевского, Рылеева... <...>

Можно спорить о степени влияния Г.о.у. на освобождение Грибоедова из-под ареста. Но несомненно то, что сильным противовесом молодой декабристской России в Г.о.у. явилась интермедия о Репетилове. Только человек, настроенный рассудительно и скептически, мог позволить себе такую вставку. В общей экономии пьесы эпизод с Репетиловым имеет такое же значение и назначение, как эпизод с Кукшиной и ее компанией в «Отцах и детях» [Пиксанов, 1971, с. 336 — 338].

Последняя фраза, по мнению А.А. Лебедева, «имеет принципиальное значение. Возникает параллель Грибоедов — Тургенев: отношение Грибоедова к декабристам — отношение Тургенева к «нигилистам»» [Лебедев, 1980, с. 60].

Таков итог диспута об Уме. Таково последнее слово Грибоедова» [Золотусский, 2006, с. 14 – 15].

Так прочитал грибоедовскую пьесу в начале XXI века один из ведущих критиков России. Вполне естественно, что не все согласятся с его мыслями, но абсолютно понятна его позиция как человека, размышляющего над трагедией России, произошедшей в XX веке, о последствиях хаоса и разрушения государства Российского, задумавшегося о границе между Добром и Злом, которая проходит через человека, мечтающего о справедливом устройстве мира, о всеобщем счастье для людей и пытающегося переделать мир, внося в него еще больше разрушений.

А.Г. Горнфельд объясняет, в чем причина интереса к грибоедовской комедии: «Грибоедовские реминисценции во многих произведениях (в частности, в "Евгении Онегине" Пушкина, в "Обрыве" Гончарова, в пьесе Е.П. Ростопчиной "Возврат Чацкого в Москву, или Встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки" и пр., и пр.) — составная часть функционирования комедии Грибоедова в русской литературе, т. к. роль художественного произведения раскрывается в истории», ибо, с его точки зрения, «завершенное, отрешенное от творца, оно свободно от его воздействия, оно стало игральным исторической судьбы, ибо стало орудием чужого творчества: творчества воспринимателей. Произведение художника необходимо нам именно потому, что оно есть ответ на наши вопросы <...> мы... век... прожили с Чацким, век думали о нем, питались им. Наша душевная история есть его история; он ею жил, он ею обогащался, не только мы им» [Горнфельд, 1916, с. 8 – 9].

И.А. Гончаров был убежден в том, что комедия А.С. Грибоедова «...держится каким-то особняком в литературе и отличается молоджавостью, свежестью и более крепкой живучестью от других произведений слова <...> Пушкин занял собою всю свою эпоху, сам создал другую, породил школы художников, — взяв себе в эпохе все, кроме того, что успел взять Грибоедов и до чего не договорился Пушкин». Он разяснял уникальное достоинство грибоедовского произведения «Горе от ума», которое «появилось раньше Онегина, Печорина, пережило их, прошло невредимо через гоголевский период, прошло эти полвека и все живет своею нетленной жизнью, переживет и еще много эпох и все не утратит своей жизненности» [Гончаров, 1958, с. 243 – 244].

Говоря о герое комедии, И.А. Гончаров подчеркивает, что «Чацкий неизбежен при каждой смене одного века другим»; что «очень немногим, просветленным Чацким дается утешительное сознание, что они недаром бились — хотя и бескорыстно, не для себя и не за себя, а для будущего и за всех, и успели», поэтому «за ними будущее». «Вот отчего не состарился до сих пор и едва ли состарится когда-нибудь Чацкий, а с ним и вся комедия. И литература не выбьется из магического круга, начертанного Грибоедовым, как только художник коснется борьбы понятий, смены поколений» [Там же, с. 269].

«Неподражаемая странность» Евгения Онегина

Творчество А.С. Пушкина дорого нам потому, что это — Дом в архетипическом его смысле. Все, что он создал, наполнено гармонией бытия. А. Терц-Синявский замечал: «Вселенная в его понимании пропорциональна, периодична и основывается на правильном чередовании ударений. "Чредой слетает сон, чредой находит голод". Пушкин равнодушен к изображению простейших жизненных циклов: дня и ночи, обеда и ужина, зимы и лета,

войны и мира, — всех тех испокон века укоренившихся “привычек бытия”, в тесном кругу которых он только и чувствует себя вполне в своей тарелке. Поэтому он охотно живописал погоду. В сущности, в своих сочинениях он ничего другого не делал, кроме как пересказывал ритмичность миропорядка» [Терц, 1992, т. 1, с. 388].

Может быть, «тайна» А.С. Пушкина и состоит в том, что он, так много рассказавший о сложности мира и о противоречивости человека, сумел сказать о необходимости сохранять «ритмичность миропорядка» и создал образы прекрасных, гармоничных людей, живущих душевной и духовной жизнью, не предающих «вечные» нравственные ценности — веру, долг, отечество, верность, любовь, дружбу, сострадание — все, без чего не может существовать мир. Обо всем этом он говорил в своих заметках, письмах, беседах с друзьями, в своих художественных произведениях, среди которых особое место занимает роман «Евгений Онегин», над которым он работал более семи лет и в котором как автор стал главным героем своего романа. Г.А. Гукковский отмечал: «...роман построен на трех центральных образах. Третьим, а пожалуй, и самым центральным образом, проведенным через весь роман и объединяющим весь его текст, является образ самого поэта — автора...»

В романе «Евгений Онегин» был воплощен один из самых значительных замыслов поэта — создать образы своих современников и особенно типический портрет «героя времени». В его романтических поэмах «Цыганы» и «Кавказский пленник» поэт сделал попытку нарисовать портреты людей, в которых бы отразился XIX век — «наш век» и «современный человек», живущий в новых общественно-исторических условиях, но в них сделать это не удалось. Такой герой появился в пушкинском романе в стихах.

В романтических поэмах есть намек на «грозное страдание» Пленника, ранее ведущего «бурную жизнь», которая разочаровала его, «погубила» «надежду, радость и желанье», есть страдающий Алеко, который отказался от «неволидушных городов» и отправился искать свободы (правда, «только для себя»). С героя романа Евгения Онегина снят этот романтический ореол «мирового скорбника», его скука — обычная русская хандра, ставшая «болезнью века». В дневнике близкого знакомого А.С. Пушкина декабриста Н.И. Тургенева, озаглавленном «Моя скука», есть запись, в которой тот называет скуку «болезнью, только гораздо опаснейшею телесной». И пушкинский Онегин постепенно в светских гостиных, в которых вел себя как «Child Harold урюмый, томный», начинает томиться «душевной пустотой» «в бездействии досуга». Так прошло 26 лет его жизни. Из-за того, что Онегин не возненавидел свет, как лермонтовский Арбенин, не вступил с ним в конфликт, как грибоедовский Чацкий, многие современники А.С. Пушкина не воспринимали его как героя своего времени, в частности А.А. Бестужев и К.Ф. Рылеев.

И тем не менее Онегин относится к тому типу героя, который более чем через двадцать лет, в связи с появлением тургеневского «Дневника лишнего человека» в 1850 году, получил широкое употребление — типу «лишнего человека». Далеко не все заметили, что само слово «лишний» в отношении своего героя А.С. Пушкин в романе уже употребил, замечая, что на одном из светских раутов Онегин «как нечто лишнее стоит». И бежит он в деревню не только от пустой светской жизни, в которой жил, «томясь в бездействии досуга», но и от самого себя, чувствуя в себе если не «силы великие», не «предназначение высокое», которые позднее ощущал Печорин, то хотя бы потребность изменить свою жизнь.

Дважды в романе Онегин бежит от самого себя. Второй раз — после убийства Ленского, испытывая «тоску сердечных угрызений». Такие побеги «от себя» совершали все романтические герои, к которым Онегин не относился, но он был тем, кто не мог найти себе дело (споры о том, собирался ли Пушкин делать Онегина декабристом, мы оставляем в стороне, т. к. у этой версии есть как сторонники, так и противники, изучающие «декабристские» строфы романа; вопрос о том, мог ли «лишний человек» прийти к декабристам, остается открытым, хотя споры об этом, особенно в связи с Чацким, говорят о злободневности проблемы, обозначенной в романе А.С. Пушкиным, и об интересе общества к ней).

По мысли Н.А. Добролюбова, А.С. Пушкин создал роман, в котором сумел «представить... ту самую жизнь, которая у нас существует, и представить именно так, как она является на деле», «не компрометируя искусство» [Добролюбов, 1961, т. 1, с. 234]. Можно добавить: «не компрометируя» его героя, к которому у современников поэта тоже было разное отношение. Так, А.А. Бестужев и К.Ф. Рылеев считали, что Онегин не достоин быть героем литературного произведения. А.А. Бестужев упрекал А.С. Пушкина в том, что тот не дал его в прямом столкновении со светом, как А.С. Грибоедов — Чацкого. А.С. Пушкин же, высоко оценив грибоедовскую комедию, как раз не «принял» Чацкого, отказав ему в уме, а в последней главе романа он прямо противопоставлял ему Онегина, который «попал, как Чацкий, с корабля на бал», но в окружении великосветской «толпы» «стоит безмолвный и туманный», не тратя слов на окружавших его людей.

Д.Д. Благой отмечал, что характер Онегина в пушкинском романе «дан не только в его настоящем — в своем уже сложившемся виде, но показан и в истории его развития, в динамике становления формирования. <...> В фабульном развертывании романа этот, уже развившийся характер “дорисовывается”... в разнообразной житейской обстановке (в деревне, в кругу помещного дворянства, в странствиях по России, на великосветском рауте), в различных фабульных положениях (испытание дружбой, любовью)...

Наконец, в последней главе в Онегине проступают новые черты, открывающие перспективы его дальнейшего развития, определяющие его возможную будущую судьбу, которая оказывается... за пределами восьми глав романа. <...> Поэт покинул своего героя “в минуту злую для него”... в состоянии сильного нравственного потрясения» [Благой, 1969, с. 67, 74].

Многих не удовлетворил «роман без конца», тревожили вопросы, сформулированные В.Г. Белинским, — «Что случилось с Онегиным? Воскресила ли его страсть для нового, более сообразного с человеческим достоинством страдания? Или убила она все силы души его, и безотрадная тоска его обратилась в мертвую, холодную апатию? — Не знаем, да и на что нам знать это, когда мы знаем, что силы этой богатой природы остались без приложения, жизнь без смысла, а роман без конца? Довольно и этого знать, чтоб не захотелось больше ничего знать...» [Белинский, 1953 — 1959, т. 7, с. 469].

Каковы были планы самого А.С. Пушкина? Известен его иронический набросок ответа друзьям в 1835 году: «Вы говорите мне: он жив и не женат. Итак, еще роман не кончен». По воспоминаниям М.В. Юзефовича известно, что за год до окончания романа в 1829 году во время поездки в Закавказье, где произошла встреча А.С. Пушкина с некоторыми сосланными декабристами, поэт говорил, что по «первоначальному замыслу» Онегин «должен был или погибнуть, или попасть в число декабристов» [Юзефо-

вич, 1880, с. 15]. Известны фрагменты первых семнадцати строф десятой главы, в которых описываются исторические события, связанные с тайными обществами накануне 1825 года, но эта глава (или ее наброски) была А.С. Пушкиным сожжена. Остались только домыслы и версии о ее возможном содержании.

Причину того, что к пушкинскому роману отношение было неоднозначным, Г.С. Померанц объясняет его новаторским содержанием, т. к. «реализм Пушкина и Гоголя был не адекватен европейскому реализму XIX века: "Евгений Онегин" — первенец романа лишнего человека, т. е. европейски образованного человека в неевропейской стране» [Померанц, 1989, с. 10]; «Евгений Онегин» — «по существу, это первый образец специфически русского романа о лишнем человеке, романа, который должен быть поставлен рядом с романами рыцарским, плутовским, романом воспитания восемнадцатого века и романом разочарования девятнадцатого» [Там же, с. 343—344].

На наш взгляд, Г.С. Померанц совершенно прав в размышлениях о жанре романа, в котором появился тип «лишнего человека», но первым героем в этом типологическом ряду стал герой драматического произведения А. Чацкий. Справедливо, что жанр романа, героем которого стал «лишний человек», прошел определенную эволюцию, которую и отметил Г.С. Померанц: «Роман лишнего человека, в особенности тургеневский, основанный на столкновении с отечественными порядками русского европейца, думающего либо на французский лад (западник), либо на немецкий (славянофил), был своего рода европейским взглядом на русскую жизнь — эпизодичным по сюжету (русская жизнь во всей ее полноте происходит где-то за его пределами), лаконичным, ясным, изящным; если бы Флобер обрусел, он, возможно, написал сам бы нечто подобное» [Там же, с. 341].

Евгений Онегин в пушкинском романе очень разный: в первой главе он чем-то напоминает байроновского мятежного Гарольда, ибо ему, «петербургскому молодому человеку», «наскучил света шум <...> измены утомить успели, друзья и дружба надоели». Как замечал В.А. Недзвецкий, «"молодой повеса", "мод воспитанник примерный", "проказник", "забав и роскоши дитя", способный лицемерить не только с "кокетками записными", но и перед лицом смерти, — вот начальный Онегин. Он еще нимало не напоминает человека с "невольною преданностью мечтам", "резким охлажденным умом", размышляющего (с Ленским) о вечных проблемах человечества, бережно отнесшегося к чувству девушки <...> способного всем сердцем полюбить чистого, пусть наивно-восторженного юношу и испытать муки совести после его гибели».

С.Б. Рассадин жестче определяет свое отношение к Онегину, замечая: Онегин «первой главы — циник, умник, пусть не со зла, а по легкомыслию не скрывающий, что с нетерпением ждет смерти дядюшки и, стало быть, наследства. В первых встречах с Татьяной он стереотипен, поверхностен; в ссоре с Ленским он не способен заглянуть в последствия схватки двух самодлюбий, предугадать ужас смертного исхода <...> А Онегин финала? Он выходит из романа все потерявшим, всему познавшим цену...» [Рассадин, 2001, с. 63—64]. По существу, Онегин первой главы и он же в главах последующих — два разных лица, что дало А.П. Чудакову повод отказать Онегину в целостности, прийти к мысли о том, что в Евгении соединено много «очень различных психологических феноменов... слабо или никак между собой не соотносящихся» [Чудаков, 1992, с. 20].

И.А. Гурвич не соглашается с точкой зрения А.П. Чудакова, утверждая: «Есть состояние и есть отвердевший стержень личности — ее психофизическая данность, она-то и обозначена эпиграфом к роману», в котором соединены такие онегинские черты, как всегдашнее «тщеславие» и «особенная гордость», «чувство превосходства», проявляющееся в разных ситуациях: самовозвышение путем самоумаления — в объяснении с Татьяной, приступ гордости — в отмежевании от деревенских соседей, безрассудное себялюбие — на именинах, в усердном желании «взбесить» Ленского. Сквозь частичное просвечивает целое, но смутно, неясно, что создает иллюзию дробной характеристики. «Именно — иллюзию, справедливо сказано об одном из ведущих принципов пушкинского психологизма, — замечал И.А. Гурвич, ссылаясь на И. Альми: "Подвижность, не становящаяся последовательным развитием, но и не грозящая распадом личности"» [Гурвич, 2002, с. 67–68].

Как замечал В.А. Недзвецкий, «углубление» заглавного героя, впервые намеченное в заключительных строках первой главы (именно «углубление», а не «распад». — Э. Ф.), произойдет и в дальнейшем тексте «Евгения Онегина». Обозначив в стихах «Мне нравились его черты, / Мечтам невольная преданность, / Неподражаемая странность...» и т. д. принципиально отличный от начального сложный образ Онегина и впервые сблизив его с собою («С ним подружился я в то время»), А.С. Пушкин затем сюжетно-действенно материализует этот противоречиво-драматический смысл своего героя как уже не байронического... а качественно иного, нового по отношению к последнему лица. Ибо Онегин основных глав романа — фигура не трагическая <...> не герой или антигерой в их классическом или романтическом понимании вообще, он — лицо типическое, отражение и знамение «века» — «современный человек»

С его безнравственной душой,
 Себялюбивой и сухой,
 Мечтанью преданной безмерно,
 С его озлобленным умом,
 Кипящим в действии пустом.

А также, добавим, с отвечающим «господствующему духу» времени (В.Г. Белинский) пафосом свободы личности от любых сковывающих его норм и уз. Вплоть до того ее абсолютного предела, за которым эта свобода оборачивается для индивида своей «постылой» стороной — перспективой социальной и национальной абстрактности, уделом существа для всех чужого.

Не воспевание, а художественное исследование и обобщение в лице Онегина, изначально нецельного и в этом смысле прозаического (прозоизированного) «современного человека», коренным образом меняло жанровую природу «Евгения Онегина» [Недзвецкий, 2004, с. 11–12].

Онегин то ли действительно страдает, то ли напускает на себя модную тожность, то ли он — угрюмый Чайльд Гарольд — вопрос остается открытым: что породило этот тип — английский сплин или русская хандра? Характер Онегина не просто понять неопытной девушке, но хотя двойственность Онегина Татьяна не поняла, но ощутила ее во сне, в котором он предстает то демоном, то сказочным принцем.

Онегин — зауряден («Как вы, да я, да целый свет») и все-таки не похож на окружающих его людей. Он отрицает поэзию, но читает стихи. Он не спо-

собен любить — и, «как дитя, влюблен». Он — и ангел, и «надменный бес», и патриот, и космополит.

Онегин многое может понять, но душа его молчит; в нем долгое время побеждает рассудок. Получив вызов Ленского, Онегин понимает, что его легкомыслие и эгоизм уже привели к трагедии, но менять решение поздно: для него «шепот, хохотня глушцов» оказываются важнее, чем вопрос о жизни и смерти юного поэта. Он убил Ленского физически, а перед этим Татьяну морально своим нравоучительным монологом без всякого коварного умысла, убежденный, что не захотел обмануть «доверчивость души невинной».

В романе в разных аспектах звучит мотив двойничества. В какой-то степени Онегин — двойник автора, или наоборот, его «спутник странный»:

Я был озлобен, он утрюм;
Игру страстей мы знали оба;
Томила жизнь обоих нас;
В обоих сердцах жар угас...

Они оба были образованны, оба пытались понять значение личности Наполеона, теорию Адама Смита, беседовали с друзьями о И. Гете и И. Канте, как и Онегин с Ленским.

А. Синявский-Терц замечает: «Если сопоставить Онегина с Пушкиным (а в романе они сопоставлены), прежде всего в глаза бросается "разность"... ("я был озлобен, он утрюм"), автор не мог привыкнуть "к его язвительному спору, и к шутке с желчью пополам, и к злости мрачных эпиграмм") <...> Онегин не походит на Пушкина (что общего с Пушкиным у того, в ком нет ни грана поэзии?), тогда как по частностям и мелочам настолько с ним совпадает, что, кажется, автор смотрелся в зеркало, списывая черту за чертой: поверхность, светскость, лень, безверие, внимание к ногтям и т. д. Получилась человеческая пародия на поэта...» [Терц, 1992, т. 1, с. 420].

Литература знает много случаев, когда автор вторгается в свое произведение как его создатель, комментируя свои цели или поведение своих персонажей (так, например, вслед за Л. Стерном, Г. Филдингом поступил в «Бедной Лизе» Н.М. Карамзин). Но, как замечает И.А. Гурвич, «Пушкин не просто сделал следующий шаг — он нарушил границу, он соединил, по видимости, творца с его творением — автора с героем романа». В этом случае «дистанция безусловна и сущность неотличима от видимости — и все-таки читатель обязан увидеть различие» [Гурвич, 2002, с. 66].

В своей работе «Эпос и роман» М.М. Бахтин обосновал тезис о том, что «человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности. Он не может стать весь и до конца чиновником, помещиком, купцом, женихом, ревнивцем, отцом и т. п. <...> Самая зона контакта с незавершенным настоящим, и следовательно, с будущим создает необходимость такого несовпадения с самим собою. В нем всегда остаются нереализованные потенции и неосуществленные требования <...> Человек до конца невоплотит в существующую сознательно-историческую плоть. <...> Всегда остается нереализованной избыток человечности, всегда остается нужда в будущем и необходимое место для этого будущего. <...> Но эта избыточная невоплотимая человечность может реализоваться не в герое, а в авторской точке зрения...» [Бахтин, 1986, с. 424].

Сложные отношения складываются не только у автора и его героя, но и у Онегина с Татьяной, и у Онегина с Ленским. Юный поэт-романтик Владимир Ленский и Евгений Онегин «сошлись» потому, что оба были представителя-

ми новой, молодой России и резко выделялись из окружающей среды. «Причем, — замечал Д.Д. Благой, — пылкий и восторженный романтизм Ленского — явление, в своем роде не менее характерное для передовой дворянской молодежи пушкинского времени, чем "охлаждение" и скептицизм Онегина».

Отношения Евгения и Татьяны раскрыты в двух встречах героев и в двух их письмах¹ — непонятном Онегиным письме юной Татьяны, полном чистых романтических чувств, и полном драматизма письме Онегина. Позднее, увидев Таню светской дамой, Онегин все равно видит ее в своих мечтах в сельском доме: «То сельский дом — и у окна / Сидит она... и все одна!» Для Онегина явно важны воспоминания о том времени, когда Татьяна была в него влюблена. Эти воспоминания вселяют в него надежду на то, что чувство это не исчезло.

Когда-то юная девушка написала Евгению письмо, теперь Онегин пишет Татьяне. Как известно, посланий было несколько: «Ответа нет. Он вновь посланье. / Второму, третьему письму / Ответа нет...» Письмо Онегина к Татьяне, по сути, говорит о полном незнании ее души. По наблюдениям В.С. Непомнящего, в этом письме «главный "герой" — он сам, а в Татьяне — и это поразительно до трагикомизма — видится и уверенно предполагается все самое дурное: "Предвижу все: вас оскорбит... / Какое горькое презренье ваш гордый взгляд изобразит! / Какому злобному веселью, быть может, повод подаю! / в молбе моей смиренной увидит ваш суровый взор / затеи хитрости презренной — и слышу гневный ваш укор..." — словно он обращается к неумной и мелочной светской кривляке». По его мнению, письмо и поведение Евгения говорят о том, что Онегин «продолжает осмыслять свои чувства в привычных ему, что называется, "отработанных" категориях "науки страсти нежной", поэтому его письмо, в котором должна была выражаться его любовь, выдержано в "терминах", выражениях и понятиях страсти», а страсть у него «поставлена выше совести и любви» [Непомнящий, 2001, с. 5–6].

Н.Н. Зувев соглашается с тем, что Онегин «говорит о своей любви и тут же оскорбляет Татьяну и недоверием, и предположением в ней злорадства, высокомерия и тому подобных качеств. Он говорит, что любит, а сам, как и прежде, не верит даже в былую любовь Татьяны; он называет эту так и не понятую им любовь всего лишь "искрой нежности"» [Зувев, 1997, с. 43]. Парадоксально, но, предполагая в любимой женщине такую реакцию на письмо, Онегин все равно пишет и отправляет ей свое пылкое послание.

Письма героев романа помогают понять, как отличаются их чувства: письмо Татьяны — это письмо любви, письмо Онегина — письмо страсти. Как утверждает П.Ю. Селев, «любовь для Онегина — синоним страсти. Для Татьяны — это высокое духовное чувство. Происходит столкновение эгоизма и культа пламенных чувств, логики и природной естественности» [Селев, 2003, с. 15].

С точки зрения Н.М. Коржавина, и во время новой встречи влюбленный в Татьяну Евгений занят только самим собой, своими чувствами, но не ею, не ее судьбой: он «говорит только о том, в чем нуждается сам: "...поминутно видеть вас, / Повсюду следовать за вами, / Улыбку уст, движенье глаз / Ловить влюбленными глазами, / Внимать вам долго, понимать / Душой все ваше совершенство, / Пред вами в муках замирать, / Бледнеть и гаснуть... вот блаженство!"» [Коржавин, 2003, с. 165].

¹ Комментарии исследователей к письмам Татьяны Лариной и Онегина порой прямо противоположны.

В письме Татьяне Онегин судит себя за неспособность понять самого себя, подаренную ему возможность изменить свою судьбу: «Свою постылую свободу / Я потерять не захотел». И.Ф. Анненский не только этим объясняет «ошибку» Евгения, который не понимал, что «был нужен Татьяна только для ее самоопределения. С первой встречи Татьяна стала уже где-то над ним, и только болезненно сознаваемое Пушкиным тщеславие его героя оставляло Онегина так долго незрячим перед исключительной красотой этой девушки» [Анненский, 1987, с. 338].

Письмо Онегина — это не частная деталь. Оно, по замечанию В.А. Кошелева, раскрывает всю глубину и трагичность «упоения» героя в этом случае. Его письмо многофункционально: это и саморазоблачение героя, и оправдание его чувства — одно из «самых потрясающих стихов о любви мужчины, какие существуют в мировой литературе» (Л.Я. Гинзбург) [Кошелев, 2004, с. 7].

В.С. Непомнящий замечал, что в письме Онегина «Пушкину удается разом показать и субъективное благородство Онегина... и его глубокую нравственную слепоту, в которой виновато усвоенное им мировоззрение, его холодное пренебрежение "рассудительного" человека к живому чувству. Поистине: "Нам чувство дико и смешно"... Снова на первом плане — мое "я", до другого человека дела нет» [Непомнящий, 2000, с. 15].

Онегин — скептик, поэтому он «прошел» мимо любви Татьяны: «Случайно вас когда-то встреть, / В вас искру нежности заметя, / Я ей поверить не посмел». В мировой литературе много раз использовался сюжетный архетип — ситуация любовного несовпадения. Не избежал его и Пушкин.

И.Л. Волгин вспоминает Пушкинскую речь Ф.М. Достоевского: «...именно Онегин, а не Татьяна "нравственный эмбрион": его духовный возраст неизмеримо меньше Татьяниного. Татьяна сопричастна возрасту народной души, она мудра ее великой мудростью. И Алеко, и Онегин по сравнению с ней младенцы; они дети фантастической "постпетровской" цивилизации» [Волгин, 1986, с. 256].

«Свершившийся сюжет» (С.Г. Бочаров) романа А.С. Пушкина с окончательным расставанием Онегина и Татьяны, выбравшей свою судьбу, не исчерпывает реальности многообразного мира, в которой есть много возможностей для другого развития судьбы героев. У А. Синявского-Терца в его «Прогулках с Пушкиным» есть замечание о том, что у А.С. Пушкина всегда «руки чесались при виде... вакансий в деле сюжетостроения», его «занимала эта легкая обратимость событий, дававшая пищу уму и стилю. <...> Дух захватывало от непомерной гипотетичности бытия» [Терц, 1992, т. 1, с. 359].

В.Г. Белинский понял, что пушкинский роман — это «эпос нового мира». Вяч.И. Иванов утверждал, что А.С. Пушкин «видел в романе широкое и правдивое изображение жизни, какую она представляется наблюдателю в ее двойном облике: общества, с его устойчивыми типами и нравами, и личности, с ее всегда новыми замыслами и притязаниями» [Иванов, 1990, с. 224].

И.А. Гурвич отмечал особенности пушкинского таланта: «Пушкин не дидактичен, но своего читателя он воспитывает — прививает ему широкий взгляд на вещи», что проявилось в том, что он написал роман «в стихах», что создал «роман без конца и итога», то ведя с читателем «лукавую игру», то заставляя задуматься над серьезными нравственно-философскими проблемами [Гурвич, 2002, с. 42].

Тяжелые испытания, выпавшие на долю трех главных героев романа, выявили скрытые духовные богатства каждого из них. И Онегину в романе тоже дан шанс на нравственное возрождение, несмотря на то что его личная жизнь не сложилась.

Представленная в пушкинском романе «непомерная гипотетичность бытия» (А. Терц) может объяснить «загадку» героя этого романа, которую «разгадывал» С.Г. Бочаров, считая, что «она кроется в непрерывной пульсации ликов прозаического "современного человека" и "спутника странного", духовной личности с неведомыми возможностями... и время от времени вспыхивающими в его чертах поэтическими ореолами, которые было бы слишком "просто" снять с него как литературные маски. Нет, Онегин — это тоже "реализм в высшем смысле", весьма непростой реализм» [Бочаров, 1999, с. 177]. Он обращает внимание на французский эпиграф к «Евгению Онегину» — единственный общий эпиграф ко всему роману. В эпиграфе к роману (по-французски, «из частного письма») обозначены черты портрета его героя: «Проникнутый тщеславием, он обладал сверх того еще особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием в своих как добрых, так и дурных поступках — следствие чувства превосходства, быть может мнимого».

Этот эпиграф — мистификация А.С. Пушкина. Он сам сочинил этот французский текст в конце 1823 года в Одессе по окончании первой главы своего романа в стихах. И в этом переводе словно оживает психологическая модель, в которой выведена пушкинская стихотворная формула века и «современного человека»¹, но уже не сливаются, как в «Кавказском пленнике». Автор романа в какой-то степени становится двойником его героя, но он отличается от него тем, что способен к самоанализу, к самоиронии, к творчеству, к размышлениям об искусстве и «вечных» вопросах. Недаром В.Б. Шкловский назвал роман «энциклопедией по Пушкину».

Содержание эпиграфа связано с Онегиным, но, как замечает С.Г. Бочаров, «формула эта работает далее после пушкинского романа на протяжении примерно полувека не только в русской литературе, среди ее героев, но и в нашем быту и даже на подмостках нашей политической истории» [Там же, с. 155]. Так, М.Н. Катков в «Московских ведомостях» для создания портрета М.А. Бакунина стилизовал пушкинскую формулу, написав о своем политическом противнике: «Это была натура сухая и черствая, ум пустой и бесплодно возбужденный <...> Все интересы, которыми он, по-видимому, кипятился, были явлениями без сущности» [Цит. по: Гроссман, Полонский, 1926, с. 201].

С.Г. Бочаров считает, что в эпиграфе к пушкинскому роману в стихах «предсказан» Ставрогин, в котором проявляется «безразличное уравнивание доброго и злого. Евгений Онегин гордится тем, что одинаково безразлично признает добрые и злые дела, а Ставрогин одинаково их желает (иммoralизм второго состояния гораздо глубже: "Я все так же, как и всегда прежде, могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от того удовольствие; рядом желаю и злого и тоже чувствую удовольствие")».

Что дало исследователю русской литературы основание проводить параллель между Онегиным и Ставрогиным? Почему им высказана догадка,

¹ А. Терц в своих «Прогулках с Пушкиным» предположил, что поэт «выделил Онегина как свою человеческую эманацию и спокойно ее рассматривал» «с особенной гордостью», т. к. в романе «Онегин и автор сопоставляются» [Терц, 1992, т. 1, с. 420].

что, «возможно, программа будущего Ставрогина заложена также и во французском эпиграфе к пушкинскому роману»? [Бочаров, 1999, с. 156]. Тема «Онегин — Ставрогин» возникла в работах А.Л. Вольнского, Д. Дарского, В.С. Непомнящего [см.: Поэзия ..., 1987, с. 353 — 354]. Но главное — эту тему поднял сам Ф.М. Достоевский, который «много писал о самом Онегине как герое и типе и наиболее полно высказался о нем в Пушкинской речи, причем то, что в ней было сказано об Онегине как типе русского скитальца в родной земле, оторванного от почвы, от народной силы и народной нравственности, гордого, праздного и страдающего, — совпадает почти с многочисленными характеристиками Ставрогина и в романе, и в материалах и планах к нему, и в письмах Достоевского.

Тип Онегина, как называл его Достоевский, был в его глазах именно неумирающим во весь XIX век и развивающимся типом русской литературы и русской жизни: "Этот тип вошел, наконец, в сознание всего нашего общества и пошел перерождаться и развиваться с каждым новым поколением"» [Сараскина, 1990, с. 155]. То есть «в новых перерождениях и мутациях постоянного типа он наполняется переменным идеологическим содержанием» [Бочаров, 1999, с. 156 — 157].

Известно, что в пушкинском романе многое осталось неосуществленным. Все его исследователи утверждали, что в главу о странствиях Онегина «должен был войти большой исторический и политический материал», связанный с историей декабристского движения. Есть разные точки зрения на то, придет Онегин к декабристам или нет. С.Г. Бочаров, обращаясь к тексту «Евгения Онегина», замечает: «Путешествие сопровождается единым рефреном "Тоска!" и не приносит обновления и спасения. Единственное в основном сюжете романа вступление героя на поприще социальной деятельности — его деревенская реформа, замена барщины легким оброком — дано в такой мотивировке: "Один среди своих владений, / *Чтоб только время проводить*, / Сперва задумал наш Евгений / Порядок новый учредить". Ставрогин заявляет Шатову о своем участии в обществе Верховенского: "я им не товарищ, а если и помогал случайно, *то только так, как праздный человек*". Он также говорит в своем письме: "В России я ничем не связан..." Это тоже цитата, вольная или невольная ("Чужой для всех, ничем не связан" в письме Онегина). Можно сказать, что декабристские возможности Онегина, который мог бы связаться с движением (если верить единственному свидетельству М.В. Юзефовича), видимо, тоже как праздный человек, — что они развернулись в истории Ставрогина, а самый замысел сочетать безнадежно-личную историю подобного героя с радикальным политическим делом, широко намеченный, но не реализованный в "Евгении Онегине", предвещал такой роман, как "Бесы"» [Там же, с. 160 — 161].

«Достоевский много говорил... о "типе Онегина" как "общем русском типе, во весь теперешний век", а своего Князя-Ставрогина в материалах к роману представил как "плод века русского" ("Князь — человек, которому становится скучно. Плод века русского" (см.: Чумаков, 1983, с. 38)). В понимании Достоевского онегинский тип — динамическая структура, обладающая саморазвитием не только в литературе, но и в русском быту и общественной жизни» [Бочаров, 1999, с. 171].

Ю.М. Лотман не соглашался с толкованием С.Г. Бочарова образа Онегина через его сходство со Ставрогиным, считая, что тот читает А.С. Пушкина слишком «по Достоевскому», а в этом случае «Пушкин растворяется в Достоевском, Онегин в Ставрогине». Возражение это сопровождалось

несогласием со смыслорасширительными толкованиями известных пушкинских мест (особенно сна Татьяны). С.Г. Бочаров отстаивал свою точку зрения: «... исследователь, чье зрение намагничено чтением Достоевского... иначе читает Пушкина и получает способность видеть те вызовы и задания, какие без Достоевского в Пушкине не разглядеть», доказывая, что Татьяна мыслит Онегина «в сверхчеловеческих категориях ангела-хранителя или коварного искусителя, но ее ожидает разочарование: он повел себя не как титан добра или даже зла» [Бочаров, 1999, с. 177], «а просто, — по замечанию Ю.М. Лотмана, — как хорошо воспитанный светский и к тому же вполне порядочный человек» [Лотман, 1980, с. 236]. С.Г. Бочаров убежден, что Онегин в романе упорно «не сводится к этому "просто", к своей прозаической, психологической, социальной основе. <...> Загадка Онегина — в непрерывной пульсации ликов прозаического "современного человека" и "спутника странного", духовной личности с неведомыми возможностями (в обе стороны — плюса и минуса, говоря упрощенно) и время от времени вспыхивающими в его чертах поэтическими ореолами, которые было бы слишком "просто" снять с него как литературные маски» [Бочаров, 1999, с. 177].

Об этом объеме возможностей верно сказал А. Синявский-Терц: «так что его в итоге можно тянуть куда угодно — и в лишние люди, и в мелкие бесы, и в карбонарии...» [Терц, 1989, с. 170]. «Так и тянула, по замечанию С.Г. Бочарова, литература, и дотянула, по нашей гипотезе, до Ставрогина, которого тоже в те же стороны можно тянуть, причем существенно, что до карбонария Пушкин Онегина все же не дотянул, отказался, — в Ставригине дело дошло и до этого, до воплощения и такой возможности: возможности русской истории, русской жизни дозрели» [Бочаров, 1999, с. 178]. С.Г. Бочаров доказал, что многие онегинские черты позднее были реализованы в некоторых героях Ф.М. Достоевского, в частности в Ставригине («Бесы»).

А. Лежнев заинтересовался вопросом, как постепенно вырисовывался онегинский тип характера в других пушкинских персонажах. И выстроил типологические ряды характеров пушкинских героев, утверждая, что типы А.С. Пушкина «гнездятся», выделив «четыре гнезда» пушкинских персонажей — Татьяны, Полины, Онегина и Сильвио, доказывая, что «между прозой и стихотворной поэзией Пушкина в отношении образов существенной разницы нет... один и тот же круг характеров разрабатывается и здесь, и там» [Лежнев, 1966, с. 215]. А. Лежнев убежден: «Пушкин не является создателем только одного определенного образа или ряда родственных образов. Односторонность отбора не надо смешивать с односторонностью самого образа. Писатель может создать очень небольшое количество характеров, но так, что каждый из них представлен полно и многосторонне. В сущности, и у Достоевского разнообразие типов не очень значительно; он велик не разнообразием характеров, а глубиной, с которой они явлены. Пушкина определяет и многосторонность трактовки, и многообразие отбора. Многообразие это мы видели, рассматривая гнездные скопления его типов. На деле оно еще богаче, ибо не все образы могут быть отнесены без насилия в то или иное "гнездо", оставаясь сами по себе (Троекуров, старик Гринев, Дубровский), да и сами "гнезда" ведь, в конце концов, только условные объединения родственников, но далеко не одинаковых, персонажей. Но многообразие типов есть черта объективного стиля...» [Там же, с. 221 — 223].

К «гнезду» Онегина А. Лежнев относит Владимира («Роман в письмах»), Алексея Берестова («Барышня-крестьянка»), Чарского («Египетские ночи»),

Минского («Станционный смотритель»), Володского («На углу маленькой площади»). «Основное зерно онегинского типа: светский молодой человек, эгоист и скептик, с недюжинными внутренними силами, с умом насмешливым и трезвым, глядящий на окружающую среду свысока и презрительно, но безропотно подчиняющийся всем требованиям. В своем высшем выражении (сам Онегин) — это неприятие и непризнание убожества жизни, это — человек, смертельно тоскующий среди уродливых масок “образованного” общества, это личность, чувствующая свое превосходство, но никак не умеющая реализовать его и осужденная на бесплодные скитания и бесцельные поступки. В своем низшем выражении (Минский, Володский) — скучающий и равнодушный житель светских гостиных, раб ежедневных привычек... ценящий превыше всего спокойствие и верность приличиям. <...>

Тип Онегина является развитием Кавказского пленника и Алеко. Но линия развития раздваивается. Из Алеко с одинаковой психологической закономерностью возникает и Онегин с Владимиром и Минским, и Сильвио с Швабриным и, быть может, Германном. Основная линия скорее онегинская; она и важнее для Пушкина, — пожалуй, и для русской литературы в целом (Печорин, Рудин, Бельтов и проч.)».

А. Лежнев отмечает: «В пушкинском космосе мир воспроизведен таким, каков он есть в действительности со всеми его сложными, подчас трагическими ситуациями, в которых пытаются разобратся герои Пушкина, и мы вместе с ними, т. к. Пушкин раскрыт не в прошлое, а в будущее» [Лежнев, 1966, с. 242]. Более полутора веков назад ушел из жизни А.С. Пушкин, оставив такое громадное художественное наследие, которое осмысливается пушкинистами, убеждающимися в том, что трудно обозначить какую-либо проблему в русской жизни, а значит, и в русской литературе, не затронутую А.С. Пушкиным. И каждый отдельный человек, начиная с раннего детства, на каждом жизненном этапе постигает «своего» Пушкина.

Совершивший свои «прогулки с Пушкиным» А. Синаевский пришел к такому выводу: «Все темы ему были доступны, как женщины, и, перебегая по ним, он застолбил проезды для русской словесности на столетия вперед. Куда ни сунемся — всюду Пушкин, что объясняется не столько воздействием его гения на другие таланты, сколько отсутствием в мире мотивов, им ранее не затронутых. Просто Пушкин успел за всех обо всем написать.

В результате он стал российским Вергилием и в этой роли гида-учителя сопровождает нас, в какую бы сторону истории, культуры и жизни мы ни направились» [Терц, 1992, т. 1, с. 367].

«Пушкин — золотое сечение русской литературы. Толкнув ее стремительно в будущее, сам он откатнулся назад и скорее выполняет в ней роль вечно цветущего прошлого, к которому он возвращается, чтобы стать моложе. Чуть появится новый талант, он тут как тут, с подсказками и шпаргалками, а следующие поколения, спустя десятилетия, вновь обнаружат Пушкина у себя за спиной. И если мысленно перенестись в отдаленные времена, к истокам родного слова, он и там окажется сзади — раньше и накануне первых летописей и песен. На его губах играет архаическая улыбка» [Там же, с. 387].

А.С. Пушкин создал в Онегине глубоко национальный тип героя, драма которого передавала драму передовых людей русского общества 20-х, а потом и 30-х годов. А.И. Герцен признавал: «Все мы в большей или меньшей степени Онегины, если только не предпочитаем быть чиновниками или помещиками» [Герцен, 1955 — 1966, т. 7, с. 204].

В.С. Непомнящий дал высокую оценку «Евгению Онегину»: «...этот роман — не только и не столько “энциклопедия” жизни России в первой трети XIX века, сколько *русская картина мира*: в ней воплощены, в ней действуют — строя ее сюжет и судьбы героев, образуя ее неповторимо прекрасный, живой и вечно движущийся облик — те представления о мире, жизни, любви, совести, правде, которые выстраданы Россией, всем огромным опытом, историческим и духовным, ее судьбой и верой. “Евгения Онегина” можно назвать поэтому первым русским “проблемным романом”; на его протяжении Пушкин ставит и решает для себя — и для нас — проблему человека. <...> Две России взаимно притягиваются и взаимно противостоят в “Евгении Онегине”: Россия Татьяны и Россия Онегина. <...>

Роман не дает ответа — он закончен. Но история России продолжается. Поэтом продолжаетеся и роман. Он не дает ответа — он его ждет» [Непомнящий, 2001, с. 8].

По мнению Ф.М. Достоевского, в романе «Евгений Онегин» «Пушкин явился великим народным писателем, как до него никогда и никто. Он разом, самым метким, самым прозорливым образом отметил самую глубь нашей сути, нашего верхнего над народом стоящего русского общества. Отметив тип русского скитальца до наших дней и в наши дни, первый угадав его гениальным чутьем своим, с исторической судьбою его и с огромным значением его в нашей грядущей судьбе, рядом с ним поставив тип положительной и бесспорной красоты в лице русской женщины, Пушкин... провел перед нами... целый ряд положительно прекрасных русских типов, найдя их в народе русском» [Достоевский, 1987, с. 309]. Достаточно перечислить имена «положительно прекрасных русских типов» — таких, как Татьяна Ларина, старец Пимен, Маша Троекурова, Маша Миронова, Петр Гринев, Савельич, выразивших в художественной концепции А.С. Пушкина субстанциональные начала нравственной цельности и красоты русского народа.

■ «Русский скиталец»: суд над Печориным

Один из исследователей творчества М.Ю. Лермонтова И.И. Виноградов начал свою статью «Философский роман М.Ю. Лермонтова» со своих воспоминаний о том, какое впечатление произвел лермонтовский герой на него, школьника, и какой след оставил в его душе, какой «внутренний, духовный контакт» произошел через века между ними: «Отчетливо помню то странное, беспокойное ощущение, с которым я читал в первый раз “Героя нашего времени”, — это было, как, видимо, и у многих других, в восьмом классе средней школы — “согласно программе”. На уроках мы препарировали образ Печорина как своего рода наглядное пособие, призванное “закрепить” в нашей памяти схему исторической эволюции эпох: двадцатые годы — пора радужных надежд, революционного энтузиазма, декабристских идей; тридцатые — крушение иллюзий, разочарование в революционных идеалах, пессимизм и отчаяние. Печорин представлял перед нами примером незаурядного по своей “природной одаренности” человека, не нашедшего в условиях тридцатых годов приложения своим благородным стремлениям, не сумевшего вырваться из-под мертвящего влияния светского общества и превратившегося поэтому в “умную ненужность”, в “нравственного калеку”. Закрепить за лермонтовским героем соответствующее место в галерее “лишних людей” где-то между Онегиным,

с одной стороны, и Бельтовым, Рудиным, Обломовым — с другой, — этим, в сущности, все и объяснялось.

Но как могли эти объяснения помочь мне разобраться в том странном чувстве, которое вызывал во мне лермонтовский герой? В том живом, непосредственном ощущении какой-то неясной, но несомненной причастности всего, что происходило с Печориним и в Печорине, к моей собственной жизни, словно все, что думал и чувствовал герой (хотя и странно и невозможно это было себе представить), — все это точно так же мог бы думать и чувствовать и я сам...

Казалось бы, откуда было взяться этому ощущению — юность живет отнюдь не рассудком, и к печоринскому разочарованию в жизни мы не питали, разумеется, ни малейшей склонности. Да оно было нам и не очень понятно: каким реальным опытом сердца могли мы, безусые школяры, уловить жизненную наполненность горького печоринского скепсиса? Нас поражали резкие, странные афоризмы Печорина, нам ужасно нравилось ошарашить учителя каким-нибудь рискованным откровением, вроде: "Я к дружбе не способен: из двух друзей всегда один раб другого..." и т. д. Но мало что приоткрывало нам действительное, реальное содержание этих афоризмов. Жизненная философия Героя Нашего Времени — если мы вообще хоть что-то понимали в ней — воспринималась нами, естественно, в высшей степени наивно и умозрительно. А все-таки внутренних, духовный контакт, несомненно, был! Вопреки полнейшей как будто бы несовместимости жизненных принципов лермонтовского героя с нашим собственным реальным опытом, все-таки был этот человек чем-то удивительно близок, была в нем какая-то несомненная притягательная сила, какое-то будоражащее душу, загадочное, но властное обаяние. Оно-то и заставляло нас повторять мысли, которых мы не могли до конца понять, и даже подражать чувствам, которых мы не способны были еще испытывать...

Нет, это было не просто обаяние сильной личности, крупного, яркого характера, всегда способного взволновать юношеское воображение. И не просто то гипнотическое очарование, которым притягивает к себе человеческий ум, особенно юношеский, все непонятное, загадочное, необычное, непознанное. Это было, бесспорно, пусть не очень отчетливое еще, но явственное ощущение высокой духовной значимости и важности соприкосновения с теми жизненными истинами, что таились в "магическом кристалле" лермонтовского романа. Это было непосредственное, еще не осознаваемое нами действие той истинной поэзии, что сквозила во всем облике Печорина и составляла как раз главную тайну обаяния этого бесприютного скитальца далеких и чуждых нам времен...» [Виноградов, 1969, с. 156 – 157].

В преддверии разговора о том, что М.Ю. Лермонтов как личность так же, как и его герой Печорин, притягивал к себе таких незаурядных людей, как критиков В.Г. Белинского, Н.А. Добролюбова, А.И. Герцена, Ал. Григорьева, поэтов И.Ф. Анненского, А.А. Блока, В.Я. Брюсова, Вяч.И. Иванова и представителей религиозно-философской критики В.С. Соловьева, В.В. Розанова, Д.С. Мережковского, Б.А. Садовского, Ю.И. Айхенвальда, вспомнились строчки В.Я. Брюсова из его сонета «К портрету М.Ю. Лермонтова»: «И мы тебя, поэт, не разгадали, / Не поняли младенческой печали / В твоих как будто кованных стихах!», в которых была выражена мысль о загадочности и непостижимости духовного облика М.Ю. Лермонтова (и героя его романа).

В 2002 году вышла антология «М.Ю. Лермонтов: pro et contra. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей», что тоже подтверждает неутоленный интерес к М.Ю. Лермонтову, у которого «связь с сверхчувственным... есть самая главная черта» (В.В. Розанов). В.В. Розанов умел входить в мир лермонтовских образов и идей: «Как на всякую душу, правильно и на дух поэта посмотреть как на нечто глубокое, своеобразное, замкнутое в себе: "из иных миров" он приносит с собою в жизнь нечто особенное, исключительное <...> Умейте подходить к нему с любовью и интересом, и он раскроет перед вами такие тайны души своей, о которых вы и не догадываетесь» [Розанов, 1989, с. 190 – 191]. Эти «тайны» и пытаются постичь все, кто соприкасается с творчеством М.Ю. Лермонтова.

Почти во всех работах о нем обязательно присутствует автобиографический или, можно сказать, автopsихологический подход к его творчеству. И каждый из исследователей мог бы к своим монографиям, статьям, этюдам, литературным, религиозно-философским портретам, как это сделал О.П. Герасимов, предваряя свой психологический этюд «Очерк внутренней жизни Лермонтова по его произведениям», поставить эпиграфами строки: «Почти все писанное Лермонтовым имеет автобиографическое значение» (П.А. Висковатый) и «Вернейшее изображение личности Лермонтова все-таки останется нам в его произведениях, где он высказывается вполне таким, каким был, тогда как в жизни он был тем, чем хотел казаться» (Ф. Боденштедт).

В качестве примера одного из подходов к анализу личности и творчества М.Ю. Лермонтова мы приводим отрывки из статьи Д.С. Мережковско-го «М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (1909), убежденного в том, что «каждый век, каждое поколение требует объяснения великих писателей прошлого в своем свете, в своем духе, под своим углом зрения» [Мережковский, 2002, с. 353], и в жесткой полемике с Вл. Соловьевым сделавшего попытку ответить на вопросы: «Почему приблизился к нам М.Ю. Лермонтов?», «Как соединить себя с народом, наше созерцание с нашим действием, А.С. Пушкина с М.Ю. Лермонтовым?» в статье, где много субъективного, но которая полна любви к поэту, фрагменты которой приводятся ниже.

I

«Почему приблизился к нам Лермонтов? Почему вдруг захотелось о нем говорить?

Рассказывают, будто бы у Лермонтова был такой "тяжелый взгляд", что на кого он смотрел пристально, тот невольно оборачивался. Не так ли мы сейчас к нему обернулись невольно?

Стихи его для нас, как заученные с детства молитвы. Мы до того привыкли к ним, что уже почти не понимаем. Слова действуют помимо смысла.

Помню, когда мне было лет 7 – 8, я учил наизусть "Ангела" из старенькой хрестоматии с истрепанным зеленым корешком. Я твердил: "По небу луночи", не понимая, что "луночи" родительный падеж от "полночь"; мне казалось, что это два слова: "по" и "луночь". Я видел картинку, изображавшую ангела, который летит по темно-синему, лунному небу: это и была для меня "луночь". Потом узнал, в чем дело; но до сих пор читаю: "по небу, по луночи", бессмысленно, как детскую молитву:

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.

Я также узнал, что нельзя сказать: "Из пламя и света", а надо: из пламени. Но мне нравилась эта грамматическая ошибка: она приближала ко мне Лермонтова.

Потом, в 12 – 13 лет, я уже для собственного удовольствия учил его наизусть. Переписывал "Мцыри" тщательно, в золотообрезную тетрадку, и мне казалось, что эти стихи я сам сочинил.

Пушкина я тогда не любил: он был для меня взрослый; Лермонтов такой же ребенок, как я.

В то утро был небесный свод
Так чист, что ангела полет
Прилежный взор следить бы мог.

Вот чего Пушкин не сказал бы ни за что. Взор его был слишком трезв, точен и верен действительности. Он говорит просто:

Последняя туча рассеянной бури,
Одна ты несешься по ясной лазури.

Но эта пушкинская "ясная лазурь" по сравнению с бездонно-глубоким лермонтовским небом казалась мне плоской, как голубая эмаль.

С годами я полюбил Пушкина, понял, что он велик, больше, чем Лермонтов. Пушкин оттеснил, умалил и как-то обидел во мне Лермонтова: так иногда взрослые нечаянно обижают детей. Но где-то в самой глубине души остался уголок, неутоленный Пушкиным.

Я буду любить Пушкина, пока я жив; но когда придет смерть, боюсь, что это примирение:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять, —

покажется мне холодным, жестоким, ничего не примиряющим, — и я вспомню тогда детские молитвы, вспомню Лермонтова.

Не потому ли уже и теперь сквозь вечеряющий пушкинский день таинственно мерцает Лермонтов, как первая звезда.

Пушкин — дневное, Лермонтов — ночное светило русской поэзии. Вся она между ними колеблется, как между двумя полюсами — созерцанием и действием.

Голос Божий пророку:

Глаголом жги сердца людей —

услыхал Пушкин, но не последовал ему, не сделался пророком, идущим к людям, а предпочел остаться жрецом, от людей уходящим:

Подите прочь! Какое дело
Поэту мирному до вас?

Поэт — жрец, а жертва Богу — жизнь людей. Толпа не зажигается огнем пророка, а "плюет на алтарь", где горит огонь жреца.

В жизни Пушкин весь на людях, но в творчестве один.

Ты — царь; живи один.

Лермонтов обратно: в жизни — один, в творчестве идет к людям; пусть не доходит, но идет, пусть ненавидит, но не бесстрастен.

...*Не гля битв*
Мы рождены... —

говорит Пушкин.

Бывало, мерный звук твоих могучих слов
 Воспламенял бойца для битвы, —

говорит Лермонтов. Поэт — кинжал, “спутник героя”.

Не по одной груди провел он страшный след
 И не одну порвал кольчугу.

Созерцание, отречение от действия для Пушкина — спасение, для Лермонтова — гибель поэта, ржавчина клинка.

Игрушкой золотой он блещет на стене,
 Увы, бесславный и безвредный...
 Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк,
 Иль никогда на голос мщенья
 Из золотых ножен не вырвешь свой клинок,
 Покрытый ржавчиной презренья?

У Пушкина жизнь стремится к поэзии, действие к созерцанию, у Лермонтова поэзия стремится к жизни, созерцание — к действию.

На первый взгляд может казаться, что русская литература пошла не за Пушкиным, а за Лермонтовым, захотела быть не только эстетическим созерцанием, но и пророческим действием — “глаголом жечь сердца людей”.

Стоит, однако, взглядеться пристальнее, чтобы увидеть, как пушкинская чара усыпляет буйную стихию Лермонтова.

И на бунтующие волны
 Льют усмирительный елей.

В начале — буря, а в конце — тишь да гладь. Тишь да гладь — в созерцательном аскетизме Гоголя, в созерцательном эстетизме Тургенева, в православной реакции Достоевского, в буддийском неделанье Л. Толстого. Лермонтовская действенность вечно борется с пушкинской созерцательностью, вечно ею побеждается и сейчас побеждена, как будто окончательно, раздавлена.

Вот одна из причин того, что о Пушкине говорили много и кое-что сказали, о Лермонтове говорили мало и ничего не сказали; одна из причин того, что пушкинское влияние в русской литературе кажется почти всем, лермонтовское — почти ничем.

Другая причина того же указана в статье Вл. Соловьева о Лермонтове, недаром предсмертной — как бы духовном завещании учителя ученикам.

II

“Я вижу в Лермонтове прямого родоначальника того направления чувств и мыслей, а отчасти и *действий* / тут упоминание о действительности чрезвычайно важно /, которое для краткости можно назвать “ницшеанством”. — Глубочайший смысл деятельности Лермонтова освещается писаниями его ближайшего преемника Ницше”.

Сверхчеловечество, по мнению Вл. Соловьева, есть не что иное, как ложно понятое, превратное богочеловечество. Лермонтов не понял своего призвания “быть могучим вождем людей на пути к сверхчеловечеству” истинному, т. е. к богочеловечеству, к христианству, и потому погиб. Христианства же не понял, потому что не захотел смириться. А “кто не может подняться и не хочет смириться, тот сам себя обрекает на неизбежную гибель”. <...>

III

"Смирись, гордый человек!" — воскликнул Достоевский в своей пушкинской речи. Но с полной ясностью не сумел определить, чем истинное Христово смирение сынов Божиих отличается от мнимо-христианского рабьего смирения. Кажется, чего другого, а смирения, всяческого — и доброго и злого, — в России довольно.

Смирению учила нас русская природа — холод и голод, — русская история: византийские монахи и татарские ханы, московские цари и петербургские императоры. Смирал нас Петр, смирял Бирон, смирял Аракчеев, смирял Николай I; ныне смиряют карательные экспедиции и ежедневные смертные казни. Смиряет вся русская литература.

Если кто-нибудь из русских писателей начинал бунтовать, то разве только для того, чтобы тотчас же покаяться и еще глубже смириться. Забунтовал Пушкин, написал оду Вольности и смирился — написал оду Николаю I, благословил казнь своих друзей, декабристов:

В надежде славы и добра
Гляжу вперед я без боязни:
Начало славных дней Петра
Мрачили мятежи и казни.

Забунтовал Гоголь — написал первую часть "Мертвых душ" и смирился — сжег вторую, благословил крепостное право. Забунтовал Достоевский, пошел на каторгу — и вернулся проповедником смирения. Забунтовал Л. Толстой, начал с анархической синицы, собиравшейся море зажечь, и смирился — кончил непротивлением злу, проклятьем русской революции.

Где же, где, наконец, в России тот "гордый человек", которому надо смириться? Хочется иногда ответить на этот вечный призыв к смирению: куда же еще смириться?

И вот один-единственный человек в русской литературе, до конца не смирившийся, — Лермонтов.

Потому ли, что не успел смириться? — Едва ли.

Источник лермонтовского бунта — не эмпирический, а метафизический. Если бы продолжить этот бунт в бесконечность, он, может быть, привел бы к иному, более глубокому, истинному смирению, но, во всяком случае, не к тому, которого требовал Достоевский и которое смешивает свободу сынов Божьих с человеческим рабством. Ведь уже из того, как Лермонтов начал свой бунт, видно, что есть в нем какая-то религиозная святость, от которой не отречется бунтующий, даже под угрозой вечной гибели, той "преисподней, где пляшут красные черти".

Этой-то метафизически и религиозно утверждающей себя несмирности, несмиримости и не могла простить Лермонтову русская литература. Все простила бы, только не это — не "хулу на Духа", на своего смиренного духа.

Смотрите: вот пример для вас!
Он горд был, не ужился с нами.
Глупец! хотел уверить нас,
Что Бог гласит его устами.

Смотрите ж, дети, на него,
Как он угрюм, и худ, и бледен,
Смотрите, как он наг и беден,
Как презирают все его!

Вот за что обречен был Лермонтов на страшную казнь в сем веке и будущем.

Вл. Соловьев уверяет, будто бы любит Лермонтова. — "Вы мне поверите, что прежде чем говорить о Лермонтове, я подумал, чего требует от меня *любовь к умершему*". — Но уж

если любовь такова, что вбивает, так сказать, осиновый кол в горло покойнику, то какова же ненависть?

Любовь или ненависть, во всяком случае, такая страсть в этой борьбе, которая возможна только тогда, когда враг врагу чересчур близок. Вл. Соловьев и Лермонтов — родные братья, Авель и Каин русской литературы; но здесь совершается обратное убийство: Авель убивает Каина.

Борьба многих смиренных с одним "гордым человеком" происходила до сих пор в темноте, как бы ошупью: слышно было только, что кого-то ловили, давили, душили и никак не могли задушить окончательно. Но кого именно, не было видно. Никто не смел заглянуть в лицо избиваемой нечисти, словно упырю или оборотню. Вл. Соловьев первый осмелился, не опустил глаз перед невыносимо тяжелым взором Лермонтова и, глядя ему прямо в глаза, произнес: "сверхчеловек". И слово это, как свеча, вдруг поднесенная к лицу оборотня, осветило его. Верно это или неверно, во всяком случае, дело тут идет именно *об этом*.

Борьба сверхчеловечества с богочеловечеством для нас не только настоящее, но будущее, наша вечная злоба дня. Вот почему мы должны были обернуться в ту сторону, откуда уставились на нас эти тяжелые глаза; вот почему незапамятно давний, почти забытый, детский Лермонтов так внезапно вырос и так неотступно приблизился к нам. <...>

VI

<...> Самое тяжелое, "роковое" в судьбе Лермонтова — не окончательное торжество зла над добром, как думает Вл. Соловьев, а бесконечное раздвоение, колебание воли, *смешение* добра и зла, света и тьмы.

Он был похож на вечер ясный,
Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет.

Это и есть премирное состояние человеческих душ, тех нерешительных ангелов, которые в борьбе Бога с дьяволом не примкнули ни к той, ни к другой стороне. Для того, чтобы преодолеть ложь раздвоения, надо смотреть не назад, в прошлую вечность, где борьба эта началась, а вперед, в будущую, где она окончится с участием нашей собственной воли. Лермонтов слишком ясно видел прошлую и недостаточно ясно будущую вечность: вот почему так трудно, почти невозможно ему было преодолеть ложь раздвоения.

"Верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные", — говорит Печорин. Но это — "необъятная сила" в пустоте, сила метеора, не удержи́мо летящего, чтобы разбиться о землю. Воля без действия, потому что без точки опоры. Все может и ничего не хочет. Помнит, *откуда*, но забыл, *куда*.

"Зачем я жил? — спрашивает себя Печорин, — для какой цели я родился?" — Категория цели, свободы открывается в будущей вечности; категория причины, необходимости — в прошлой.

Вот почему у Лермонтова так поразительно сильно чувство вечной необходимости, чувство рока — "фатализм". Все, что будет во времени, было в вечности; нет опасного, потому что нет случайного.

Кто близ небес, тот не сражен земным.

Отсюда — бесстрашие Лермонтова, игра его со смертью. <...>

VII

Лермонтов первый в русской литературе поднял религиозный вопрос о зле.

Пушкин почти не касался этого вопроса. Трагедия разрешалась для него примирением эстетическим. Когда же случилось ему однажды откликнуться и на вопрос о зле, как на все откликался он, подобно "эхо" —

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты нам дана? —

то, вместо религиозного ответа, удовольствовался он плоскими стишками известного сочинителя православного катехизиса, митрополита Филарета, которому написал свое знаменитое послание:

И внемлет арфе серафима
В священном ужасе поэт.

А.И. Тургенев описывает, минута за минутой, предсмертные страдания Пушкина: "Ночью он кричал ужасно, почти упал на пол в конвульсии страдания. — Теперь (в полдень) я опять входил к нему; он страдает, повторяя: «*Боже мой! что это?..*» И сжимает кулаки в конвульсии".

Вот в эти-то страшные минуты не утолило бы Пушкина примирение эстетическое; православная же казенщина митрополита Филарета показалась бы ему не "арфою серафима", а шарманкою, вдруг заигравшею под окном во время агонии.

"Боже мой, Боже мой! что это?" — с этим вопросом, который явился у Пушкина только в минуту смерти, Лермонтов прожил всю жизнь.

"Почему, зачем, откуда зло? Если есть Бог, то как может быть зло? Если есть зло, то как может быть Бог?"

Вопрос о зле связан с глубочайшим вопросом теодицеи, оправдания Бога человеком, состязания человека с Богом.

"О, если б человек мог иметь состязание с Богом, как сын человеческий с ближним своим! Скажу Богу: не обвиняй меня; объяви мне, за что Ты со мною борешься?"

Богоборчество Иова повторяется в том, что Вл. Соловьев справедливо называет у Лермонтова "тяжбою" с Богом: "Лермонтов, — замечает Вл. Соловьев, — говорит о Высшей воле с какою-то *личною обидою*". <...>

Никто никогда не говорил о Боге с такою личною обидою, как Лермонтов:

Зачем так горько прекословил
Надеждам юности моей?

Никто никогда не обращался к Богу с таким спокойным вызовом:

И пусть меня накажет Тот,
Кто изобрел мои мученья.

Никто никогда не благодарил Бога с такою горькою усмешкою:

Устрой лишь так, чтобы Тебя отныне
Недолго я еще благодарил.

Вл. Соловьев осудил Лермонтова за богоборчество. Но кто знает, не скажет ли Бог судьям Лермонтова, как друзьям Иова: "Горит гнев Мой за то, что вы говорили о Мне не так верно, как раб Мой Иов" — раб Мой Лермонтов. <...>

<...> Мы только знаем, что от богоборчества есть два пути, одинаково возможные — к *богоступничеству* и к *богосыновству*.

Нет никакого сомнения в том, что Лермонтов идет от богоборчества, но куда — к богоступничеству или богосыновству — вот вопрос.

Вл. Соловьев не только не ответил, но и не понял, что тут вообще есть вопрос. А между тем ответом на него решается все в религиозных судьбах Лермонтова.

Как царь немой и гордый, он сиял
Такой волшебной-сладкой красотою,

Что было страшно, —

говорит Лермонтов о своем Демоне.

“Он не сатана, он просто черт, — говорит Ив. Карамазов о своем черте, — раздень его и наверно отыщешь хвост, длинный, гладкий, как у датской собаки”.

Вся русская литература есть, до некоторой степени, борьба с демоническим соблазном, попытка раздеть лермонтовского Демона и отыскать у него “длинный, гладкий хвост, как у датской собаки”. Никто, однако, не полюбопытствовал, действительно ли Демон есть дьявол, непримиримый враг Божий.

Хочу я с небом примириться,
Хочу любить, хочу молиться,
Хочу я веровать добру.

Никто этому не поверил: но что это не ложь, или, по крайней мере, не совсем ложь, видно из того, что Демон вообще лгать не умеет: он лишен этого главного свойства дьявола, “отца лжи”, так же как и другого — смеха. Никогда не лжет, никогда не смеется. И в этой правдивой важности есть что-то детское, невинное. Кажется иногда, что у него, так же как у самого Лермонтова, “тяжелый взор странно согласуется с выражением почти детски-нежных губ”.

Сам поэт знает, что Демон его не дьявол или, по крайней мере, не только дьявол:

То не был ада дух ужасный,
Порочный мученик, о нет!
Он был похож на вечер ясный,
Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет.

Почти то же говорит Лермонтов о себе самом:

Я к состоянью этому привык:
Но ясно б выразить его не мог
Ни демонский, ни ангельский язык.

Но если Демон не демон и не ангел, то кто же?

Не одно ли из тех двойственных существ, которые в борьбе дьявола с Богом не прикнули ни к той, ни к другой стороне? — не душа ли человеческая до рождения? — не душа ли самого Лермонтова в той прошлой вечности, которую он так ясно чувствовал?

Если так, то трагедия Демона есть исполинская проекция в вечность жизненной трагедии самого поэта, и признание Демона:

Хочу я с небом примириться, —

есть признание самого Лермонтова, первый намек на богосыновство в богоборчестве.

“В конце концов, я помирюсь”, — говорит черт Ивану Карамазову. <...>

IX

<...> *Неземная любовь к земле* — особенность Лермонтова, едва ли не единственная во всемирной поэзии.

Если умершие продолжают любить землю, то они, должно быть, любят ее именно с таким чувством невозвратимой утраты, как он. Это — обратная христианской земной тоске по небесной родине — небесная тоска по родине земной. <...>

Никто так не чувствует, как Лермонтов, человеческого отпадения от божеского единства природы:

Тем я несчастлив, добрые люди,

Что звезды и небо — звезды и небо,
А я — человек...

<...> "Мать сыра земля" — "Земля Божья" — Матерь Божья.

Я, Матерь Божия, ныне с молитвою
Пред твоим образом, ярким сиянием,
Не о спасении, не перед битвою,
Не с благодарностью, иль покаянием,

Не за свою молю душу пустынную,
За душу странника в мире безродного,
Но поручить хочу душу невинную
Теплой Заступнице мира холодного.

<...> Религия Вечной Женственности, Вечного Материнства уходит корнями своими в "мать сырую землю" — в стихию народную. <...>

Х

<...> Нельзя, конечно, обвинять ни Пушкина, ни Достоевского за то, что сейчас происходит в русской литературе и в русской действительности. Но должна же существовать какая-нибудь связь между последним полвеком нашей литературы и нашей действительности, между величием нашего созерцания и ничтожеством нашего действия. Кажется иногда, что русская литература истощила до конца русскую действительность: как испанский единственный цветок *Victoria Regia*, русская действительность дала русскую литературу и ничего уже больше дать не может. Во сне мы были как боги, а наяву людьми еще не стали.

Однажды было спящий великан проснулся, рванулся к действию... — и снова рухнул великан на свой тысячелетний одр. <...>

И баюкает его колыбельная песня всей русской литературы:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв, —
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

<...> Но глубочайшая метафизическая сущность русской литературы, русской действительности... — созерцательная бездейственность, "беспорывность нашей природы", которую прославил в Пушкине сначала Гоголь, а затем Достоевский: "Смирись, гордый человек!" <...>

Созерцание без действия, молитва без подвига, великая литература без великой истории — это никакому народу не прощается — не простилось и нам.

На этой-то страшной мертвой точке, на которой мы сейчас находимся, не пора ли вспомнить, что в русской литературе, русской действительности, кроме услышанного призыва: смирись, гордый человек, есть и другой, не услышанный: восстань, униженный человек, — кроме последнего смирения есть и последний бунт, кроме Пушкина есть и Лермонтов?

Противоположение пушкинского созерцательного и лермонтовского действенного начала — не эмпирическое, а метафизическое. Никакого действия нет и у Лермонтова, так же как у Пушкина: вся разница в том, что один спасается, другой погибает в бездействии.

Пушкин кажется более народным, чем Лермонтов. Но если русскому народу религиозная стихия — родная, то Лермонтов не менее, а может быть, и более народен, чем Пушкин.

Дам тебе я на дорогу
Образок святой,
Ты его, моляся Богу,
Ставь перед собой.

Не от "благословенного" Пушкина, а от "проклятого" Лермонтова мы получили этот "образок святой" — завет матери, завет родины. От народа к нам идет Пушкин; от нас — к народу Лермонтов; пусть не дошел, он все-таки шел к нему. И если мы когда-нибудь дойдем до народа в предстоящем религиозном движении от небесного идеализма к земному реализму, от старого неба к новой земле — "Земле Божьей", "Матери Божьей", то не от Пушкина, а от Лермонтова начнется это будущее *религиозное народничество*.

Скрытою борьбою с Лермонтовым была донныне вся русская литература — не предстоит ли нам борьба с Пушкиным?

С вечною истиной бороться нельзя. Пушкин — такая же вечная истина, как Лермонтов, или, вернее, одна из двух половин этой истины. Нельзя бороться с Пушкиным как с одним из двух, но можно как с единственным.

Вопрос не в том, как Пушкина победить Лермонтовым, — вопрос, от которого зависит наше спасение или гибель: как соединить себя с народом, наше созерцание с нашим действием, Пушкина с Лермонтовым? » [Мережковский, 2002, с. 348 — 386].

Многие исследователи творчества М.Ю. Лермонтова подчеркивали одиночество поэта, отмечали в нем черты то Печорина, то Демона, забывая при этом и трагические метания Печорина, и желание Демона «с небом примириться».

Интересны размышления Н.Н. Скатова о М.Ю. Лермонтове, который «в пору зрелости с теми же мотивами одиночества, гонимости, бегства от людей... впервые вышел к людям и рассказал о своих думах, и не только себе или Богу». Н.Н. Скатов имел в виду «первое не напечатанное, но публичное стихотворение "Смерть Поэта" и первое напечатанное "Бородино", которые показали, что ни о какой зрелости "до времени" уже и речи быть не могло. Ныне все свершилось "ко времени", в самый раз, в самую пору. В "Бородине" сам Лев Толстой видел "зерно" "Войны и мира": вот какие зерна пророчески бросал в русскую литературную почву Лермонтов». (Шел 1837 год. Лермонтову было 23 года. — Э. Ф.) [Скатов, 2005, с. 4].

«Мы привычно говорим, — продолжал Н.Н. Скатов, — что Лермонтов — наследник Пушкина... <...> совершив стремительный марш-бросок, он в своих планах прямо вышел на позиции позднего Пушкина самым добровольным образом: желание отставки, учреждение своего журнала, создание исторической картины русской жизни. <...>

<...> Только на первый взгляд могут показаться неожиданными слова Гоголя, что в Лермонтове готовился будущий великий живописец русского быта. Сам великий живописец и знаток такого быта, Гоголь точно ощутил здесь ближайшего соратника именно в Лермонтове.

Ведь что являл этот гоголевский быт прежде всего? Царство пошлости. Пошлость пошлого человека — его главная героиня.

Уходила героическая и постгероическая эпоха 1812 года и прямо с нею связанного 1825-го, уходили люди того времени ("Да, были люди в наше время, / Не то, что нынешнее племя...") <...>

А русский большой свет все более терял — и так не слишком густой — дух аристократизма. "Нигде ведь нет столько пошлого и смешного, как там", — делится Лермонтов своим мнением на этот счет в письме М.А. Лопухиной.

Недаром пишут, что в лермонтовских сарказмах смешалась скорбь души, возмущенной пошлостью современной великосветской жизни и страхом влияния *этой пошлости на прочие слои общества*, что пошлость, к которой он был необыкновенно чуток, в людях не терпел, что пренебрежение к пошлости Лермонтов доводил до абсурда. <...> Лермонтова уничтожила именно российская пошлость...»

Н.Н. Скатов заключает свои размышления о поэте тем, что «в Лермонтове готовился "гот, кто мог", по мысли Николая I, "заменить Пушкина", "великий живописец русского быта", по убеждению Гоголя, "истинный печальник" народа, по мнению Достоевского ("Чуть ли он коснется народа, тут он светел и ясен. Он любит русского солдата, казака, он чтит народ... остался бы Лермонтов жить, и мы бы имели великого поэта, тоже признавшего правду народную, а может быть, и истинного печальника горя народного. Но это имя досталось Некрасову"), и в ком была сломлена, по словам В.В. Розанова, самая крона русской литературы...» [Скатов, 2005, с. 4–6].

В этой «кроне» разместилась лирика, драматургия, проза М.Ю. Лермонтова, а «верхушкой» этой «кроны» стал роман «Герой нашего времени», несомненно, тесно связанный со всем его творчеством — с поэзией, в которой ощутима связь характера Печорина с настроениями лирического героя таких лермонтовских стихов, как «Парус», «Дума», «И скушно и грустно...», «Выхожу один я на дорогу», «Прощай, немытая Россия...», «Завещание», с драматическими произведениями, в частности с драмой «Маскарад», с его ранней прозой («Вадим», «Княгиня Лиговская»), в героях которой уже были такие черты печоринского характера, как одиночество, разочарованность, сила воли и духа.

Через все творчество М.Ю. Лермонтова сквозным мотивом проходит мотив *судьбы*. Он стал устойчивым мотивом и лермонтовского романа. Это закономерно, т. к. в нем прослеживается, по наблюдению В.А. Недзвецкого, «драма противоборства героя не просто с теми или иными обстоятельствами (соznательными, историческими, бытовыми), но и с судьбою. То есть трагедия <...> глубоко значимое в коллизии итогового для всех драм Лермонтова "Маскарада" — понятие судьбы затем буквально пронизывает всю образно-смысловую систему и конфликт "Героя нашего времени". Если и не все действующие лица произведения бросают, вслед за Печориным и Вуlichem, прямой и осознанный вызов судьбе (ибо бессознательно это делает даже ответившая на любовь иноземца и инверца Бэла), от этого они нисколько не меньше, чем названные представители "нашего времени", оказываются в ее власти. На бездомное скитальчество обречены Максим Максимыч и Казбич; "одиночество вдвоем" ожидает Веру, безвременная смерть постигает Бэлу, ее отца, по всей видимости, и Азамата, а также Грушницкого. Уделы этих людей объективно трагичны.

С тем большей вероятностью предопределена эта участь Печорину, соznательно противостоящему судьбе как неким "тайным" (Гончаров) антигуманным закономерностям эпохи, с которыми этот человек не хочет и не считает нужным мириться. Не хочет и не может подобно герою в подлинном, если не в эпическом, то трагедийном смысле этого понятия, более того — и в качестве такового героя. Потому что характер и позицию Печорина невозможно, вопреки многочисленным попыткам, свести не только к эгоизму (С.П. Шевырев) или "эгоизму поневоле" (В. Белинский, В. Коровин), но и к индивидуализму в его психологической (Э. Герштейн) или исторически мотивированной (Б. Удодов) трактовке» [Недзвецкий, 1997, с. 9].

А.И. Герцен, касаясь темы «"лишний человек" в русской литературе», сопоставил Печорина с предшествовавшими ему типами этого героя: «Чацкий, герой комедии Грибоедова — это Онегин-резонер, старший его брат. Герой *нашего времени* Лермонтова — его младший брат» [Герцен, 1954—1966, т. 7, с. 204].

М.Ю. Лермонтов поселил своего героя на Кавказе. Он постоянно в движении, и почти всегда его подстерегает смертельная опасность: в Тамани он чуть не погиб от руки прекрасной «ундины»-контрабандистки; в Пятигорске он участвует в дуэли с Грушницким; в связи с внезапным отъездом Веры он скачет во время грозы в Пятигорск; потом, в крепости, он рискует жизнью, организуя похищение юной черкешенки; приехав на две недели в казачью станицу, чуть не погибает от руки пьяного, обезумевшего из-за убийства офицера от страха, казака, которого идет «брать» в одиночку. А потом — Петербург, Персия и смерть по дороге в Персию. Бесконечные испытания опасностью, которым подвергает себя Печорин, говорят о беспокойстве его духа, о желании испытать свои силы, что-то изменить в жизни.

Ап. Григорьев называл Печорина «тревожным типом». «Попробуйте, — говорит он, — сделать смешным Печорина в ту минуту, когда он бог знает из-за чего играет жизнью с контрабандисткой; бросается в окно головою, чтобы схватить пьяного и рассвирепевшего казака; с адскою холодностью необузданного самолюбия подвергает себя почти верной смерти в дуэли с Грушницким из-за того только, чтобы иметь право сказать ему подлеца; когда он гонится за Верой и, загнавши коня, рыдает в зверином припадке? Увы! даже и тогда трудно сделать его смешным, когда он холодно встречает Максима Максимыча: смешно это было бы в великосветском хлыще, но не в Печорине, который весь съеден анализом» [Григорьев, 1862, с. 33]. Ю.М. Лотман позднее тоже отмечал «гамлетовское самокопание» в «Дневниках» Печорина, его самоанализ и привычку наблюдать за другими, считая, что «гиперболизация аналитической способности Лермонтова приближает Печорина к Гамлету-мыслителю».

На протяжении всего романа Печорин испытывает свою судьбу. Тема «рока», «судьбы» всегда занимала важное место в творчестве М.Ю. Лермонтова: и в его лирике, и в поэмах, и в драматургии, и в прозе. В его романе наиболее убедительно она раскрывается в повести «Фаталист», в которой связана с проблемой исторической «закономерности», «необходимости», которые часто обозначались категориями «провидение», «судьба». Б.М. Эйхенбаум отмечал, что это была «одна из острейших декабристских тем»: «Неудивительно поэтому, что вопрос о "судьбе", или "предопределении", оказался темой заключительной повести, удивительно или, вернее, замечательно то, как обошелся Лермонтов с этой философской темой, сделав ее сюжетом художественного произведения. Не отвергая значения самой проблемы, он берет ее не в теоретическом ("метафизическом") разрезе, а в психологическом — как факт душевной жизни и поведения человека — и делает совершенно неожиданный для "теоретика", но абсолютно убедительный практический (психологический) вывод: "Я люблю сомневаться во всем: это расположение ума не мешает решительности характера — напротив, что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!" Фатализм здесь повернут своей противоположностью: если "предопределение" (хотя бы в форме исторической закономерности) действительно существует, то сознание это-

го должно делать поведение человека тем более активным и смелым. Вопрос о "фатализме" этим не решается, но обнаруживается та сторона этого мировоззрения, которая приводит не к "примирению с действительностью", а к решительности характера — к действию» [Эйхенбаум, 1969, с. 301 – 302].

В лермонтовском романе заложено много смыслов. Нарисовав портрет героя времени 30-х годов XIX века, годов наступившей реакции после разгрома восстания декабристов, когда страх поселился в душах людей и они, как всегда, желая оправдать свое «ничегонеделанье», оправдывают себя теорией фатализма (все предопределено — делать нечего), М.Ю. Лермонтов, будучи сам сыном своего времени, повернул фатализм его активной стороной, каким был фатализм древних греков (если все предопределено, то можно делать все, что хочешь и что считаешь нужным). И наряду с не склонившим перед царем голову купцом Калашниковым, с несмирившимися Демоном и Мцъри, герой его романа «смело идет вперед», испытывая свои силы. Стронником фатализма в романе выступает Вулич, выходец из Сербии, долго находившейся под властью Турции. По замечанию Ю.М. Лотмана, Печорин, который задумывается над вопросом: «...если точно есть предопределение, то зачем же нам дана воля, рассудок?», «не только оспорил идею фатализма, заключив пари с Вуличем, но и практически опроверг его. Фаталисту он противопоставил индивидуальный волевой акт, бросившись на казакубийцу» [Лотман, 1988, с. 227]. Ученый считал, что «психология "лишнего человека" — это психология человека, все жизненное амплуа которого было направлено на гибель и который тем не менее не погиб <...> Печорин кодирован образом Онегина, но именно поэтому он не Он, а его интерпретация. Быть Онегиным для Печорина — роль... его политическая сущность "лишнего человека" была раскрыта Герценом, а социальная — Добролюбовым» [Там же, с. 222].

Ю.М. Лотман убежден, что фатализм является определяющей чертой философии Востока: «Фатализм, как и волюнтаристский индивидуализм, взятые сами по себе, не препятствуют героической активности, придавая ей лишь разную окраску. Вера в судьбу, так же как демоническая сила индивидуальности, может вдохновлять человека на великие подвиги. Об этом размышляет Печорин в "Фаталисте": "...мне стало смешно, когда я вспомнил, что были некогда люди премудрые, думавшие, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права! И что ж? эти лампы, зажженные, по их мнению, только для того, чтоб освещать их битвы и торжества, горят с прежним блеском, а их страсти и надежды давно угасли вместе с ними, как огонек, зажженный на краю леса беспечным странником. Но зато какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо с своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным!» [Там же].

Проблема типологии культуры волновала М.Ю. Лермонтова: «...проблемы личности и ее свободы, безграничной воли и власти традиции, власти рока и презрения к этой власти, активности и пассивности так или иначе оказывались включенными в конфликт западной и восточной культур». Но для воплощения этого конфликта следовало «столкнуть характеры и обнажить в этом столкновении типологию культур» [Там же, с. 228]. Мотив путешествия, использованный Лермонтовым в своем романе, давал возможность «столкнуть» Печорина и горцев. С точки зрения Ю.М. Лот-

мана, Печорин открывал возможность построить «типологический» треугольник Россия — Запад — Восток (Польша — Кавказ). «Добро и зло, небо и земля, поэт и толпа; позже — герой печоринского типа, "простой человек" Максим Максимыч, тип "кавказца", тип европеизированной черни, "водяного общества" и Грушницкого, и многие другие основополагающие пары понятий троились Лермонтовым как непримиримые, полярные» [Лотман, 1988, с. 224].

Авторы «Родной речи» П. Вайль и А. Генис считали, что «Лермонтов не зря привез своего героя на Кавказ, а потом погнал еще дальше, в Персию. Печорина, воюющего с предопределенностью, он столкнул с восточным фатализмом.

Не только колониальной экзотики искал Лермонтов в Азии: «Мы должны жить своей самостоятельной жизнью и внести свое самобытное в общечеловеческое. Я многому научился у азиатов и мне хотелось бы проникнуть в таинство азиатского мирозерцания... там на Востоке тайник богатых откровений».

Как через многие годы Хлебников, Лермонтов угадал творческие возможности, заключенные в двойственности России. Как сочетать западное обожествление свободной личности с восточной покорностью року?

Герой нашего времени этот вопрос задал, но на него не ответил. Как, прочем, не ответили и все, кто вслед Лермонтову искал выход из мучительного тупика» [Вайль, Генис, 1990а, с. 80].

Авторы «Родной речи», осознавая, что в этом «мучительном тупике» находятся и герои лермонтовского романа, объясняют, что тоску и скуку Печорина «порождает неуверенность в том, что он сам себе хозяин. Умный и расчетливый, он легко управляет чужими судьбами, но не может справиться со своей. Печорин чувствует, что в руках случая он такая же марионетка, как послушные его планам Мери и Грушницкий.

Самая главная, самая первая тайна — кто все это устроил? — гонит Печорина по свету, не дает ему покориться подсказанной судьбе (например, жениться).

Гордый Печорин хочет быть режиссером, а не статистом. Суетится, мечется, рискует, доказывая право на свободу выбора. Но выбирает за него всегда судьба.

Фатализм, проблема предопределенности тяжким бременем лежит на Печорине. Он не может вырваться из колеи, не им проложенной. Но и не хочет покорно ею следовать.

Что бы ни говорил Печорин о своей шумной жизни, ищет он в ней одно-го — Бога. Или то, что стыдливо заменяет это опасное слово — рок, судьбу, предназначение» [Там же, с. 80 — 81].

В поисках истины Печорин превратил свою жизнь в цепь экспериментов над собой и окружающими. Играя «роль топора в руках судьбы», будучи «орудием казни», которое «упадало на голову обреченных жертв, часто без злости, без сожаленья», он пришел к горькому для себя открытию: «Неужели... мое единственное назначение на земле — разрушать чужие надежды? С тех пор, как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние. Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя. Какую цель имела... судьба?»

Стремление к самопознанию, критическое отношение к самому себе («Я иногда себя презираю... не оттого ли я презираю других...»); непонимание того, что он не способен любить (его по-настоящему любили, а он думал, что «если б все (его) любили», то тогда он «в себе нашел бы беспокойный источник любви»), безразличие к жизни («Что ж? умереть, так умереть: потеря для мира небольшая; да и мне самому порядочно уж скучно») присущи Печорину. И живет он «из любопытства» («...а все живешь из любопытства; ожидаешь чего-то нового...»). Это «любопытство» и есть главный стержень жизни Печорина. Может быть, он надеется все-таки понять что-то главное в жизни. Ведь он осознает величие природы, которой нет дела до радостей и страданий людей, уверен, что существует высшая сила, участвующая в жизни людей, признает, что «из жизненной бури... вынес только несколько идей — и ни одного чувства», но давно уже живет «не сердцем, а головою», «взвешивает и разбирает свои чувства со строгим любопытством, но без участия».

Н.А. Добролюбов отмечал в Печорине черты, позднее так ярко выступившие в Обломове: Григорий Александрович сам во сне «пожирает с восторгом воздушные дары воображения, и ему кажется легче... но только проснулся, мечта исчезает, остается удвоенный голод и отчаяние"... В другом месте Печорин себя спрашивает: "Отчего я не хотел ступить на этот путь, открытый мне судьбою, где меня ожидали тихие радости и спокойствие душевное?" Он сам полагает — оттого, что "душа его сжилась с бурями и жаждет кипучей деятельности"... Но ведь он вечно недоволен своей борьбой и сам же беспрестанно высказывает, что все свои дрянные дебоширства затевает потому только, что ничего лучшего не находит делать... А уж коли не находит дела и вследствие того ничего не делает и ничем не удовлетворяется, так это значит, что к безделью более наклонен, чем к делу... Та же обломовщина...» [Добролюбов, 1961 — 1964, т. 6, с. 324].

Печорин был героем лермонтовского поколения, о котором А.И. Герцен говорил, что в людях, принадлежащих к нему, на поверхности «видны были только потери», внутри же «совершалась великая работа... глухая и безмолвная, но деятельная и непрерывная» [Герцен, 1919]. Такая духовная работа оставила свой след и в судьбе отдельно взятого человека, и в космосе. Да, многие оказались «лишними людьми» своего времени, но «они оставили после себя если не ответы на свои вопросы, то свои тревожные вопросы». И В.Г. Белинский в статье «Герой нашего времени» совершенно справедливо отметил, что в «основной идее романа г. Лермонтова лежит важный современный вопрос о внутреннем человеке, вопрос, на который откликнутся все, и потому роман должен возбудить всеобщее внимание, весь интерес нашей публики» [Белинский, 1953 — 1959, т. 9, с. 78 — 79].

Не может не заинтересовать вопрос о смысле названия лермонтовского романа. Еще В.Г. Белинский обратил внимание на параллель его и карамзинского романа «Рыцарь нашего времени»: «Мысль изобразить в романе героя нашего времени не принадлежит исключительно Лермонтову. "Евгений Онегин" тоже герой своего времени; но и сам Пушкин был упрежден в этой мысли, не будучи никем упрежден в искусстве и совершенстве ее выполнения. Мысль эта принадлежит Карамзину. Он первый сделал не одну попытку для ее осуществления. Между его сомнениями есть неоконченный, или, лучше сказать, только начатый роман, даже и названный "Рыцарем нашего времени"» [Там же].

Так, в начале XIX века начал выстраиваться типологический ряд одного из устойчивых типов русской литературы — тип «лишнего человека». Каждый из них был «современным человеком» своего времени: Чацкий 10-х годов, Онегин 20-х, Печорин — 30-х, Бельтов — 40-х, Рудин — 50-х, Обломов — 60-х (конечно, эта хронология условна, но она поражает своей периодичностью, что, в сущности, подтверждается анализом произведений, в которых главным героем является герой своего времени). Правда, не к каждому литературному герою можно буквально отнести слово «герой». Пожалуй, наиболее обоснованно некоторые критики употребляли его в отношении Чацкого, ибо Онегин — не героическая личность, а личность Печорина как «безнравственного человека» в качестве героя романа вообще вызвала возмущение многих читателей, а некоторые критики относили его к типу «антигероя». В этой связи нам показалась убедительной попытка И.А. Гурвича объяснить тип героя, выраженный в Печорине: «Как надо толковать слово "герой"? Читатель-буквалист исходит из прямого, первичного значения слова, получается конфуз: ничего собственно героического в облике Печорина нет. <...> Автор, оспаривая буквалиста, подсказывает: "герой" — лицо собирательное, "составленное из пороков" целого поколения, чем исключается прямое значение слова. Авторское толкование сближает "героя" с "представителем" как типовой, репрезентативной фигурой. Похоже на правду и все-таки не вся правда и не только правда. Подсказка тоже не подлежит безоговорочному применению и прежде всего потому, что к "поколенческим", социально-групповым меркам заглавный образ не сводим, заметный упор, как мы могли убедиться, делается не на природной закваске характера <...> уникаму менее всего способен представлять. В авторском определении Печорина, как и в заглавии, тоже слышится иронический призыв, сверхнегативная его характеристика (собрание ультрапороков) таит в себе дразнящий вызов. <...> Лермонтов будет искушать "простодушного читателя" — с тем, чтобы подтолкнуть его к преодолению буквализма» [Гурвич, 2002, с. 93 — 94].

Для М.Ю. Лермонтова негативное отношение к герою его романа не было неожиданным, и он предупредил его. «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа...» — эта очень важная мысль писателя высказана даже не в предисловии его ко всему роману, а перед второй его частью, в предисловии к Журналу Печорина. В конце его он дает свою оценку героя: «Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина. Мой ответ — заглавие этой книги. "Да это злая ирония!" — скажут они. Не знаю». Необычность интонации этого предисловия подчеркивал Б.М. Эйхенбаум, говоря о содержащейся в нем возможности «оправдания» поступков героя: «Этими словами Лермонтов объяснял, что образ Печорина создан на основе глубокого недовольства современностью» [Эйхенбаум, 1961, с. 27].

Как и ожидалось, официальная критика, мнение которой выразил С.П. Шевырев, набросилась с остервенением на лермонтовский роман: «Печорин не герой нашего времени. <...> Если явления, подобные Печорину, типичны для Западной Европы... то в России этой болезни нет!» Причина его «томительной скуки» и «апатии» — «в западном воспитании, чуждом чувству веры!».

Можно себе представить реакцию недоброжелателей М.Ю. Лермонтова, если сам император Николай I находил роман «отвратительным», показывающим «большую испорченность автора»: «Это то же преувеличенное изображение презренных характеров, которые находим в нынешних иност-

ранных романах. Такие романы портят нравы и портят характер». Роман М.Ю. Лермонтова, как и его герой, был прочитан с пристрастием, что объяснимо, с точки зрения Б.М. Эйхенбаума, «остротой позиции, которую занимал Лермонтов, и тем более — остротой поднятых им проблем» [Эйхенбаум, 1961, с. 284]. Не только реакционная критика не приняла роман. А.И. Герцен в 1868 году утверждал, что М.Ю. Лермонтов «умер в безвыходной безнадежности печоринского направления, против которого восставали уже и славянофилы и мы» [Герцен, 1919, с. 235].

Все эти отзывы доказывают, что лермонтовский герой, мечущийся и тоскующий в деспотическом государстве, сильно задел официальную Россию. А.И. Герцен объяснил причину этого: «Не домогаться ничего, беречь свою независимость, не искать места — все это при деспотическом режиме называется быть в оппозиции». Эту мысль развил И.И. Виноградов, объясняя «источник обаяния и человеческой значительности» Печорина, ибо «в полноте его отрицания — масштаб и его запросов, мера тех притязаний, за невозможностью удовлетворения которых ему не нужно от жизни никаких мелких подачек. Лучше уж драться без надобности и бесцельно волочиться за девицами. Не следует забывать, что бывают эпохи, когда даже само ничтожество занятий становится героическим, являя собой вызов рабству и подлости» [Виноградов, 1969, с. 178].

Этого не понял Н.А. Добролюбов, проигнорировав историческую ситуацию, в которой оказался Печорин, когда упрекал его в склонности к безделью и в том, что он не знает, «куда девать свою душевную силу». При этом следует отметить горькую справедливость его слов, когда он пишет, что Печорин «проводит свою жизнь в том, что острит над глупцами, тревожит сердца неопытных барышень, мешается в чужие сердечные дела, напрашивается на ссоры, выказывает отвагу в пустяках, дерется без надобности».

В.Г. Белинский глубже заглянул в душу героя М.Ю. Лермонтова, увидев, что причиной всех его метаний было то, что «его беспокойный дух требует движения, деятельность ищет пищи, сердце жаждет интересов жизни...» [Белинский, 1953–1959, т. 4, с. 235]. И он был прав, сказав о Печорине: «Пусть он клеветает на вечные законы разума, поставя высшее счастье насыщенной гордости; пусть он клеветает на человеческую природу, видя в ней один эгоизм... Душа Печорина не каменистая почва, но засохшая от зноя пламенной жизни земля, пусть взрыхлит ее страдание и оросит благодатный дождь, — и она произрастит из себя пышные, роскошные цветы...» [Там же].

Ап. Григорьев очень удачно назвал Печорина «маскированным гвардейцем» — в том смысле, что в нем еще проглядывает Демон, когда поэт «едва только еще отделался... от мучившего его призрака, едва свел его из туманно-неопределенных областей, где он являлся ему "царем немым и гордым", в общежитийские сферы» [Григорьев, 1862, с. 2]. Но дальше оказывается, что в лице Печорина, в его «фаталистической» игре, которую заканчивается роман, «замаскирован не только Демон», но и «люди иной титанической эпохи, готовые играть жизнью при всяком, удобном и неудобном случае» [Там же, с. 51]. Что это за «люди титанической эпохи»? Конечно, декабристы, «герои начала века» [Там же]. Критик утверждал, что в печоринском типе «чуются люди иной, титанической эпохи, готовые играть жизнью при удобном и неудобном случае... Вот этими-то своими сторонами Печорин был не только героем своего времени, но едва ли не один из наших органических типов героического» [Там же].

В.А. Недзвецкий позднее соглашался с тем, что все творчество М.Ю. Лермонтова одухотворяли «героический пафос, как и рефлексия, и относительно ранний мотив индивидуалистического бунтарства. Именно поэтому для Лермонтова Печорин не только герой его романа, но и герой в прямом, мифологическом смысле», поэтому он не пошел по пути А. Мюссе («Исповедь сына века»), обозначившего своего героя как «сына века» [Недзвецкий, 1997, с. 9].

С точки зрения Б.М. Эйхенбаума, «"Герой нашего времени" — первый в русской прозе "личный" (по терминологии, принятой во французской литературе) или "аналитический" роман: его идейным и сюжетным центром служит не внешняя биография ("жизнь и приключения"), а именно личность человека — его душевная и умственная жизнь, взятая изнутри, как процесс. Этот "художественный психологизм", характерный не только для русской, но и для французской литературы 30-х годов, был плодом глубоких общественно-исторических потрясений и разочарований...» [Эйхенбаум, 1961, с. 250 — 251].

Н.М. Муравьев в 1818 году размышлял о том, что следует делать им (будущим декабристам. — Э. Ф.), желающим изменить жизнь русского общества, осознавая, что «вообще весьма трудно малому числу людей быть выше страстей народов, к коим принадлежат они сами, быть благоразумнее века и удерживать стремление целых обществ. Слабы соображения наши противу естественного хода вещей, насильственные средства и незаконны и гибельны, ибо высшая политика и высшая нравственность — одно и то же» [Цит. по: Медведева, 1954, с. 583 — 584].

Б.М. Эйхенбаум был убежден, что М.Ю. Лермонтов не мог не задумываться о трагедии декабристов, и говорил о «связи поведения и судьбы Печорина с традициями декабризма — с проблемой личной героики в том трагическом осмыслении, которое было придано ей в 30-х годах. Дело, однако, этим не исчерпывается — и именно потому, что речь идет не о 20-х, а о 30-х годах. Пользуясь выражением Никиты Муравьева, можно сказать, что для исторического понимания фигуры Печорина и всего романа надо выйти из круга политики в узком смысле и вступить в сферу "высшей политики" — в сферу нравственных и социальных идей» [Эйхенбаум, 1961, с. 258 — 259]. Он развивал мысль Ап. Григорьева, который в 1862 году отметил родство Печорина с людьми «титанической эпохи» и то, что «нехорошо сочувствовать Печорину такому, каким он является в романе Лермонтова. Но из этого вовсе не следует, что мы должны были "ратиться и клянуться" в том, что мы никогда не сочувствовали натуре Печорина до той минуты, в которую является он в романе, т. е. стихиям природы до извращения их» [Григорьев, 1862, с. 73].

М.Ю. Лермонтов был знаком с учением Фурье о «теории страстей», что дало Е.Н. Михайловой возможность увидеть в поведении Печорина власть объективных общественных условий жизни: «Эгоистическая жестокость также является извращением, которое внесено обществом в натуру Печорина» [Михайлова, 1957, с. 322]. И дело не только в самом «свете», а в том, что происходит борьба между двумя началами: «началами, навязанными человеку современным обществом» и «началами "естественными", вложенными самой природой». Печорин в романе дан не как представитель «света», а как выразитель протеста [Там же, с. 147].

Закономерно возникает и вопрос о том, насколько в Печорине «отразился» пушкинский герой Евгений Онегин, является он его продолжением или

антиподом? Б.М. Эйхенбаум видел различие между Онегиным и Печориным в том, что Онегин только «охлажден», Печорин «озлоблен». Онега течет ровно, в одном направлении к морю; русло Печоры изменчиво, витиевато, это бурная река. Они текут почти параллельно, но разное. Не это ли имел в виду М.Ю. Лермонтов, выбрав для своего героя такую фамилию? [Эйхенбаум, 1961, с. 235]¹.

«Декабристы (Рылеев, Бестужев), даже Веневитинов, были недовольны "Евгением Онегиным": они видели в этом романе отход не только от "байронизма", но и от декабризма — от веры в героизм, в силу убеждений, в дворянскую интеллигенцию. Дальнейший путь Пушкина — его уход в мир "маленьких людей" ("Повести Белкина"), снижение героической и "демонической" темы до уровня немца Германна в "Пиковой даме" (то есть почти до ее пародирования) — все это должно было вызвать со стороны декабристских кругов и среди хранившей декабристские традиции молодежи противодействие и полемику. Лермонтовский Арбенин противопоставит Онегину и еще в большей степени — Германну; Печорин задуман как прямое возражение против Онегина — как своего рода апология или реабилитация "современного человека", страдающего не от душевной пустоты, не от своего "характера", а от невозможности найти действительно применение своему могучим силам, своим бурным страстям» [Эйхенбаум, 1969, с. 268 — 269]. В.Г. Белинский понимал, что Печорин — явление изменившихся в 30-е годы общественных условий жизни России: «Онегин для нас уже прошедшее, и прошедшее невозвратное», а Печорин — «это грустная дума о нашем времени».

И.А. Гурвич, размышляя о соотношении двух «лишних людей», замечал: «Печорин если подобен Онегину, то более всего типологически, поверх конкретных, личностных особенностей. И в принципе преемственность осуществляется на типологическом уровне, в главном на уровне структурных предпочтений; Лермонтов вживляет в поэтику специфические различия, "несогласия" — и тем приумножает открытия, сделанные Пушкиным» [Гурвич, 2002, с. 70].

М.Ю. Лермонтов развил и углубил пушкинские принципы психологического анализа. Внутренний мир героев (и прежде всего Печорина) становится для него еще в большей мере предметом исследования, чем это было у А.С. Пушкина, «но это не возвращение, после "Онегина", к Байрону», хотя «Печорин по своим масштабам — фигура "байронического" плана, и для романа в целом актуальна оппозиция "необыкновенность — обычность"» [Там же, с. 87]. В этом холодном, рассудочном герое есть некое романтическое начало (и, главное, — ощущение двоимирия, приводящее к «мировой скорби» и «охоте к перемене мест»), привлекающее к нему сердца женщин, так карикатурно отразившееся в Грушницком, нелепо подражающем Печорину.

М.Ю. Лермонтов определил путь русской литературы — аналитический подход к психологии человека. Ведя полемику с теми критиками, которые возмущались тем, что такой тип, как Печорин, стал героем романа, в предисловии к его второму изданию М.Ю. Лермонтов писал: «Вы мне опять скажете, что человек не может быть так дурен, а я вам скажу, что ежели вы верили возможности существования всех трагических и романтических злодеев,

¹ Еще В.Г. Белинский отмечал: «Иногда в самом имени, которое истинный поэт дает своему герою, есть разумная необходимость, хотя, может быть, и не видимая самим поэтом» [Белинский, 1953 — 1959, т. 4, с. 265].

отчего же вы не веруете в действительность Печорина? Если вы любовались вымыслами гораздо более ужасными и уродливыми, отчего же этот характер, даже как вымысел, не находит у вас пощады? Уж не оттого ли, что в нем больше правды, нежели бы вы того желали?»

М.Ю. Лермонтов в современном ему русском обществе выделял несколько культурно-психологических типов людей, которые и стали героями его произведений, в частности романа «Герой нашего времени»: тип «кавказца», психологически близкий к простонародному типу (Максим Максимыч); тип, представляющий светскую чернь (Грушницкий, представляющий «тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы»), и тип «лишнего человека» Печорина, который продолжает типологический ряд героев своего времени, но, по замечанию Б.М. Эйхенбаума, если «Пушкин мог не бояться, что его Онегин вдруг покажется смешным — перешагнет ту воздушную границу, которая отделяет трагическое от комического» (а ведь у Татьяны мелькнула страшная мысль: «Что ж он? Ужели подражанье... Уж не пародия ли он?»), то «Лермонтов имел гораздо больше оснований бояться такого приговора над своим героем¹, поскольку Печорин должен был играть трудную и рискованную роль "героя нашего времени" с невыполненным "высоким назначением", тем более что это было время, когда русская литература бежала и от так называемого «байронизма», и от так называемого «романтизма», и от так называемого «прекраснодушия», и тем более от героики, да еще подавленной обстоятельствами. «Но Лермонтов считал своей исторической обязанностью, или миссией показать русского молодого человека не Хлестаковым и не Подколесиним, а существом сильным, наделенным большими страстями и благородными стремлениями — «чудными обещаниями будущности», как было сказано о Печорине в «Княгине Лиговской». Не только Онегин, но и Чацкий являлся Лермонтову во время работы над "Героем нашего времени": "В первой молодости моей я был мечтателем", — говорит Печорин. Пусть теперь он причисляет себя к "жалким потомкам, скитающимся по земле без убеждений и гордости", — само это сознание поднимает его над Онегинскими, в языке которого не было и не могло быть слова "убеждение"» [Эйхенбаум, 1969, с. 284 — 285].

Психологический анализ Печорина в романе всецело подчинен разгадке его сложного характера. И.А. Гурвич название своей статье о лермонтовском романе дал в форме вопроса: «Загадочен ли Печорин?» В ней он останавливает внимание на том, что разные исследователи творчества М.Ю. Лермонтова, отвечая на этот вопрос, вкладывают в свои ответы разный смысл: «Разнотолки небеспричинны, и они едва ли не запланированы автором» [Гурвич, 2002, с. 81].

Уже два века разгадывается загадка Чацкого. Более трудно решаемой является «загадка» Печорина, которого, по наблюдениям И.А. Гурвича, «постигнуть нелегко, масштабы его личности столь разительно не совпадают с масштабом и характером его действий, гнетущая его скука принимает столь необычные размеры, что читательское любопытство поневоле фокусируется на происхождении этой феноменальности» [Там же]. При этом ученый обращает внимание на «умолчания», «неясности», «двузначность» романа,

¹ Чтобы спасти своего героя от насмешек, А.С. Грибоедов рядом с Чацким поставил Молчалина, а М.Ю. Лермонтов рядом с Печориным — Грушницкого, цель которого была «сделаться героем романа», что могло вызвать только насмешки (Э. Ф.).

что вызывает мысль о том, что автор намеренно, сознательно создает «загадочность» своего героя, а следовательно, и своего романа, и на то, что в литературоведении существует и такой вариант истолкования лермонтовского романа, который не оставляет «места для загадок», потому что в такой трактовке на первое место выходят социальные факторы, объясняющие, что «Печорин "обречен" на скуку временем, косной средой, обстоятельствами», которые не позволяют ему найти «большую цель», реализовать себя: «Социальные факторы в этих суждениях получают значение роковой силы, предопределяющей и поведение, и жизнеощущение героя» [Гурвич, 2002, с. 81].

Какой же он, Печорин? «Биография Печорина, как он сам ее излагает, исповедуясь перед Максимом Максимычем, складывается из ряда однотипных отрезков; на каждом отрезке "современный человек" практически познает ту или иную сферу действительности ("большой свет", "науки", "войну"), ту или иную форму жизнедействия ("удовольствия", любовь, чтение) и каждый раз приходит к негативному заключению — к неизменному "надоело", "скучно". Именно познание рождает негативизм...» [Там же, с. 82].

Размышления М.Ю. Лермонтова о «болезни» своего поколения звучали уже в его «Думе» — поколения, которое в «бездействии состарится» «под бременем познания и сомненья», представители которого и ненавидят, и любят «случайно». Все эти черты проявятся позже в герое своего времени — Печорине. По мнению И.А. Гурвича, герой лермонтовского романа «испытывает неудовлетворенность собой, своим образом жизни и в частности тем, что не пытался "угадать" свое назначение, найти жизненную цель. Его не удовлетворяет "пустая деятельность", и одновременно ему больно при мысли об упущенном стремлении к чему-либо высокому, значительному. Одно от другого — неотторжимо» [Там же]. Именно поэтому он стремится к самосовершенствованию и не может достичь его. И.А. Гурвич считает: «Печорин бескомпромиссно сознает свой неутолимый внутренний голод и постоянно действует по его велению, это в нем, на его взгляд, природное, изначально данное ("Я только удовлетворял странную потребность сердца"). Себя, свою натуру он склонен рассматривать как нечто уникальное...» [Там же, с. 87].

Лермонтовский герой был уверен: «... и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе своей силы необъятные». В реальной жизни это ощущение «сил необъятных» не смогло помочь Печорину соединить два «голоса», присутствие которых лишило его возможности гармонической жизни, — голос «я» живущего и голос «я» наблюдающего. Двойственность Печорина приводила к тому, что его поступки, его оценка их привела исследователей психологии героя лермонтовского романа подчас к полярным точкам зрения. Особенно остро это проявилось в отношении «прочтения» монологов Григория Александровича Печорина.

В своем романе М.Ю. Лермонтов минимально использует авторскую характеристику (офицер, выступающий в роли автора, обнаружил интерес к Печорину, почувствовав в нем некую трагическую раздвоенность), чуть шире — прием взаимораскрытия, особенно через психологические комментарии Максима Максимыча, который на основании внешних фактов определял некоторые черты характера Печорина, замечая «странности» «славного малого», и наиболее полно — прием самораскрытия, т. к. три из пяти повестей, составивших роман М.Ю. Лермонтова, написаны в форме дневников и записок Печорина. Произносит в романе Печорин и три исповедальных монолога.

В повести «Бэла» печоринский монолог раскрывает его «несчастный характер», причиной которого является то, что ему все «надоело»: светские красавицы («Их любовь только раздражала мое воображение и самолюбие, а сердце оставалось пусто»), науки («Я видел, что ни слава, ни счастье от них не зависят нисколько, потому что самые счастливые люди — невежды, а слава — удача, и чтобы добиться ее, надо только быть ловким»), война («Я надеялся, что скука не живет под черкесскими пулями, — напрасно...»).

Монолог Печорина в повести «Фаталист» ярче всего раскрывает его агностицизм, когда он противопоставляет живших ранее «людей премудрых» и своих современников, утративших веру в силу разума человека, в доброе начало его, «...не имея, как они, ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя и истинного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или с судьбою...».

В «Княжне Мери» свой монолог Печорин произносит перед юной девушкой, задетый ее равнодушием к его персоне с целью пробудить в ней интерес и сострадание к себе как к незаурядной (и трагической) личности. В этот монолог писатель единственный раз вводит психологическую ретроспекцию, позволяющую узнать, как формировался характер Печорина. В нем ярче ощущается элемент актерства, т. к. Печорин, поняв натуру Мери, расчетливо апеллирует к лучшим сторонам ее души, что не делает ему чести: впервые в романе он поступает не под влиянием внезапной страсти, а расчетливо, т. к. ему в очередной раз надо самому себе доказать свою силу, в том числе способность влиять на людей. Это монолог, в котором обосновывается причина двойственности Печорина («Во мне живут два человека...»).

По поводу исповедальных печоринских монологов, в которых, казалось бы, звучат искренние интонации, уже долгое время ведутся научные споры, т. к. в них ощущается атмосфера «маскировки чувства» из-за того, что слова «в устах Печорина приобретают сложный и переменный смысл, так что содержание их утверждается и отрицается в одно и то же время» [Гинзбург, 1940, с. 164].

Особенно это проявляется в монологе Печорина, обращенном к княжне Мери. И.А. Гурвич считает, что этот монолог — «звено игры, интриги», что в нем печоринский «исповедальный рассказ мы вправе считать изобретательной выдумкой, лишь имитирующей аналитическую проникновенность». Он сравнивает оба монолога, произносимые Печориным перед юными девушками, и отмечает, что в монологе, предназначенном для Бэлы, — «преобладание откровенности, соответствие слова и намерения», а в монологе, произнесенном перед Мери, — «двусмыслица, сочетание притягательной психологичности и нескрываемого актерства», разделяя точку зрения В.Г. Белинского, который «не отказывает Печорину в искренности, но угадывает в его "самообвинении" смесь искренней правды и искренней лжи — по-своему примечательную смесь» [Гурвич, 2002, с. 88 — 89].

Мнение о «двойственном построении» печоринского монолога в повести «Княжна Мери» разделяют не все. А.А. Титов считает его искренней «исповедью Печорина» [Титов, 1961, с. 97]; К.Н. Григорян соглашается с ним, опираясь на суждение В.В. Виноградова о том, что «исповедь — откровенный, беспощадно правдивый рассказ о самом себе... трезвый, нелицеприятный отчет перед собственной совестью» [Григорян, 1975, с. 285]; Д.Е. Тамарченко рассматривает монолог как «эпитафию о... погибшей душе» [Тамарченко, 1961, с. 73]; В.И. Левин отмечает в печоринском монологе, начинающемся с

вопроса «Я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно добиваюсь любви молодой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь?» — как звено одной цепи, ход шахматиста, превосходно разыгрывающего свою партию, наблюдающего за реакцией Мери, «холодность и расчётливость фраз» Печорина и то, что он «выиграл партию одним ходом» [Левин, 1964, с. 278]. Анализируя мелодраматическую форму печоринского монолога, В.И. Левин считает, что можно предположить, что «Печорин все-таки говорил правду» о своем конфликте с миром, который начался в детстве, когда его никто не понимал, и продолжался в его светской жизни, но из рассказа Максим Максимыча мы узнаем, что такого конфликта не было. А ведь многие критики всерьез поверили в искренность и трагедию Печорина. Правда, В.Г. Белинского ему обмануть не удалось: тот посочувствовал девушке: «Бедная Мери! Как систематически, с какою рассчитанною точностью ведет ее злой дух по пути погибели!» и отметил некоторое «притворство» Печорина в вопросе: «От души ли говорил это Печорин или притворялся? — Трудно решить определенно: кажется, что тут было и то и другое». С точки зрения В.И. Левина, «Белинский четко разграничивал понятия "правда" и "искренность", считая, что, преследуя определенные цели и прибегая к заведомой лжи, Печорин в своей замечательной, полной вдохновения импровизации в какой-то момент сам поверил в ее правду и лгал уже совершенно искренне» [Там же, с. 281].

«Мало того, что они хорошо помнят свои истинные страдания, — замечал В.Г. Белинский о людях печоринского склада, — они еще неистощимы в выдумывании *небывалых*» [Белинский, 1953 — 1959, т. 4, с. 240]. В этих словах В.Г. Белинского ясно звучит его неверие в *правдивость* слов Печорина, хотя с величайшей тонкостью обобщения он подчеркивает *искренность* лжи Печориных: «Истинная или ложная причина их жалоб, — им все равно, и желчная горечь их равно искренна и непритворна. Мало того: начиная *лгать* с сознанием... они продолжают и оканчивают искренне. Они сами не знают, когда лгут и когда говорят правду, когда слова их — вопль души или когда они — фразы» [Там же, с. 240 — 241]. «Более поздние исследователи романа, к сожалению, — замечает В.И. Левин, — не поняли того, что было совершенно ясно Белинскому: этим монологом Печорин замечательно, с подлинно артистическим вдохновением и талантом сыграл перед княжной Мери созданную им самим роль романтического героя.

Интересно отметить, что подобная же ситуация — искренняя ложь — возникла у Печорина и в его отношениях с Бэлой» [Левин, 1964, с. 281].

Сомнения в их искренности вызывают не только монологи Печорина, но и записи в печоринском дневнике. А.А. Аникин замечает, что «вопреки его собственным словам, можно сомневаться, правдив ли Печорин и перед самим собой ("я говорю смело, потому что привык себе во всем признаваться...")», и считает, что «сам Лермонтов дал скрытый намек на недоверие своему герою», потому что «Печорин не один раз впадает в хлестаковщину, более того, именно пишет языком Хлестакова, что опять-таки было бы слишком наивно посчитать случайностью или оплошностью авторского замысла. Печорин хочет "возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха", едва не добавляя хлестаковское: "оказывай мне уважение и преданность, уважение и преданность"; Печорину свойственно "подкатить таким чертом, изобразить разлад между юношеской внешностью и постаревшей душой — в духе гоголевского героя, "который молодой человек 23 лет, а говорит, как старик" (кстати, заметим и почти совпадающий возраст на-

ших героев) <...> На страницах дневника он притворяется равнодушным, влюбленным, дружелюбным, искренним и проч., — затем — больным, сонным, озабоченным здоровьем, богатым и щедрым: готов изобразить любое состояние души и тела». А.А. Аникин обвиняет Печорина и в «изоэтренном мистификаторстве», использованном при организации дуэли с Грушницким, и в похищении Бэлы, отмечая некоторую его беспечность, некоторую «детскость» характера (он чрезвычайно рад, когда его принимают за черкеса) при явной его жестокости [Аникин, 2001, с. 15].

Автор статьи о тайне печоринского дневника нашел в его тексте много примеров, заставляющих задуматься о некоторой «хлестаковщине» характера Печорина (сразу вспоминается замечание А.И. Герцена о том, что «вечный тип Хлестакова повторяется от писаря до царя»), но, на наш взгляд, он несколько прямолинеен, в отличие от В.Г. Белинского, который, признавая «вдохновенные импровизации» Печорина, все-таки был к нему снисходительнее, утверждая, что Печорин «лгал искренне», правда, и Хлестаков лгал искренне, но причиной этого была «легкость в мыслях необыкновенная», в чем не заподозишь Печорина.

Может быть, объяснение тому, почему при том, что он совершает столько безнравственных поступков, Печорин вызывает наше сочувствие, мы найдем в версии П. Вайля и А. Гениса, которые заметили, что если «необычный» герой «Горя от ума» и «Евгения Онегина» «действует (или бездействует) в обычных и типичных обстоятельствах», то своему герою «Лермонтов подбирает экзотическое окружение, богатое приключенческими возможностями: война, горцы, столкновение цивилизованных и первобытных нравов — короче, Кавказ». Получилось так, что «под видом одного романа Лермонтов написал несколько.

Русское общество обнаруживает их один за другим по мере углубления и расширения литературного опыта. Но при этом ни одно толкование не отменяет предыдущее — книга раздвигается, как подозренная труба. "Герой нашего времени", превращаясь в психологический, мистический, абсурдистский роман, не перестает быть романом приключенческим, одним из шедевров русской классики, где почти бульварная увлекательность не мешает исследованию глобальных философских концепций.

Печорин предает одну девушку, обольщает другую, занимаясь любовью с третьей. Он вмешивается в дела контрабандистов, обезоруживает маньяка, убивает соперника, наконец — умирает в далекой Персии. И все это на протяжении полутора страниц.

Да знает ли русская литература другого героя, совершившего столько подвигов?

Но мы легко забываем о приключениях Печорина из-за того, что Лермонтов наделил классического героя авантюрного романа необычной чертой — самоанализом. <...>

Печорин сконструирован по романтическому образцу: он сверхчеловек, сверхзлодей, сверхгерой. Но Лермонтов делает его и человеком просто. В его личности соединяется нарядная исключительность с видовой заурядностью. Главная тайна Печорина не в том, почему он герой нашего времени, а в том — почему он такой, как мы» [Вайль, Генис, 1990а, с. 76 — 77].

И при такой бурной жизни, какую вел Печорин, его мучает невыносимая скука. Т.А. Алпатова так объясняет скуку, которую нечем излечить, «удвоенный голод и отчаяние», которые часто испытывает Печорин: «В осно-

ве этого чувства — страх перед обманом жизни, перед возможным разочарованием, — так часто становящийся отправной точкой какого-то изначально-го скептицизма лермонтовского героя». От скуки ему остается лишь бежать («поеду в Америку, в Аравию, в Индию, — авось где-нибудь умру на дороге!»): «Снова сама смерть кажется легче этого страха перед жизнью <...> и многие другие рассеянные в романе подробности этого ряда открывают действительную причину болезненной *раздвоенности* Печорина, его душевной холодности, нелюбви, разочарования и безверия: страх. <...> Испугавшись того отчаяния, к которому приведет открытие собственной несостоятельности, человек словно меняет местами доказательство и вывод, намеренно начиная с конца: чтобы избежать разочарования в жизни, он добровольно избирает смерть» [Алпатова, 2008, с. 10]. Этот сильный человек «боялся показать свою слабость», когда он испытывал чувство любви к Вере, или довольно нелепую ненависть к Грушницкому в солдатской шинели. Из страха он отказывался от возможности счастья, сам не понимая, «отчего не хотел ступить на этот путь, где... ожидали тихие радости и спокойствие душевное?» Он боялся «показаться смешным самому себе», когда в нем возникали мысли о возможной женитьбе: «Как бы страстно я не любил женщину, если она мне даст только почувствовать, что я должен на ней жениться — прости, любовь! Мое сердце превращается в камень. Я готов на все жертвы, кроме этой; двадцать раз жизнь мою, даже честь поставлю на карту, но свободы моей не продам. Это какой-то врожденный страх — необъяснимое предчувствие...»¹

Этот страх, живущий в душе храброго и отчаянного человека, не боящегося даже смерти, говорит о существовании второго «я» в Печорине. «В самом деле, — писал В.Г. Белинский о лермонтовском герое, — в нем два человека: первый действует, второй смотрит на действия первого и рассуждает о них или, лучше сказать, осуждает их, потому что они действительно достойны осуждения. Причины этого *раздвоения*, этой ссоры с самим собою очень глубоки, и в них же заключается противоречие между глубиной натуры и жалкостью действия одного и того же человека» [Белинский, 1953 — 1959, т. 4, с. 243].

К «ссоре с самим собой» Печорина приводит внутренняя честность человека, который привык трезво смотреть на мир и самого себя. В.Г. Белинский отмечал: «Этому человеку нечего бояться: в нем есть тайное сознание, что он не то, чем самому себе кажется и что он есть только в настоящую минуту» [Там же, с. 236].

¹ М.Ю. Лермонтова по праву называют предтечей Ф.М. Достоевского, т. е. первым русским экзистенциалистом. Это связано с тем, что М.Ю. Лермонтов как писатель создает и исследует микрокосмос человека: совокупность его переживаний, природу его страха перед лицом Бога и одиночество человека, которые могут, как в случае с Печориным, «привести его к самостоятельному бытию и к свободе. <...> Экзистенциальное мышление — это такое мышление, в котором по мере надобности участвует физически-душевно-духовный человек целиком, вместе со всеми своими чувствами и желаниями, со своими предчувствиями и опасениями, своим опытом и надеждами, своими заботами и нуждами. Только такому "мыслителю" открывается истина, существенное в вещах» [ФЭС, 1997, с. 532 — 533]. На наш взгляд, такой тип мышления свойствен лермонтовскому герою. И пусть он не успел во всем разобраться — он шел по этому сложному пути познания, т. к. «существование — это "всегда мое", это мое владение и моя ноша», а чтобы поднять ее, «надо уметь возлагать на себя ответственность за собственное существование...» [Там же, с. 533]. Печорин не побоялся это сделать: «Я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает».

Печорин пытается проникнуть в лабиринты своей души. В.Г. Белинский отмечал, что в Печорине «неумолчно раздаются внутренние вопросы, тревожат его, мучат, и он в рефлексии ищет их разрешения: подсматривает каждое движение своего сердца, рассматривает каждую мысль свою. Он сделал из себя самый любопытный предмет своих наблюдений...» [Белинский, 1953 – 1959, т. 4, с. 266]. Без глубины самопознания личность состояться не может. Печорин, не сумев понять свое «назначение» в жизни, пошел по единственно возможному пути — пути познания самого себя. Способность разбираться в самом себе помогает Печорину лучше понимать и поступки других людей.

Близкие Лермонтову люди отмечали, что и в нем было два человека. Эта мучительная раздвоенность «свойственна» и Печорину, понимающему трагичность своего положения: «Я сделался нравственным калекою: одна половина моей души высохла, умерла, я ее отрезал и бросил; тогда как другая шевелилась и жила к услугам каждого, и этого никто не заметил, потому что никто не знал о существовании погибшей ее половины». По замечанию Д.С. Мережковского, «главная ошибка, впрочем не самого Лермонтова, а Печорина, заключается в том, что он считает отрезанную половину окончательно погибшею, тогда как обе половины одинаково живы метафизически, и лишь эмпирически одна половина подавила другую» [Мережковский, 1989, с. 482].

Сопоставляя Печорина с Онегиным, которому «все приглянулось, все приелось, все прилюбилося», В.Г. Белинский писал о лермонтовском герое: «Этот человек не равнодушно, не апатически несет свое страдание: бешено гоняется он за жизнью, ища ее повсюду; горько обвиняет он себя в своих заблуждениях» [Белинский, 1953 – 1959, т. 4, с. 265].

М.Ю. Лермонтов поставил перед собой задачу создать тип героя, вошедшего в себя типические черты человека своего времени — «лишнего человека» 30-х годов. Было бы закономерно, если бы он показал своего героя на фоне «дряни Александровского поколения», по характеристике А.И. Герцена, которая после разгрома декабристского восстания представляла собой бесформенную и безгласную массу низости, раболепства, жестокости, зависти, увлекающую и поглощающую все...», и показать Печорина в столкновении с этим миром. Но «водяное общество» с его интригами, пошлостью, глупостью показано в лермонтовском романе лишь штрихами. В нем нет ни одного серьезного антипода Печорину, наоборот, в его окружении оказываются порядочный человек Максим Максимыч, любящая Бэла и глубоко страдающая Вера, несправедливо униженная Мери, «честные контрабандисты», покой которых он нарушил, доктор Вернер, с которым у него есть много общего, отчаянно храбрые горцы. Антиподом Печорина является только Грушницкий, но этот рядившийся в тогу романтика юноша — просто некая пародия на самого Печорина, и он не достоин серьезного отношения к нему. Во взаимоотношениях со всеми этими людьми, в которых нет никакого социального аспекта, и раскрывается характер Печорина, главной чертой которого является *индивidualизм*. Достаточно послушать самого Печорина: «Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? Для какой цели я родился? А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое...»;

«Моя любовь никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил: я любил для себя, для собственного удовольствия, я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая

их чувства, их нежность, их радость и страдания — и никогда не мог насытиться. Так томимый голодом в изнеможении засыпает и видит перед собой роскошные кушанья и шипучие вина; он пожирает с восторгом воздушные дары воображения, и ему кажется легче; но только проснулся — мечта исчезает, остается удвоенный голод и отчаяние!»;

«Я любил ласкать попеременно то мрачные, то радужные образы, которые рисовало мое беспокойное и жадное воображение»; «...воображение беспокойное, сердце ненасытное; мне все мало...»;

«Я надеялся, что скука не живет под черкесскими пулями — напрасно: через месяц я так привык к их жужжанию и к близости смерти, что, право, обращаю больше внимания на комаров, и мне стало скучнее прежнего, потому что я потерял почти последнюю надежду»;

«Я опять ошибся: любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни... если вы хотите, я ее еще люблю... я за нее отдам жизнь, только мне с нею скучно...»;

«Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига; его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце; он всматривается в туманную даль: не мелькнет ли там на бледной черте, отделяющей синюю пучину от серых тучек, желанный парус»;

«Идея зла не может войти в голову человека без того, чтобы он не захотел приложить ее к действительности, идеи — создания органические, сказал кто-то; их рождение дает уж им форму, и эта форма есть действие»;

«Я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы...».

Ознакомившись с этими записями из дневника Печорина, можно убедиться в том, что перед нами — не просто разрозненные мысли, а принципиальная программа жизненного поведения того, кто не боится формулировать кредо человека, который ненавидит и любит «случайно», который «ничем не жертвует» для другого, у которого в душе «царствует какой-то холод тайный, когда огонь кипит в крови» и для которого очень важно «насыщение» собственной гордыни («Быть для кого-нибудь причиною страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, — не самая ли это сладкая пища нашей гордости? А что такое счастье? Насыщенная гордость»).

М.Ю. Лермонтов показал своего современника в момент, когда протест против всего, что происходило в обществе, чаще всего принимал форму неопределенного идейно-эмоционального отрицания. «Поймут ли, оценят ли грядущие люди весь ужас, всю трагическую сторону нашего существования... — писал А.И. Герцен от имени поколения молодежи, к которому относил себя и Лермонтова. — Поймут ли они, отчего мы лентяи, отчего ищем всяких наслаждений, пьем вино... и пр.? Отчего руки не поднимаются на большой труд? Отчего в минуту восторга не забываем тоски?» [Герцен, 1954 — 1966, т. 2, с. 226 — 227].

Печорин был задуман М.Ю. Лермонтовым не как разочарованный скептик, каким был Онегин, а как глубокая и страстная натура. Недаром он говорил о «настоящей природе» своего героя, которая прорывалась сквозь «холодную кору».

Если в Печорине, по его собственному признанию, и «дремали силы необъятные», то тратил он эти силы иногда на недостойные его поступки. Конечно, его жестокое отношение к женщинам, имевшим несчастье полюбить

его, равнодушное отношение к преданному Максим Максимычу, неизбежное убийство Грушницкого можно объяснить тем, что Печорин живет в трагические 30-е годы, когда после разгрома декабристов негде было применить свои силы, и он растрачивает их на подчас жестокие в отношении других поступки. Чего стоит его фраза, заканчивающая «Тамань»: «Что случилось с старухой и бедным слепым — не знаю. Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих!» А беспощадно правдивый рассказ о себе в «Княжне Мери», из которого видно, как расчетливо он «соблазнял» юную девушку, только чтобы «досадить» Грушницкому и почувствовать свою власть над другим человеком? Поражает, с какой трезвостью судит себя в своем дневнике Печорин, как ясно он осознает низость некоторых своих поступков. Несомненно, он мучается в своих попытках понять себя, страдает от внутренней пустоты в себе и пытается ее заполнить любовью других людей, не способный полюбить сам. Он — истинный сын своего времени, времени сомнений, подвергающий анализу такие категории, как Добро и Зло.

Печорин постоянно находится в состоянии раздвоенности, он склонен к самоанализу: «Я взвешиваю, разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия. Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его...» И Печорин понимает природу своего индивидуализма, ставшего его осознанной жизненной позицией, но не избавившего его от скуки.

В XX веке споры о Печорине продолжались. Довольно жестко «судит» Печорина И.И. Гольдфаин, замечая, что по его дневнику (этот жанр тоже предполагает использование приема самораскрытия, как и монолог. — Э. Ф.) можно заметить, что Печорина интересовали только две темы: «во-первых, о себе, о своих мыслях, желаниях, и т. д., во-вторых, о своих наблюдениях за встретившимися ему людьми. Он научился разбираться в них и ими манипулировать. Поддерживая приятельские отношения с Грушницким, он хорошо знал особенности его характера и, следовательно, мог четко предсказать поведение своей жертвы. <...> чтобы убить и выжить, Грушницкий должен переступить через совесть. Он этого не смог сделать и был убит сам. Трусом он не был: будучи юнкером, получил георгиевский крест». И.И. Гольдфаин пытается решить дилемму: «Итак, у Грушницкого (который, "желая проучить обидчика, сам переступил нравственную грань", а потом "им, как марионеткой, управляют, с одной стороны — драгунский капитан, а с другой — Печорин") есть совесть и, по-видимому, есть честь. Тем не менее, он для многих смешон (правда, для этого есть основание — его псевдоромантическая поза. — Э. Ф.). Печорин всем причиняет зло, но многим он симпатичен. Это происходит потому, что такие люди, как Печорин, умеют "и хорошо показать себя, и утрировать, и высмеивать недостатки своих противников и жертв". Вывод: ...Печорин... социально опасен» [Гольдфаин, 1995, с. 214–215].

Любопытны наблюдения Дж.Б. Пристли о герое лермонтовского романа, которые могут дать нам возможность понять, как относятся к лермонтовскому герою на Западе: «...мало кто за пределами России соглашается с утверждением, что он является одним из высочайших достижений русской прозы <...> мы на Западе относимся к роману Лермонтова иначе, чем в России: хотя мы вполне готовы принять таких персонажей, как, скажем, ветеран кавказских сражений штабс-капитан Максим Максимыч, главный его герой. Печорин, "герой", обозначенный в заглавии романа, вовсе

не вызывает у нас того восхищения, с каким относятся к нему в России и читатели, и литературоведы. Он представляется нам неким вариантом Евгения Онегина, только значительно более "размытым", несмотря на большую протяженность повествования, к тому же помещенным в "кавказскую декорацию". И тот восторг, который вызывает Печорин у русских читателей, с его сочетанием поэтической натуры и всеобъемлющего презрения, с этими страстями, раздирающими его черствое и равнодушное сердце, представляет для нас полную загадку. Неужели в России середины XIX столетия действительно было так много молодых людей, похожих на Печорина? А может быть, эти молодые люди вовсе и не были на него похожи, но лишь стремились ему подражать, взяв его за некий образец? Чтобы быть до конца справедливым, следует все же добавить, что Печорину присуща большая психологическая утонченность, нежели расхожому типу "байронического героя", но надуманность его все же очевидна. Подлинным героем лермонтовского романа (и героиней тоже) является сам Кавказ» [Пристли, 1994, с. 238]. Эта цитата подтверждает мысль о «загадочности русской души» для западного человека, культивирующего тип рационального мышления.

А вот от русских критиков, не воспринявших Печорина как «героя», его защищал еще В.Г. Белинский: «Вы предаете его анафеме не за пороки, — в вас их больше, и в вас они чернее и позорнее, — но за ту смелую свободу, за ту желчную откровенность, с которой он говорит о них... В этом человеке есть сила духа и могущество воли, которых в вас нет, в самых пороках его проблескивает что-то великое... Ему другое назначение, другой путь, чем вам. Его страсти — бури, очищающие сферу духа; его заблуждения, как ни страшны они, острые болезни в молодом теле, укрепляющие его на долгую и здоровую жизнь...» [Белинский, 1953—1959, т. 4, с. 235, 238].

Начатое В.Г. Белинским исследование страстей, заблуждений и открытий духа, связанных с Печориным, продолжается.

И.И. Виноградов, анализируя роман «Герой нашего времени» как философский роман, пытается разобраться в логике поведения и образе мыслей Печорина не с «обыденной мерки», когда все понятно: Печорин «презирает общество, отвергнувшее его», ему некуда приложить свои силы и пусть все, даже невинные, расплачиваются за это, но Печорин — не «духовный пигмей, не циник» и «все не так просто», «здесь явно не хватает какого-то звена, какой-то последней решительной черты, способной объяснить нам действительные истоки печоринского демонизма» [Виноградов, 1969, с. 163]. Это «последнее звено» И.И. Виноградов находит в повести «Фаталист», в котором «как бы бросая гордый вызов... слепой вере, лишаящей человека внутренней свободы, Печорин ясно и четко формулирует свое истинное кредо: "Я люблю сомневаться во всем: это расположение ума не мешает решительности характера — напротив; что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает..."» [Там же, с. 165]. «Фаталист» «раскрывает нам Печорина с существенно новой и важной стороны. Оказывается, "рефлексия" Печорина куда более серьезна и глубока, чем это представляется поначалу. Оказывается, и в этом тоже Печорин до конца верен своему времени — времени, подвергнувшему пересмотру коренные вопросы человеческого существования, во всем пытавшемуся идти "с самого начала", времени не бывалого доселе, напряженнейшего интереса к важнейшим философским проблемам, времени,

когда, по выражению Герцена, "вопросы становились все сложнее, а решения менее простыми". Печорин тоже, как видим, пытается решить вопрос, которым действительно все "начинается".

Это вопрос о тех первоначальных основаниях... от которых зависит <...> любая нравственная программа жизненного поведения. Это вопрос о том, предопределено ли высшей божественной волей назначение человека и нравственные законы его жизни или человек сам, своим свободным разумом, свободной своей волей определяет их и следует им» [Виноградов, 1969, с. 165 – 166].

И.И. Виноградов отмечает, что путем Печорина прошли В.Г. Белинский и А.И. Герцен, Н.П. Огарев и М.А. Бакунин — люди его поколения, что подтверждает мысль о том, что лермонтовский герой — «подлинный герой тридцатых годов», ироническое отношение которого к философии «людей премудрых», к их вере в то, что «светила небесные принимают участие в жизни человека», заставляют Печорина утверждать право человека на самостоятельность решений: он называет «колею» предков «опасной», предпочитая «решительность» характера человека, основанную на его праве «сомневаться во всем», дорожа свободой как высшей ценностью, осознавая себя творцом своей судьбы.

Печорин понимал принципиальное отличие «людей премудрых» от их «потомков»: им огромную «силу воли придавала уверенность, что целое небо... на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным! А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха... мы не способны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья, потому что знаем его невозможность и равнодушно переходим от сомнения к сомнению, как наши предки бросались от одного заблуждения к другому, не имея, как они, ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя истинного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе, с людьми или с судьбой» [Там же].

О проблему, связанную с правом «свободного сознания» устанавливать нравственные законы жизни, ставшую мучительным предметом раздумья, спотыкались многие великие умы, «споткнулся» и Печорин, считающий собственное «я» единственно верным мерилom всех ценностей.

И.И. Виноградов замечает: «Закономерная эта логика настолько очевидна, что ее сумел уловить в свое время даже и не столь уж пронизательный Шевырев, когда в зломном своем доносе на "Героя нашего времени" специально обратил внимание на то, что источник всех "возмутительных" принципов Печорина именно в его безверье...» Он считает, что «истоки печоринского индивидуализма... в реальных условиях эпохи... определившей "выход к индивидуалистическому кодексу нравственности", который совершился в результате глубоких и мучительных мировоззренческих исканий — как прямое их следствие, через них и благодаря им. Без этого посредствующего и высшего звена, заключающего в себе объяснение того, почему индивидуалистическая программа жизненного поведения оправдана и принята Печориным, мы рискуем и вообще ничего не понять в Герое Нашего Времени. <...> Глубинный, безысходный скепсис, всеобщее и полное отрицание, разъедающее сомнение в истинности добра вообще, в самой правомерности существования гуманистических идеалов, — вот действительный крест печоринской души, ее гнетущая ноша. <...>

Смысл "Фаталиста" ... в том как раз и состоит, что, обращая нас к этим мировоззренческим истокам печоринского индивидуализма <...> он заставляет отнестись к нему "...не просто как к психологии, не просто как к исторически показательной черте тридцатых годов, но и как к мировоззрению, как к философии жизни, как к принципиальной попытке ответить на вопрос о смысле жизни, о назначении человека, об основных ценностях человеческого бытия", ибо лермонтовский роман "по праву может быть назван первым философским романом в истории русской литературы, родоначальником той великой традиции напряженнейшего интереса к коренным вопросам человеческого существования, которой может гордиться русская художественная культура и которая достигла своей вершины в романах Толстого и Достоевского"» [Виноградов, 1969, с. 168 – 170].

Гуманизм великой русской классики сформировался в борениях с сомнением, с отрицанием, что подтверждает А.И. Герцен, давший объективную оценку М.Ю. Лермонтову, как «герою своего времени», которому «сильно симпатизировал ранее В.Г. Белинский. «Ничто не может с большей наглядностью свидетельствовать о перемене, произошедшей в умах с 1825 года, чем сравнение Пушкина с Лермонтовым, — писал А.И. Герцен, — Пушкин, часто недовольный и печальный, оскорбленный и полный негодования, все же готов заключить мир. Он желает его, он не теряет на него надежды: в его сердце не переставала звучать струна воспоминаний о временах императора Александра. Лермонтов же так свыкся с отчаянием и враждебностью, что не только не искал выхода, но и не видел возможности борьбы или соглашения. Лермонтов никогда не знал надежды: он не жертвовал собой, ибо ничто не требовало этого самопожертвования. Он не шел, гордо неся голову, навстречу палачу, как Пестель или Рылеев, потому что не мог верить в действительность жертвы; он метнулся в сторону и погиб ни за что. <...>

Он полностью принадлежит к нашему поколению. Все мы были слишком юны, чтобы принять участие в 14 декабря. Разбуженные этим великим днем, мы увидели лишь казни и изгнания. Вынужденные молчать, сдерживая слезы, мы научились, замыкаясь в себе, вынашивать свои мысли — и какие мысли! Это уже не были идеи просвещенного либерализма, идеи прогресса — то были сомнения, отрицания, мысли, полные ярости. Свыкшись с этими чувствами, Лермонтов... влачил тяжелый груз скептицизма через все свои мечты и наслаждения» [Герцен, 1954 – 1966, т. 7, с. 224 – 225].

Следует заметить, что с годами этот скептицизм с некоторыми элементами цинизма, которого не было в «лишних людях», по-своему в чем-то романтических, ярко проявился в русских нигилистах, которые стали героями своего времени в 40–60-е годы XIX века. Ап. Григорьеву нельзя отказать в пронизательности и интеллектуальной честности, когда он признает, что в М.Ю. Лермонтове «была великая художественная сила, которая шла, так сказать, на помощь к отрицательному взгляду, узаконивала его неясные предчувствия, раскрывала ему новые обширные горизонты» [Григорьев, 1915, с. 62].

О том, что М.Ю. Лермонтов напряженно раздумывал над судьбой России, свидетельствует его запись, датированная июлем 1841 (трагического) года в записной книжке, подаренной ему В.Ф. Одоевским: «У России нет прошедшего: она вся в настоящем и будущем», которая была посмертно напечатана в «Отечественных записках».

«Миссия Лермонтова — одна из глубочайших загадок нашей культуры, — утверждал в книге "Роза мира" Д.Л. Андреев. — С самых ранних лет — неотступное чувство собственного избранничества, какого-то исключительно долга, довлеющего над судьбой и душой; феноменально раннее развитие бушующего, раскаленного воображения и мощного, холодного ума; наднациональность психического строя при исконно русской стихийности чувств; пронизывающий насквозь человеческую душу суровый и зоркий взор; глубокая религиозность природы, переключающая даже сомнение из плана философских суждений в план богоборческого бунта... высшая степень художественной одаренности при строжайшей взыскательности к себе, понуждающей отбирать для публикации только шедевры из шедевров...»

Хотя бы угадать направление «тайной миссии, не свершенной Лермонтовым», «может помочь метаисторическое созерцание и размышление о поляриности его души», понять, что в его «личности и творчестве различаются... две противоположные тенденции». Первая — богоборческая — «проявлялась у него поэтому не только в слое мистического опыта и глубинной памяти, но и в слое сугубо интеллектуальном, и в слое повседневных действительных проявлений, в жизни... <...> В интеллектуальном же плане эта бунтарская тенденция приобрела вид холодного и горького скепсиса, вид скорбных, развещающе-пессимистических раздумий чтеца человеческих душ...

Но наряду с этой тенденцией в глубине его стихов... — вторая струя: светлая, задушевная, теплая вера. <...>

Очевидно, в направлении еще большей, предельной поляризации этих двух тенденций, в их смертельной борьбе, в победе утверждающего начала и в достижении наивысшей мудрости и просветленности творческого духа и лежала свершенная миссия Лермонтова. <...> Вся жизнь Михаила Юрьевича была, в сущности, мучительными поисками, к чему приложить разрывающую его силу...» [Андреев, 1988, с. 388 — 391].

В. Бельтов — «бедная жертва века, полного сомнением»

Известно, что понятие «гоголевский период в русской литературе» было выдвинуто В.Г. Белинским при периодизации процесса ее развития в XIX веке. Этот термин дал возможность определить период 40-х годов как период расцвета гоголевского реализма в литературе, в который сложилась «натуральная школа» с ее новыми проблемами и художественными признаками, реализованными в «Бедных людях» и «Двойнике» Ф.М. Достоевским (1846), в «Антоне Горемыке» Д.В. Григоровичем (1847), И.А. Гончаровым в «Обыкновенной истории» (1846) и А.И. Герценом в «Сороке-воровке» и «Кто виноват?» (1846). В этих произведениях более углубленно стала разрабатываться тема «маленького человека», к исследованию психологии и самосознания которого обратились писатели, но, по справедливому замечанию Л.М. Лотман, «маленький» в социальном отношении человек стал героем литературы «не прежде, чем в его изображение был вложен весь тот пафос протеста, гуманизма и защиты прав личности, который вкладывался творческим гением человечества до того в создание образов Гамлета, Дон Кихота, Фауста, Чайльда Гарольда, Чацкого, Онегина, Печорина» [Лотман, 1981, с. 617].

Кроме того, в этот период писатели переосмыслили важнейшую для русской литературы идейно-психологическую проблему — проблему сильной личности, знаменующую собой стремление к свободе, каким и был «лиш-

ний человек» А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова. Писатели «натуральной школы» «дополнили» героев, созданных ими. Так, в «Губернских очерках» М.Е. Салтыкова-Щедрина в отдельный раздел были собраны портреты «талантливых натур», или «провинциальных Печориных». В них нет пародирования типа «лишнего человека», т. к. в 40-е годы они были, несмотря на их драматическую судьбу, связанную с их нереализованностью, воплощением беспокойной совести русского общества. Правда, в середине 50-х, когда появились разночинцы, они потеряли ореол страдальцев, ибо все их помыслы и разочарования ушли в слова, как у Рудина и Бельтова, или в бездеятельность, как у Обломова. Окончательно праздность сгубила и щедринских «лишних людей» — Лузгина, Корепанова, Горехватова, Буеракина.

«Лишний человек» стал героем и герценовского романа «Кто виноват?». Его, в отличие от многих других писателей, которые сознательно или подсознательно «снижали» протестующего против общества героя, как это было у А.Ф. Писемского («Богатый жених»), В.А. Соллогуба («Тарантас»), И.И. Панаева («Родственники»), А.В. Станкевича («Идеалист»), Герцен показал личность масштабную. М. Горький отмечал: «Никто, кроме Герцена, не понимал, что веками накопленное презрение к человеческой личности, созданное рабством, необходимо должно было вызвать борьбу за индивидуальность, за свободу личности прежде всего. Но Герцен смотрел на личность именно как на силу организующую, он не вырывал ее из социальной среды, все же иные идеологии или совершенно отрывали ее с почвы истории, или же приносили в жертву обществу» [Горький, 1939, с. 253–254]. Герценовская точка зрения на личность была выражена еще в работе «Капризы и раздумье»: «Не отвергнуться влечений сердца, не отречься от своей индивидуальности и всего частного, не предать семейство всеобщему, но раскрыть свою душу всему человеческому, страдать и наслаждаться страданиями и наслаждениями современному, работать столько же для рода, сколько для себя, словом, развить эгоистическое сердце во всех скорбящее, обобщить его разумом и в свою очередь оживить им разум...» [Герцен, 1954–1966, т. 2, с. 63–64], а позднее такая личность стала героем романа «Кто виноват?», встав в один ряд с лермонтовским Печориным.

Как отмечала Л.М. Лотман, «Печорин как мерило, которым оценивается интеллектуальный герой, постоянно присутствует в произведениях 40-х — начала 50-х гг.; сравнение с ним является основанием оценки, масштаб значения изображаемой личности и ее "направлений"». В это время «возникли произведения о положении одаренной натуры, яркой индивидуальности в современном обществе», к которой следует отнести герценовского Бельтова, занявшего свое место в галерее типов «лишнего человека» «...» В литературе 40-х гг., столь богатой псевдопечоринскими и антипечоринскими фигурами, Бельтов — единственный герой, несущий «печоринскую» традицию и воплощающий ее в высоком трагическом ключе», хотя он «проникнут скепсисом, мучительным сознанием своего бессилия, неразрывно связанным с непомерной значительностью задачи, возложенной на него исторической действительностью» [Лотман, 1981, с. 628, 630].

В первой трети XIX века, период романтической эпохи, в центре европейского художественного сознания стояла проблема личности в ее внутреннем богатстве, суверенности. Затем, в движении искусства к реализму, писателям потребовалось исследовать усложняющиеся связи личности с обществом. И если в начале века некоторые философы (например, П.Я. Чаадаев) и писа-

тели верили в преобладание в «натуре» человека благих сил, то во второй половине его Ф.М. Достоевский сформулировал внутреннюю «двойственность» человека: «Человек стремится на земле к идеалу (христианской любви), *противуположному его натуре*» [Достоевский, 1986, т. 20, с. 175].

В центре внимания А.И. Герцена стала драма человека в переходную эпоху. Еще в статье «По поводу одной драмы» (1842) он дал ключ к определению своеобразия своего художественного таланта и центральной проблематики романа «Кто виноват?». «Отличительная черта нашей эпохи, — писал он, — есть раздумье. Мы не хотим шага сделать, не выразумив его, мы беспрестанно останавливаемся, как Гамлет, и думаем, думаем... Некогда действовать; мы переживаем непрерывно прошедшее и настоящее, все случившееся с нами и с другими, — ищем оправданий, объяснений, доискиваемся мысли, истины». А.И. Герцен связывал это состояние с особенностями своего времени и назвал его «болезнью переходных эпох» [Лебедев, 2002, с. 5]. А.И. Герцен сам подсказал будущим исследователям его творчества и возможность сравнения героя его романа «Кто виноват?» В. Бельтова с шекспировским героем, к которому можно отнести характеристику, данную И. Гёте Гамлету: «Прекрасное, чистое, благородное, высоконравственное существо, лишенное силы чувств, без коих не бывает героев, гибнет под бременем, которое ни нести, ни сбросить ему не дано: всякий долг для него священен, а этот тяжел не в меру» [Гёте, 1978, с. 199].

А.И. Герцен не мог не размышлять о проблеме положительного героя в литературе. И своего Бельтова, как видно из его письма Н.П. Огареву (лето 1847 года), он оценивал как положительного героя с точки зрения потенциальных возможностей его развития, т. к. Бельтовы могли стать «практическими людьми»: «Цель не Бельтов, а необходимость подобного воздействия не на из рук вон сильного человека» [Герцен, 1962, т. 23, с. 34]. Герценовский герой — новый вариант типа «лишнего» человека в России 40-х годов. В Бельтове отразился сложный и мучительный процесс идейных исканий дворянской молодежи 40-х годов. А.И. Герцен говорит о нем как о «бедной жертве века, полного сомнением». «Тридцать лет тому назад, — писал он в 1856 году, — Россия *будущего* существовала исключительно между несколькими мальчиками, только что вышедшими из детства...» Эти «мальчики» принадлежали к славному поколению, которое вошло в летописи отечественной истории с именем «люди сороковых годов». «Что же коснулось этих людей, чье дыхание пересоздало их? Ни мысли, ни заботы о своем общественном положении, о своей личной выгоде, об обеспечении; вся жизнь, все усилия устремлены к общему без всяких личных выгод; одни забывают свое богатство, другие — свою бедность и идут, не останавливаясь, к разрешению теоретических вопросов. Интерес истины, интерес науки, интерес искусства, гуманизм — поглощает все...

Где, в каком углу современного Запада найдете вы таких отшельников мысли, схимников науки, фанатиков убеждений, у которых седеют волосы, а стремление вечно юны?» И со знанием дела А.И. Герцен отвечал: «В современной Европе нет юности и нет юношей».

Ф.М. Достоевский вторил А.И. Герцену: «Ведь русские мальчики как до сих пор орудуют? Вот, например, здешний вонючий трактир, вот они и сходятся, засели в угол. Вся жизнь прежде не знали друг друга, а выйдут из трактира, сорок лет опять не будут знать друг друга, ну и что ж, о чем они будут рассуждать, пока поймали минутку в трактире-то? О мировых

вопросах, не иначе: есть ли Бог, есть ли бессмертие? А которые в Бога не веруют, ну те о социализме и об анархизме заговорят, о переделке всего человечества по новому штату, так ведь это... все те же вопросы, только с другого конца».

Какой жизненный путь прошел Владимир Бельтов? Сын помещика и бывшей крепостной, дворянин 30 лет, богат, но не чиновен (службу бросил через полгода). Он получил «отшельническое воспитание»: в детстве его воспитывал идеалист Жозеф, поклонник Руссо и Песталоцци, затем была учеба в Московском университете по этико-политической части, служба в одном из министерств, которое он покинул, не совладав с «чиновничьим Голиафом», как позднее сделал Обломов; одно время увлекался медициной и живописью, но все было только «от скуки». Он был из породы романтических максималистов, «разобщенных с миром, его окружающим».

Во время путешествия по Европе через несколько лет, когда Владимир встретил своего старого воспитателя, тот был потрясен тем, что из юного мечтателя, стремящегося к общественной деятельности, Бельтов превратился в молодого старика, не знающего, чего он хочет. Правда, в нем в очередной раз появилось желание начать жизнь сначала, и он вернулся в Россию.

А.И. Герцену Бельтов был дорог, хотя он «не установился» как личность. Писатель воспринимал его как человека своего поколения и потому винил в несостоятельности не своего героя, а «великие препятствия», стоящие перед ним. Как писатель-реалист, он придавал большое значение влиянию социальных условий на жизнь человека, его психологическую организацию. В.Г. Белинский еще в 40-х годах справедливо поправлял А.И. Герцена: «Мы думаем, что при этом автор мог бы еще указать слегка и на натуру своего героя, нисколько не практическую и, кроме воспитания, порядочно испорченную еще и богатством... Натура его была чрезвычайно богата и многосторонна, но в этом богатстве и многосторонности ничто не имело прочного корня. У него много ума созерцательного, теоретического, который не столько углублялся в предметы, сколько скользил по ним. Он способен был понимать многое, почти все, но эта-то многосторонность сочувствия и понимания и мешает таким людям сосредоточить все свои силы на одном предмете, устремить на него всю свою волю. Такие люди вечно порываются к деятельности, пытаются найти свою дорогу, и, разумеется, не находят ее» [Белинский, 1953 – 1959, т. 10, с. 321]. Критик отметил, что в поражении Бельтова была виновна «натура» герценовского героя, который фактически отказался от борьбы: «Моя жизнь не удалась, побоку ее. Я точно герой наших народных сказок... ходил по всем распутьям и кричал: "Есть ли в поле жив человек?" Но жив человек не откликнулся... мое несчастье! А один в поле не ратник... Я и ушел с поля...»

По замечанию Ю.В. Лебедева, «начавший в своей критике традицию снижения образа "лишнего человека", подхваченную потом и доведенную до логического конца Н.А. Добролюбовым, В.Г. Белинский не заметил одной, очень характерной особенности в художественной организации романа. Цельный образ человека в нем рождается путем художественных сцеплений противоречивых, порой как бы исключаящих друг друга характеристик. И та грань в характере Бельтова, связанная с его дворянским происхождением, на которую указал В.Г. Белинский, присутствует в романе, но его не исчерпывается вся глубина личности героя» [Лебедев, 2002, с. 6].

Дважды Владимир «струсил» перед действительностью: в первый раз, оказавшись на службе в канцелярии министерства, во второй раз, приехав для участия в выборах в г. NN. Происходило это потому, что он «был лишен совершеннoleтия — несмотря на возмужалость своей мысли», он сдавался каждый раз, когда оказывался перед испытанием, «без боя». Когда Круциферская спрашивает Бельтова, почему его «прекрасные силы и стремления не находят выхода и разъедают грудь», герой отвечает: «Дело в том, что силы сами по себе развиваются, готовятся, а потребности в них определяются историей... Занабодились Франции полководцы — и пошли Дюмурье, Гош, Наполеон со своими маршалами... конца нет; пришли времена мирные — и о военных способностях ни слуху ни духу» [Лебедев, 2002, с. 6].

В отличие от В.Г. Белинского, А.И. Герцен не обвинул своего героя во всем, что с ним происходило, но с грустью размышлял о потерянных возможностях при великих потенциальных силах человека.

В поисках ответа на вопрос, кто же виноват в том, что не удалась жизнь его героя, А.И. Герцен отвечал, что причину следует «искать в атмосфере, в окружающих, в влияниях и соприкосновениях, нежели в каком-нибудь нелепом психологическом устройстве человека», относя к ним и безрассудную любовь матери Владимира, не сумевшую подготовить его к сложности жизни, и «отшельническое воспитание» под руководством Жозефа, которые сделали из юноши «человека вообще, как Руссо из Эмиля», «слишком разобщенного с миром». И окружающая, с точки зрения Владимира, действительность, в которой могли жить только «чернорабочие», а «"высшей натуре"» действительность не предоставляла достойного поприща» (В.Г. Белинский), и его неспособность любить и сохранять любовь (в романе звучит мотив *вертеровских* мук), — все это не дало Бельтову возможность «состояться».

А.И. Герцен придавал большое значение влиянию внешней среды на поведение человека, ибо как просветитель он был убежден, что от природы человеческая натура благородна, а «среда» (по мнению Ю.В. Манна, она понималась А.И. Герценом широко, как «весь строй» русской жизни, т. е. быт, нравы, нормы поведения [Манн, 1969, с. 269]), ее «бесплодность», «пустота совершеннейшая», «пошлые обстоятельства» губительно действовали на людей. Л.М. Лотман подчеркивала, что «даже среди произведений натуральной школы роман "Кто виноват?" Герцена выделяется реальностью критического изображения картин низкого провинциального быта. Эта манера изображения действительности имеет огромное значение для характеристики Бельтова и его положения. Быт, окружающий его, не подходит ни под какие определения, не поддается разумному осмыслению. Такова современная русская жизнь. Осмысление ее само по себе является исторической задачей и гражданским долгом лучших умов России» [Лотман, 1981, с. 631].

А.И. Герцен был, по мысли В.Г. Белинского, тем писателем, который «чуждо умел довести ум до поэзии, мысль обратить в живые лица, плоды своей наблюдательности — в действие, исполненное драматического движения» [Белинский, 1955, т. 9, с. 396]. Такими «живыми лицами», оказавшимися в драматической ситуации, были Бельтов и Любовь Круциферская, на судьбу которых повлияли «пошлые обстоятельства». В отношениях Владимира Бельтова и Любови Александровны впервые в русской литературе любовь оказалась связанной с кругом идейных запросов мужчины и женщины. Это были два человека, духовно близкие друг другу. А.И. Герцен показал, что они отличались

от окружавших их людей «братственным сочувствием», «залогом новых человеческих отношений, разумных, гуманных и поэтических» [Усакина, 1965, с. 91]. У них обоих матери были крестьянками, и потому они не могли не задумываться о социальной несправедливости. Их обоих отличала человеческое достоинство и душевная деликатность, но Круциферская была более сильной и цельной личностью, чем Бельтов: с детства она узнала, какой жестокой может быть жизнь, и это закалило ее, сформировало ее характер. Ее семейная драма произошла из-за отсутствия гармонии с мужем, который был идеалистом-мечтателем, способным существовать только в искусственно созданном семейном мирке. Он остановился в своем развитии: «...остался при своих мечтах, при нескольких широких мыслях, которым уже прошло несколько лет...». Встретив Бельтова, Любонька поверила в него, ожидая от Владимира очень многого. В своих дневниковых записях она поэтизировала любимого, пораженная «ширью понимания», которой обладал Бельтов: «Это человек, призванный на великое, необыкновенный человек; из его глаз светится гений».

А.И. Герцен первым ввел в русскую литературу образ «новой» женщины (эту традицию потом продолжил Н.Г. Чернышевский), которая была убеждена, что если один из супругов не может составить счастье другого, то брак может быть разрушен. Полюбив Бельтова, она не считает себя грешницей, как Катерина Островского, ее не пугает даже страх религиозного возмездия. Вместе с Бельтовым они пытаются вырваться из круга всеобщего «безумия». Но роман завершается на трагической ноте: Бельтов под давлением обстоятельств вынужден уехать за границу, Дмитрий Круциферский спивается, Любонька, как бы оставшись без воздуха, угасает в чахотке. И последние часы рядом с ней находится мать Владимира. Доктор Крупов в разыгравшейся трагедии обвинял Бельтова, разрушившего счастье и покой чужой семьи, но А.И. Герцен не винит своего героя, что подчеркивает эпиграф к роману: «А случай сей за неоткрытием виновных предать воле Божией, дело же, почислив решенным, сдать в архив (Протокол)». Не зря В.Г. Белинский называл А.И. Герцена «поэтом гуманности», ибо тот был убежден в том, что суду подлежит «среда», на которой лежит печать безумия, как и на людях, которых она порождает, а человеческое сознание, неудовлетворенное несовершенством окружающей жизни, не может не искать выхода из этой *безумной* «среды», из этого отклонения от нормы и стремится к свободе и гармонии. Попытка найти выход для Любоньки и Владимира Бельтова окончилась трагически. Они оба оказались «лишними» в обществе.

В статье «О развитии революционных идей в России», написанной уже в эмиграции, А.И. Герцен так объяснил причину появления русского национального типа «лишнего человека»: «Все мы в большей или меньшей степени Онегины, если только не предназначены быть *чиновниками* или *помещиками*. Цивилизация нас губит, сбивает с пути... нам дают широкое образование, нам прививают желания, стремления, страдания современного мира, а потом кричат: "Оставайтесь рабами, немymi и пассивными, иначе вы погибли"... Так и погибали, духовно или физически русские "лишние люди"».

В плеяде «лишних людей» Владимир Бельтов по богатству своего внутреннего мира выше Онегина и Печорина (сама его «морская» фамилия, образованная, по всей видимости, от «Бельт» (Балтийское море), была созвучна речным фамилиям Онегина и Печорина), т. к. в нем есть стремление действовать, приносить пользу; вот только он вырос неподготовленным для

жизни и, столкнувшись с ней, не понял, что трудностям надо идти навстречу, а не бежать от них. Прав был В.Г. Белинский, заметивший, что «Бельтов знал многое и обо всем имел общие понятия, но совершенно не знал той общественной сферы, в которой одной мог бы действовать с пользой» [Белинский, 1956, т. 10, с. 321].

В.Г. Белинский, которого А.И. Герцен считал «человеком экстрима», был убежден, что в 40-е годы литературный тип «лишнего человека» себя исчерпал, а А.И. Герцен — в том, что он еще был героем своего времени. Не соглашался В.Г. Белинский и с авторской трактовкой трагедии Бельтова, считая, что она «несколько не практическая и, кроме воспитания, порядочно испорченная еще и богатством» [Там же, с. 376 – 377].

Трагедия Бельтова заключалась не только в слабости характера, но еще и в том, что он оказался в небольшом провинциальном городе, среди царивших крепостнических взглядов и пошлости жизни, что обрекло его «уморить в себе страшное богатство сил и страшную ширь понимания», т. к. он быстро «успел приобрести ненависть всего помещичьего круга, что не мешало, впрочем, и чиновникам, с своей стороны, его ненавидеть». «Скиталец по Европе, чужой дома, чужой и на чужбине, аристократический по изяществу манер и человек XIX века по убеждениям», Бельтов был воспринят жителями города NN как «протест, какое-то обличение их жизни», как «какое-то возражение на весь порядок ее». Сам писатель, несколько романтизируя своего героя, видит оправдание неудач Владимира Бельтова в том, что он стоял выше среды, в которой он оказался. С ним не был согласен Н.П. Огарев, замечая, что Бельтов «хотя все-таки высокий человек», не сумел «рассчитать свою силу и объект деятельности и нашел бы среду, где бы мог развернуть ее» [Огарев, 1956, с. 412 – 413].

Что общего у Бельтова с теми литературными героями, которые относятся к типу «лишнего человека»?

Он был романтиком, но, как Чацкий, «отрезвился сполна» от романтизма. Он метался по миру «без цели, без трудов» и томился «в бездействии досуга», как Онегин, пытаясь заполнить жизнь любовью. В Бельтове есть сходство с Онегиным в том, что ему тоже «упорный труд... был тошен». Доктор Крупов, наблюдая душевные терзания Бельтова, убежден, что ему «жизнь надоела от праздности»: «Вы, как все богатые люди, не привыкли к труду. Дай Вам судьба определенное занятие да отними она у Вас Белое Поле, Вы бы стали работать, положим, для себя, из хлеба, а польза бы вышла для других...» В соответствии с теориями философ-позитивистов, А.И. Герцен объяснял неспособность своего героя к действиям материальными, социологическими причинами: Бельтов после смерти отца унаследовал богатое имение Белое Поле и мог не служить. У писателя это не вызывало осуждения, т. к. он считал, что его герой — «праздный по необходимости». Правда, к концу романа меняется и мотивировка бездействия героя романа: нельзя сказать, что А.И. Герцен не признавал за ним вину за праздность, но характеризовал ее как «деятельную лень» и «многостороннее бездействие», солидаризируясь с концепцией гончаровского героя (Обломов), который, начав служить, увидел, что «вокруг нет человека», и отказался от службы, сохранив свое человеческое достоинство и возможность духовного роста.

Бельтов часто вносил своими поступками разлад в жизнь других людей, как, например, в семью Круциферских, и сам страдал от этого, как Печорин, который тоже требовал любви «лишь для себя».

Он — интеллеktуал, как Рудин, но не может, как и тот, никого сделать счастливым и найти себе реальное дело в жизни.

История, рассказанная А.И. Герценом в его романе, — это обыгранная им ситуация, очень популярная в русской литературе XIX века, — ситуация «русский человек на rendez-vous».

Несомненно, Бельтов — типический герой своего времени, 40-х годов XIX века. И, несомненно, он занял свое место в типологическом ряду «лишних людей». Правда, Н.Г. Чернышевский, сравнивая Бельтова с Онегиным и Печориным, говорил, что он совершенно не таков, как его предшественники, что личные интересы имеют для него второстепенное значение, а Н.А. Добролюбов выделял Бельтова в галерее «лишних людей» как «гуманнейшего между ними», называя его стремления «действительно высокими и благородными».

Владимир Бельтов был первым среди русских «лишних людей», который поставил перед собой очень сложную задачу: соединить свои идеи с общественной деятельностью, которая была востребована обществом в то время, в которое он жил. Он не сумел совершить задуманное, и этому было несколько причин: во-первых, косность и агрессивность среды, в которой он жил, во-вторых, у него самого не хватило сил и характера, чтобы идти до конца в достижении своей цели, даже зная, что это приведет к неудаче: он сам «ушел с поля».

И тем не менее он, признавший свое бессилие и разрушивший жизнь любимой женщины, как и Печорин, вызывает сочувствие и сострадание.

Трудно не согласиться с Л.М. Лотман, констатирующей, что «в лице Бельтова Герцен как бы реабилитировал страдающего от своего практического бессилия трагического героя в качестве героя положительного. Неудовлетворенность собой, внутренняя разорванность, осознание необходимости гражданского — может быть, даже героического — деяния как своего долга и невозможность выполнить этот долг придавала герою Герцена ореол страдания, а сила личности героя и последовательность его отрицательного направления порождали его демонические черты, его исключительность, обрекали его на гордое одиночество. <...> В тургеневских "Гамлет Щигровского уезда" и "Дневник лишнего человека" и в "Кто виноват?" Герцена анализ "печоринского" типа хотя и сопровождался его осуждением, но давался на фоне оценки политического состояния общества и размышлений о духовной жизни современного поколения мыслящих людей. Эта специфика произведений Герцена и Тургенева о русском Гамлете во многом подготавливала проблематику идейно-психологического романа середины XIX века» [Лотман, 1981, с. 631 — 632].

Бельтов — новый вариант типа «лишнего человека». В отличие от «лишних людей» 10 — 30-х годов (Чацкий, Онегин, Печорин), он окончил «по юридической части» Московский университет и хотел жить ради «гражданской деятельности»: «Ничто в мире не заманчиво так для пламенной природы, как участие в текущих делах, в этой воочию совершающейся истории». Никакая другая деятельность, кроме общественно-политической, герценовского героя удовлетворить не могла. Он усвоил передовые идеи своего времени — просветительство и некоторые демократические идеи. По мысли А.И. Герцена, он — «человек XIX века по убеждениям» (но не в реализации этих убеждений).

Несомненно, можно говорить о сложности отношения А.И. Герцена к «лишним людям», в котором есть и сочувствие к ним, и ирония по отношению к ним, и попытка понять их. И причину трагедии этих людей

писатель видит прежде всего в том, что они не были востребованы своим временем. Свои размышления о запросе истории на общественных деятелей А.И. Герцен «доверяет» Владимиру Бельтову, который пытается с конкретно-исторических позиций объяснить и свою судьбу как «лишнего человека».

В 60-е годы, продолжая думать об этом типе героя, А.И. Герцен замечал: «У Рудиных и Бельтовых иной раз бывает и воля, и настойчивость»; они, «видя невозможность деятельности, к которой они стремились по внутреннему влечению... бросали многое, уезжали на чужбину и заводили... русскую книгопечатню и русскую пропаганду».

За Бельтовым стоял опыт друзей А.И. Герцена и его личный опыт.

Ответ на вопрос, поставленный в романе, писатель не дал, хотя сам в жизни нашел достойное дело.

А.И. Герцен говорит с нами, сегодняшними:

«Зачем все живет? Тут, мне кажется, предел вопросам: жизнь — и цель, и средство, и причина, и действие»;

«Жизнь не достигает цели, а осуществляет все возможное, продолжает все осуществленное, она всегда готова шагнуть дальше — затем, чтобы полнее жить, еще больше жить, если можно; другой цели нет»;

«Я не сержусь, потому что и не жду от людей ничего, кроме того, что они делают; я не вижу ни повода, ни права требовать от них чего-нибудь другого, нежели что они могут дать, а могут они дать то, что дают, требовать больше, обвинять — ошибка, насилие».

■ «Нет, Рудин лицо не жалкое...»

В конце 40 — начале 50-х годов, в период споров русской интеллигенции о будущем России, связанных с необходимостью отмены крепостного права, с проблемой ее взаимоотношений с Западом, с ролью исторического наследия, И.С. Тургенев в своих произведениях «Андрей Колосов», «Гамлет Щигровского уезда», «Дневник лишнего человека», а потом и в романах о Базарове, Рудине, Инсарове пытался создать образ героя своего времени — «человека необыкновенного». В эти годы он задумался о природе русского гамлетизма, выразителем которого были «лишние люди». Писатель изображал их то сатирически, как в «Гамлете Щигровского уезда», то элегически, как Чулкатурин в «Дневнике лишнего человека», а в ряде своих повестей («Три встречи», «Два приятеля», «Яков Пасынков») он показывал конфликт между *деятелями* и *мечтателями*.

Н.А. Добролюбов отмечал, что «лишний человек» прошел в произведениях И.С. Тургенева определенную эволюцию: Чулкатурин — Пасынков — Рудин — Лаврецкий. Критик справедливо утверждал, что герои Тургенева — теоретики и пропагандисты и что сюжет «пропаганды» составляет основу его произведений, как и ситуация идейного спора. Характеризуя тургеньевский тип героя, Н.А. Добролюбов писал: «Каждое из этих лиц было смелее и полнее предыдущих, но сущность, основа их характера и всего их существования была одна и та же. Они были вносители новых идей в известный круг, просветители, пропагандисты — хоть для одной женской души, да пропагандисты» [Добролюбов, 1961 — 1964, т. 6, с. 100].

И.С. Тургенева интересовала не только история «лишнего человека», но и вопрос о его значении для общества, в котором он жил, поэтому, расска-

зывая историю жизни Дмитрия Рудина, он решал проблему героя современности — героя 50-х годов XIX века. По замечанию А.Г. Цейтлина, «в Рудине нашли художественный синтез обе трактовки образа "лишнего человека" — показ его слабостей ("Дневник лишнего человека", "Два приятеля", "Затишье", "Переписка") и вместе с тем его сильных сторон ("Андрей Колосов", "Смерть", "Яков Пасынков")» [Цейтлин, 1968, с. 21].

Л.М. Лотман отмечала в творчестве И.С. Тургенева его стремление к анализу психологии и идеологии современного ему человека, в страданиях ищущего истину, типа героя, рожденного кружковой культурой «философского» периода русской литературы конца 30 — 40-х годов. Он «критиковал не столько характеры людей этой эпохи, сколько этический и эстетический идеал, повлиявший на их формирование». Именно этим определяется структура романа «Рудин» — «общественно-историческим типом, стоящим в его центре и представляющим динамическое начало эпохи, выступающим как его носитель и жертва. Герой является извне в консервативное, живущее традиционно общество, в усадьбу — и приносит с собой исторический ветер, дыхание мировой жизни, отдаленные раскаты громов судьбы. С его появления начинается действие романа не только в силу личных его свойств как нового в данной среде и яркого человека, но и потому, что он выражает историческую задачу своего поколения, призванного разрушить устоявшуюся, казалось бы, неизбежную рутину жизни, открыть новые силы, дремлющие в неподвижном обществе, воззвать их к активности. Таким образом, героем повествования в романе Тургенева становится активный человек, несущий новые идеалы» [Лотман, 1982, с. 132 — 133].

«Сложность образа Рудина проявляется прежде всего в том, что, при всей противоречивости своей натуры, он ни на минуту не перестает быть вполне реальным, живым и конкретным лицом. Глубоко неверно утверждение некоторых исследователей Тургенева, будто на протяжении всей своей жизни "Рудин в своей идейно-психологической сущности остается одним и тем же", что он "замкнут в кругу неизменяемых психологических свойств и идеологических устремлений"», — утверждала Г.Б. Курляндская [Курляндская, 1956, с. 28].

По наблюдениям А.Г. Цейтлина, «Рудин третьей главы романа и Рудин его финала — это две стадии очень большого и сложного развития человеческой личности. Однако дело здесь не только в развитии образа, а и в изменении манеры показа его автором. Тургенев изображает Рудина как бы по законам гегелевской диалектики. Он начинает с раскрытия в образе его достоинств и преимуществ ("тезис"), от них переходит к недостаткам и порокам ("антитезис") и лишь в конце романа дает этот образ в диалектическом синтезе, на основе тезиса, обогащенного отрицанием: Рудин финала, при всей своей исторической ограниченности, все же глубоко прогрессивное явление русской действительности» [Цейтлин, 1968, с. 27].

По замечанию Ю.В. Лебедева, «если в характерах Онегина и Печорина "отразился век", то в Рудине, Лаврецком, Инсарове и Базарове — духовные устремления десятилетия. Жизнь тургеневских героев подобна ярко вспыхивающей, но быстро угасающей искре в океане времени. История отмеряет им напряженную, но слишком короткую судьбу. <...>Тургенев показывает своих героев в счастливые минуты максимального развития и расцвета их жизненных сил. Но именно здесь обнаруживаются с катастрофической силой свойственные им противоречия, поэтому и минуты эти оказываются

трагическими» [Лебедев, 2008, с. 13]. И.С. Тургенев, как никто другой из русских писателей, по мысли Г.М. Ребель, «художественно запечатлел онтологический трагизм человеческой жизни в русском романе XIX века» [Ребель, 2006, с. 213]. Яркие, дерзкие, масштабные личности, представленные в его романах (Базаров, Рудин, Инсаров), обречены на гибель, не успев совершить ничего из задуманного ими, что дало Ю.М. Лотману повод заметить, что И.С. Тургенев создал особую типологическую форму — «роман "неуспеха"» [Лотман, 1988, с. 342].

Д.С. Мережковский упрекал И.С. Тургенева в том, что он, «законный наследник пушкинской гармонии», изменил главному в А.С. Пушкине — его «героической мудрости» [Мережковский, 1991б, с. 204], которая позволяла ему даже при всей трагичности судьбы человека утверждать принципиальную возможность для него счастья (достаточно вспомнить по-пушкински светлые философские стихи «Если жизнь тебя обманет...»). Правда, по верному замечанию Г.М. Ребель, «трагические по своему итоговому смыслу романы Тургенева не оставляют в читателе чувство безнадежности, не вселяют в его душу безысходное отчаяние, уныние и ужас» [Ребель, 2006, с. 213]. Напротив, «после прочтения их легко дышится, легко верится, тепло чувствуется» [Салтыков-Щедрин, 1953, с. 517], «живым отрадным впечатлением» одаривают они читателя, «чарующей мелодией» [Мережковский, 1991б, с. 204], «гармоническим журчанием струй отдаются в его душе» [Гершензон, 1919, с. 126].

И Ю.В. Лебедев тоже отмечал, что романы И.С. Тургенева отличаются трагическими финалами, объясняя это «не следствием усталости или разочарования писателя в смысле жизни, в ходе истории. Скорее наоборот: они свидетельствуют о такой любви к жизни, которая доходит до надежды бессмертия, до дерзкого желания, чтобы человеческая индивидуальность не угасала, чтобы красота явления, достигнув полноты, превращалась в вечно пребывающую на земле красоту. В его романах сквозь злободневные события, за спиной героев времени, ощутимо дыхание вечности» [Лебедев, 2008, с. 13].

По замечанию Р.Т. Киреева, И.С. Тургенев «избегает в художественных произведениях описывать героическую смерть». Он «не сберег» Инсарова для героической смерти. Тот умирает в тихой Венеции от болезни, так и не добравшись до родной Болгарии, куда ехал бороться за ее свободу. Его Рудин нашел смерть на парижских баррикадах, но «не смерть нашла его шальной пулей, угодившей прямохонько в сердце, а он — ее, в полном соответствии со своим внутренним ощущением полной исчерпанности жизни, ее бессмысленности и никчемности. "Все кончено, и масла в лампаде нет, и сама лампада разбита, и вот-вот докурится фитиль, — формулирует он, мастер выразительного словесного жеста, еще задолго до Парижа. — Смерть, брат, должна примирить наконец..." Примирить с кем? Да с самим собой <...> И самого знаменитого его героя, Базарова... сводит в могилу пустячный порез. <...>

Не потому ли, что смерть для Ивана Тургенева, смерть вообще, всякая смерть, нелепа и бессмысленна, в том числе и так называемая героическая?..» [Киреев, 2004, с. 13].

У Рудина есть литературные предшественники: это, несомненно, Гамлет, Дон Кихот, Фауст, а в русской литературе — Онегин, Печорин (при всей их непохожести). Он — «лишний человек» 50-х годов. «В нем, — писал о Рудине Н.Г. Чернышевский, — все ново, от его идей до его поступков, от его характе-

ра до его привычек» [Чернышевский, 1948, т. 4, с. 699]. Это отнюдь не московский Чайльд Гарольд 40-х годов. Еще Д.Н. Овсяннико-Куликовский указал на коренное отличие Рудина от Онегина и Печорина: «...они были баловнями, он — горемыкой. Подобно им, Рудин являлся скитальцем, "перекати-полем" в русской жизни, но при этом он был полностью лишен их индивидуалистических настроений». Консервативная критика пробовала оторвать Рудина от эпохи 30 — 40-х годов. Рудин был представителем этой эпохи, но иного слоя русского общества и иных процессов в его развитии, нежели Печорин. А.И. Герцен указывал, что «умственная работа» эпохи «совершалась не на вершине государства, не у его основания, но между ними, т. е. главным образом среди мелкого и среднего дворянства» [Герцен, 1954 — 1966, т. 7, с. 212].

Образ человека из этой среды и создал И.С. Тургенев.

В 1855 году, когда И.С. Тургенев писал своего «Рудина», была проиграна Крымская война. На пороге перемен в жизни России многое пересматривалось, в том числе и отношение к типу «лишнего человека», его роли в обществе. Оттого и Рудин получился таким неоднозначным.

Рудин — блистательный полемист; он умел вести мировоззренческие споры, писал статьи; он «охотно и часто говорил о любви»; в нем были тесно переплетены романтическое и героическое начала. Тургенев не скрывает интеллектуальную надомленность рудинской рефлексии, хотя среди окружающих его людей он казался почти пророком, чьи речи влияли на них облагораживающе, звали к активной жизни, к сотворению добра. Но параллельно с этим ощущались мелочность и суетливость его слов и поступков, а позднее — неспособность любить, страдать, брать на себя ответственность за другого человека, как в отношениях с Натальей Ласунской, а пафос дела у него не соединялся с высокой поэзией любви, как у Федора Лаврецкого («Дворянское гнездо»). На протяжении всего романа Рудин как будто ускользает от понимания его противоречивой личности, в которой, на первый взгляд, ощущается сила и целеустремленность, а чуть позже обнаруживаются обычные человеческие слабости.

В человеке для Рудина было важным не отрицающее начало, а созидующее. Он был убежден в том, что «архимедовым рычагом» для человека является самолюбие — стимул «деятельного стремления к совершенству... источник всего великого», которым надо «уметь овладеть», что позволит «высказывать себя», проявлять себя как личность. Другое дело, что сам Рудин часто позерствует, а в каких-то ситуациях, например в ситуации объяснения с Натальей Ласунской, выступает в роли разрушителя типа Дон Кихота, и так же простодушен, как Дон Кихот, не ведающий, что творит зло (или смешные глупости).

Рудин представлен в одноименном романе как достаточно противоречивая личность, что связано и с многочисленными переделками романа писателем¹, и с тем, что противоречия одного человека отражали те, которые были в общественной жизни России 40-х годов.

¹ Прототипом для Рудина послужил М.А. Бакунин, что в первой редакции романа сказалося на резко ироническом отношении И.С. Тургенева к своему герою. По настоянию В.П. Боткина, Н.А. Некрасова и Н.Г. Чернышевского образ Рудина был переработан, в нем были ослаблены черты памфлетности и рельефнее выявлено прогрессивное значение Рудиных в русском обществе. В 1860 году, через четыре года после выхода в свет первого издания романа, к нему был добавлен второй эпилог, в котором Рудин погибает на парижской баррикаде в 1848 году.

Дмитрий Рудин умен и талантлив, разбирается в искусстве и ценит его, в некоторой степени он романтичен, отрицает скептицизм, при этом пытается разобраться в насущных проблемах человеческой жизни: задумывается о призвании человека, о предназначении России. Он логичен в своих умозаключениях, твердо отстаивает свои принципы в спорах, глубоко увлечен философией. Одно из его достоинств, отмечал И.С. Тургенев, заключается в том, что он «владел едва ли не высшей тайной — музыкой красноречия. Он умел, ударяя по одним струнам сердец, заставлять смутно звенеть и дрожать все другие. Иной слушатель, пожалуй, и не понимал в точности, о чем шла речь; но грудь его высоко поднималась, какие-то завесы разверзались перед его глазами, что-то лучезарное загоралось впереди». Даже А. Лежнев признавал это, понимая, что мысли не способного к делу Рудина важны для людей: «доброе слово — тоже дело».

В постижении характера Рудина нельзя пройти мимо определения И.С. Тургенева, который назвал своего героя «человеком слова», имея в виду не его твердый характер, а особый духовный мир, ярко выраженный в его красноречии («музыка красноречия»). Писатель не воспроизводит произносимые Дмитрием речи, а рассказывает о впечатлении, которое они производят на слушателей, т. к. тот никогда «не искал слов», а его речь «дышала неперпеливой импровизацией», его слова несли свет, надежду, зажигали сердца: «Все мысли Рудина казались обращенными в будущее; это придавало им что-то стремительное, молодое...» Он звал куда-то вперед и выше. Дмитрий Рудин был просветителем, но не преобразователем: «Он не сделает сам... но кто вправе сказать... что слова не заронили много добрых семян в молодые души?» И.С. Тургенев отнесся, по мысли Н.А. Добролюбова, к «лишним людям» своего времени «с трогательным участием», «с сердечной болью об их страданиях» [Добролюбов, 1961 — 1964, т. 6, с. 100].

Дмитрий Рудин не был мыслителем. С.И. Данелиа считает, что Рудина лишь с большой натяжкой можно назвать философом, ибо ум его не исследовательский, а лишь формально-логический, а свои мысли Рудин берет у других: у него избыток доверия к книгам и недостаток «элементов спасительного сомнения». «Рудин, — утверждает С.И. Данелиа, — не философ, не мыслитель, не мастер производства новых идей, а просвещенный человек, оратор, пропагандист чужих, не им выработанных идей» [Данелиа, 1956, с. 90].

Дмитрий Рудин как личность выгодно отличался от своего окружения — представителей провинциального дворянского общества, среди которых были Вольтер, Пигасов, Пандалевский, Дарья Михайловна Ласунская. Его не могла не полюбить Наталья Ласунская, его идеями не мог не увлечься восторженный Басистов, его превосходство не мог не признать Лежнев.

Рудин всегда искренен и верит во все, что говорит. Его трагедия в том, что он, как все «лишние люди», оказывается не готовым к практической деятельности. Как и для Онегина, «упорный труд ему был тошен». Он получил хорошее образование, умел думать и многое понимать, но во всем, чем он пытался заняться, потерпел крах: он не сумел сделать судоходной реку, как мечтал, не сумел ввести в деревне агрономические преобразования, не добился успехов в педагогической деятельности, не сумел принять, как великий дар, любовь Натальи Ласунской. Он, как и все другие «лишние люди», ощущал себя «умной ненужностью», что и стало трагедией передовой дво-

рянской молодежи первой половины XIX века. Их идеи (идеи Чацкого, Онегина, Бельтова и др.) не были восприняты обществом.

Интересны размышления В.М. Марковича о рудинском типе в книге «Человек в романах И.С. Тургенева»: «По мере приближения романа к финалу фигура Рудина все определеннее становится воплощением родовых черт русской интеллигенции в целом и все определеннее утверждается мысль о высшем назначении лучших ее представителей. Тургенев понимает и признает, что их воздействие на основную массу людей, на окружающие обстоятельства несоразмерно их высокой цели. С узкопрактической точки зрения их жизнь может считаться даже бесплодной, но значение русской интеллигенции Тургенев видит в другом: для него важна ее способность выдвинуть высокие, общезначимые идеалы, способность утвердить эти идеалы ценной героического самопожертвования» [Маркович, 1975].

С тургеневским взглядом на интеллигенцию соглашался и М.Е. Салтыков-Щедрин, создавший «сквозь слезы» гротескную энциклопедию российской жизни в «Истории одного города», «Помпадурсы и помпадурши», в «Господах Головлевых»: «...не будь интеллигенции, мы не имели бы ни понятия о чести, ни веры в убеждения, ни даже представления о человеческом образе».

Вообще, отношение критики к Рудину было неоднозначным. Наиболее взвешенно его оценивали представители разных лагерей — А.В. Дружинин и А.И. Герцен. Так, А.В. Дружинин утверждал, что «Рудины жили и живут между нами... Многие из нас в юности увлекались Рудиным и многие из нас в былое время молодости слушали рудинские импровизации так, как в повести, нас занимающей, простодушный студент Басистов слушал вдохновенные рассуждения Дмитрия Николаевича. Не одна девушка с теплой душой любила людей вроде Рудина» [Дружинин, 1865, с. 367]. А А.И. Герцен, как и вся революционно-демократическая критика 50-х годов, воспринял «Рудина» восторженно: «Поймут ли, оценят ли грядущие люди весь ужас, всю трагическую сторону нашего существования, — а между тем наши страдания — почка, из которой разовьется их счастье. Поймут ли они, отчего мы лентяи, отчего ищем всяких наслаждений, пьем вино... и пр.? Отчего руки не поднимаются на большой труд? Отчего в минуту восторга не забываем тоски? О, пусть они остановятся с мыслью и с грустью перед камнями, под которыми мы уснем, мы заслужили их грусть» [Герцен, 1954, т. 2, с. 226 — 227].

В Рудине больше, чем в ком-либо из «лишних людей» русской литературы, заметно сочетание свойств дворянина с его гордостью и разночинца, немного скептика и нигилиста, желающего, но не умеющего изменить мир, одинокого романтика, терпящего поражение за поражением, но не желающего сдаваться (пусть смерть, но на баррикаде со знаменем в руках в момент, когда уже ничего нельзя изменить); в нем можно увидеть черты русских правдоискателей, в которых всегда ощутимы черты блаженных, чтобы не сказать — юродивых.

Масштаб тургеневского героя резко меняется в эпилоге романа: он становится трагической фигурой, хотя так и не совершает никаких великих дел.

То, что Рудин оказался на баррикаде, не является случайностью. А. Лежнев не просто так называл его «политической натурой». Другое дело, он появился на баррикаде слишком поздно, поэтому смерть его многим критикам тургеневского романа казалась бессмысленной, с чем категорически

не соглашался Д.И. Писарев: «Рудин умирает великолепно, но вся жизнь его не что иное, как длинный ряд самообольщений, разочарований, мыльных пузырей и миражей» [Писарев, 1955, с. 216].

И.С. Тургенев все больше ощущал неотвратимое социальное банкротство дворянства, о котором уже открыто сказал в романе «Отцы и дети». «Несчастье» тургеневского Рудина объясняется тем, что тот «России не знает», не понимает, но «это не вина Рудина: это его судьба».

Бесмысленная гибель на парижских баррикадах, еще раз подчеркнувшая романтическую натуру этого славянина, делает Рудина фигурой более значимой в общественной жизни России, чем фигуры Онегина, Печорина, Обломова. Трудно не согласиться с А.М. Горьким, признающим, что «мечтатель Рудин, по тем временам, был человеком более полезным, чем практик, деятель... Нет, Рудин лицо не жалкое, как принято к нему относиться, это несчастный человек, но соевременный и сделавший немало доброго. <...> Рудин — это и Бакунин, и Герцен, и отчасти сам Тургенев, а эти люди... недаром прожили свою жизнь и оставили для нас превосходное наследство» [Горький, 1939, с. 176].

Рудин не стал образцом деятеля современного типа: таким, как он, не нашлось места в русском обществе 50-х годов, ибо «лишних людей» этого времени обессилил разрыв между словом и делом, но историческая роль их несомненна.

■ «Обломов любезен всем нам и стоит беспредельной любви»?

Русская литература весь XIX век провела «в поисках личности», что особенно ярко проявилось в произведениях, героем которых стал «лишний человек». И в содержании романа И.А. Гончарова «Обломов» проблема состояния общества и его влияния на активность личности стала важнейшей, а его герой, несмотря на то что в нем, живущем в атмосфере барства и рабства, бездушного бюрократизма и активизирующегося в России делячества, произошло трагическое «затухание» личности, был высоко оценен такими разными по идеологической ориентации Н.А. Добролюбовым («Обломов есть лицо не совсем новое в нашей литературе. Это коренной, народный наш тип, от которого не мог отделаться ни один из наших серьезных художников» [Добролюбов, 1961 — 1964, т. 4, с. 314]) и В.В. Розановым («Нельзя о "русском человеке" упоминать, не припомнив Обломова, не приняв Обломова во внимание, не поставив около него вопроса, восхождения или длинного размышления. Таким образом, та "русская суть", которая называется русскою *душою*, русскою стихиею, и которая во всяком случае есть крупный кусок нашей планеты и большое место всемирной культуры, — эта душа или стихия получила под пером Гончарова одно из величайших осознаний себя, обрисовании себя, истолкований себя, размышлений о себе» [Розанов, 1916, с. 649 — 650]).

Обломов как тип сложился в 40 — 50-е годы XIX века. Это подтверждают и слова самого Ильи Ильича, который перед Андреем Штольцем хочет объяснить причину своего безволия и бездеятельности: «Да я ли один? Смотри: Михайлов, Петров, Семенов, Алексеев, Степанов... не пересчитаешь: наше имя легион». И.А. Гончаров предугадал и определил трагическое состояние, переживаемое многими людьми, которые не могли понять, отчего опускаются руки когда-то деятельного человека, отчего опустевает душа, появляется

неверие в свои силы, исчезает вера в то, что можно что-либо изменить. Ответ на эти вопросы могло дать только глубокое понимание процессов, происходящих в общественной жизни России.

Н.А. Добролюбов включил Илью Ильича Обломова в разряд «лишних людей». Судьба гончаровского героя была типичной для многих людей из круга дворянской интеллигенции XIX века. Обломов и нарицан в гончаровском романе как «итоговый», уходящий тип носителя дворянской культуры.

Между Обломовым и «лишними людьми» есть много общего, о чем говорил И.А. Гончаров, сравнивая своего героя с Печориным и Бельтовым в письме С.А. Никитенко от 8 июня 1860 года: «У них горизонт был широк, натура богата, а пищи не было, и они затерялись» [Гончаров, 1953, с. 116]. «Лишние люди» не могли смириться с окружающим миром, протестовали против фальшивой морали светского общества. В 20 – 30-е годы «среди томительной и тлетворной духоты и засухи» (В.Г. Белинский) всякое слово о свободе, справедливости было важным, а в 50-е нужно было найти ответы на вопросы «кто виноват?» и «что делать?», а «лишние люди» этого сделать не смогли. Так закончилась эволюция «лишнего человека», хотя гончаровский Обломов временами задумывался о происходящем вокруг него: «Мысль гуляла вольной птицей по лицу, порхала в складках лба, потом совсем пропала, и тогда во всем лице томился ровный свет беспечности». И.А. Гончаров замечал: «Обломов был цельным, ничем не разбавленным выражением массы, покоившейся в долгом и непробудном сне и застое... Не было частной инициативы; самобытная русская художественная сила сквозь обломовщину не могла прорваться наружу...» [Гончаров, 1955, с. 82]. При определенном сходстве Д.С. Мережковский выделял Обломова среди «лишних людей»: «Обломов проще: у него нет напускного байронизма и фразерства», которые отличали Чацкого, Онегина, Печорина, Рудина [Мережковский, 1991а, с. 134]. А философ Г.Г. Амелин обнаружил связь гончаровского Обломова «с самыми сокровенными идеалами Достоевского», найдя связь между ним и Раскольниковым, подчеркивая, как «созвучны и фамилии героев — Раскольников и Обломов, одинаково включающие семантику раздвоения. В Раскольникове, однако, больше подчеркивается "внутренняя раздвоенность", в Обломове — "оторванность от". Фамилия главного героя дала название всему роману — "Обломов", и в ней — та же морфема — лом-. Достоевский читает (или, как бы сейчас сказали, — сканирует) фамилию Обломова *христологически*. Он пропитывает ее символикой Нового Завета. Но это с одной стороны, а с другой — интертекстуально перекидывает мостик от "Преступления и наказания" — к роману Гончарова. <...>

Достоевский осмыслял роман Гончарова как сюжет "Князь Мышкин из русской деревни". Так, М.А. Александров в своих мемуарах (1874) пишет: "Федор Михайлович соглашался, что "Обломов" хорош, но заметил мне:

— А мой "Идиот" ведь тоже Обломов.

— Как это, Федор Михайлович? — спросил было я, но тотчас спохватился: — Ах, да! Ведь в обоих романах герои — идиоты.

— Ну да! Только мой идиот лучше гончаровского. Гончаровский идиот мелкий, в нем много мещанства, а мой идиот — благороден, возвышен"» [Амелин, 2005, с. 308 – 309].

Н.Д. Старосельская считала, что «в личности Ильи Ильича, в его склонности к бездеятельному наблюдению пороков доставшейся ему эпохи мы отчетливее различаем принципиально новый *тип*, введенный писателем в

литературно-общественный обиход. Этот тип олицетворяет философское ничегонеделанье, осознанное отчуждение от окружающей среды, которая предельно раздражила ум и душу молодого провинциала, попавшего из сонной Обломовки в столицу» [Старосельская, 1990, с. 35].

Обломов появляется в романе человеком не первой молодости, в прошлом пытавшимся служить, но уже отошедшим от всякой деятельности и не способным к ней вернуться, «лет тридцати двух-трех от роду, среднего роста, приятной наружности, с темно-серыми глазами, но с отсутствием всякой определенной идеи, всякой сосредоточенности в чертах лица... мягкость была господствующим и основным выражением не лица только, а всей души; а душа так открыто и ясно светилась в глазах, в улыбке, в каждом движении головы, руки».

В характере Обломова для автора наиболее существенна его барская избалованность, бездеятельность, бессилие воли, вялый, флегматический темперамент. Обломов со временем не желает не только заниматься чем-нибудь, но даже вставать с дивана, одеваться, выходить на прогулку, бывать в обществе: «Да, я барин и делать ничего не умею! Я ни разу не натянул себе чулок на ноги... хлеба себе не зарабатывал». Позднее в физическом состоянии Обломова отразился весь образ его нездоровой жизни, весь его характер: он «обрюзг не по летам», его «одышка одолевает», для него «лежание было нормальным состоянием», у него «сонный взгляд», «дряблые щеки», «тело его, судя по матовому, чересчур белому цвету шеи, маленьких пухлых рук, мягких плеч, казалось слишком изнеженным для мужчины».

Критики демократического направления объясняли крайнюю степень инертности Обломова результатом паразитической патриархально-помещичьей жизни, которая привела к тому, что «ищущие проявления силы обращались внутрь и никуда, увядая», т. к. «главным в воспитании Илюши было ограждение его от обязанностей, самостоятельности и более всего от труда», о чем рассказано в главе «Сон Обломова»¹. «Забота о пище была первая и главная жизненная забота в Обломовке», — подчеркивал писатель. Отрыв от реальной жизни, власть сказки, чудесного, рабство ума и воображения, плененных фантастическим вымыслом, восприятие жизни как «вечного праздника» — таков внутренний мир обломовцев. И.А. Гончаров показывал, что обломовцы не знали реальных забот «многогранной жизни», не знали, зачем дана жизнь. Их идеал жизни — «покой и бездействие». Труд они «сносили... как наказание».

Д.С. Лихачев рассматривал обломовское понятие жизни как русское явление: «Спит не Обломов — спит природа, спит Обломовка, спит быт. Вневременность подчинена быту — сонному, неизменяющемуся. В Обломовке нет ничего внезапного, ничего совершающегося не по календарю... Грамматические формы и виды соединены в одной фразе: переходы от прошедшего к настоящему и от будущего к прошедшему подчеркивают, что время в Обломовке не имеет особого значения» [Лихачев, 1979, с. 302].

«Заметим, что эта "вневременность", — утверждал В.К. Кантор, — потеря жизнеспособности свойственна не одному Обломову, в этом образе просто концентрированное, чем в других, выразилась боль и тоска всей

¹ В «Сне Обломова» был дан собирательный образ Обломовки — исторической, социальной и топографической среды, создавшей и воспитавшей человеческий тип, который составил средоточие романа» [Лотман, 1982, с. 174].

русской литературы. "Обломов есть лицо не совсем новое в нашей литературе... Это коренной, народный наш тип, от которого не мог отделаться ни один из наших серьезных художников", — замечал Н.А. Добролюбов [Добролюбов, 1961 — 1964, т. 4, с. 314], выстраивая вереницу сонных, спящих или полуспящих героев: Онегина, Тентетникова, Бельтова, Печорина, Рудина, к ним можно прибавить и толстовского Облонского (не случайна, видимо, звуковая переключка имен: Обломов — Облонский), чеховского Ионыча... Мы знаем из былин, сколь важное значение имело пробуждение Ильи Муромца, столь же важно было для России, проснется ли Илья Обломов» [Кантор, 1994, с. 187].

В романе И.А. Гончарова есть эпизод, в котором Обломов отказывается переезжать из-за своей знаменитой лениности на другую квартиру: «Станет ли человеческих сил вынести все это?» По замечанию Г.Г. Амелина, «Обломов — Атлант, держащий свой диван. Его слуга, Захар, говорит барину: "Я думал, что другие, мол, не хуже нас, так и нам можно..." Но Илья Ильич — не какой-то там другой, он — единственный-неповторимый, поэтому он глубочайшим образом оскорблен. <...> Он, — говорит автор о своем герое, — не какой-нибудь мелкий исполнитель чужой, готовой мысли; он сам творец и сам исполнитель своих идей. Обломов требует признания своей исключительности, "друтости". Более того, благодаря по-медвежьему словесному каламбуру Захара, Обломов оказывается сам себе другим ("Вы совсем другой!"). И при всей обаятельной цельности его натуры, он полон какого-то нездешнего инобытия, не дающего ему покоя» [Амелин, 2005, с. 169 — 170]. М.В. Отрадин называл такое состояние Обломовки «гармонией неведения, но не гармонией как результатом преодоленных, усилием духа усмиренных, преображенных страстей» [Отрадин, 1992, с. 11].

Обломов воспитывался в атмосфере мертвого помещичьего мира¹. Мальчик превратился в лелеянный, тепличный «экзотический цветок». И «так же, как последний под стеклом, он рос медленно и вяло». Романист постоянно показывает, как пытливые внимание одаренного мальчика не пропускает «ни одной мелочи, ни одной черты» в картине домашнего быта: они «неизгладимо врезаются» в его душу. «Его мягкий ум» напитывается «живыми примерами и бессознательно чертит программу своей жизни по жизни, его окружающей». По мнению М.В. Отрадина, «особая тема в "Сне Обломова" — воспитание ребенка. Штольцевское и обломовское воспитание резко противопоставлены. Основа штольцевского — рациональность, последовательность, система. Жизнь, практическая деятельность Штольца во многом подтвердит правоту, своевременность такого воспитания. Но и "неразумное" воспитание в обломовском доме: теплота семейных отношений, "слепая" любовь к ребенку, внушение ему с помощью сказки сознания своей исключительности — результатом имеет не только отрицательные качества взрослого человека (пассивность, надежда на "авось"). Обломовское воспитание скажется на строе чувств героя. О спящем Илье Ильиче сказано: "Обломов, увидев давно умершую мать, и во сне затрепетал от радости, от жаркой любви к ней: у него, у сонного, медленно выплыли из-под ресниц

¹ В одном из стихотворений Г. Иванова выведена емкая и красивая историческая характеристика целой культурной эпохи — *Золотая осень крепостного права* — формула, обнимающая «Записки охотника», «Обломова», «Детство», «Отрочество», «Юность» [Бочаров, 2007, с. 417].

и стали неподвижно две теплые слезы". Обломовка останется родной для "чувствительного" сердца» [Отрадин, 1992, с. 6].

Задолго до М.В. Отрадина «детскость» природы Обломова отмечал А.В. Дружинин в своей статье «"Обломов", роман И.А. Гончарова»: «Ребенок по натуре и по условиям своего развития, Илья Ильич во многом оставил за собой чистоту и простоту ребенка, качества драгоценные во взрослом человеке, качества, которые сами по себе, посреди величайшей практической запутанности, часто открывают как область правды и временами ставят неопытного, мечтательного чудака и выше предрассудков своего века, и выше целой толпы дельцов, его окружающих» [Дружинин, 1989]. Именно потому, что детское сознание Илюши Обломова формировалось под влиянием сказок, преданий, веры в чудесное («В Обломовке верили всему: и оборотням и мертведам»), в нем обнаруживается поэтическое начало. Критик Де-Пуле, мнение которого из его рецензии на роман И.А. Гончарова приводит Ап. Григорьев, писал: «Обломов... был поэт, и притом народный. И это так, хотя он и не написал ни одного сонета» [Григорьев, 1967, с. 336]. Эту мысль развивает и М.В. Отрадин: «Мышление Обломова по природе своей не аналитическое, а образное, поэтическое, поэтому мечта так явственно оживает в его разговоре со Штольцем, так легко рождаются у него ассоциации, сравнения, образные ходы. В ответ на слова Штольца: "Да ты поэт, Илья!" — Обломов говорит: "Да, поэт в жизни, потому что жизнь есть поэзия. Вольно людям искажать ее!" В этих словах Ильи Ильича очень важная правда...» [Отрадин, 1992, с. 5]. М.В. Отрадин считает важным и то, что «в 9-й главе романа существование Обломовки осмыслено на той исторической глубине¹, когда этот мир воспринимается уже не как помещичья усадьба, не как провинция, противопоставленная столицам, не как "поэтический уголок", где уютно чувствительному сердцу, а как национальная русская жизнь на том этапе ее развития, который может быть обозначен метафорой "детство"» [Там же]. Именно «детскую» суть обломовской жизни выделяли некоторые критики. Назовем прежде всего А.В. Дружинина и В.В. Розанова.

Для А.В. Дружинина Илья Ильич — «уроженец заспанной и все-таки поэтической Обломовки», «"обломовщина" — явление интернациональное», «корень ее таится в незрелости общества», он характерен для «молодых стран» [Дружинин, 1988, с. 458 — 459].

Для В.В. Розанова «"обломовщина" — это состояние человека в его первоначальной непосредственной ясности; это он — детски чистый, эпически спокойный, — в момент, когда выходит из лона бессознательной *истории*, чтобы перейти в ее бури, в хаос ее мучительных и уродливых усилий ко всякому новому *рождению*» [Розанов, 1996, с. 285]. «Пороком русской жизни» считал жизнь Обломова Д.И. Писарев, по-своему объясняя явление «обломовщина»: «Илья Ильич Обломов, герой романа, олицетворяет в себе ту умственную апатию, которой г. Гончаров придал имя обломовщины. Слово «обломовщина» не умрет в нашей литературе: оно составлено так удачно, оно так осязательно характеризует один из существенных пороков нашей русской жизни, что, по всей вероятности, из литературы оно проникнет в

¹ «Обломовский мир описывается в 9-й главе с помощью античных аналогий: пристань на Волге — это "Геркулесовы столпы", рассказы няни — "Илиада русской жизни", а передаваемая от поколения к поколению мудрость жизни уподоблена "огню Весты"» [Отрадин, 1992, с. 13].

язык и войдет во всеобщее употребление. Посмотрим, в чем же состоит эта обломовщина. Илья Ильич стоит на рубеже двух взаимно противоположных направлений: он воспитан под влиянием обстановки старорусской жизни, привык к барству, к бездействию и к полному угождению своим физическим потребностям и даже прихотям; он провел детство под любящим, но неосмысленным надзором совершенно неразвитых родителей, наслаждавшихся в продолжение нескольких десятков лет полною умственной дремотою, вроде той, которую охарактеризовал Гоголь в своих "Старосветских помещиках". Он изнежен и избалован, ослаблен физически и нравственно; в нем старались, для его же пользы, подавлять порывы резвости, свойственные детскому возрасту, и движения любознательности, просыпающиеся также в годы младенчества: первые, по мнению родителей, могли подвергнуть его ушибам и разного рода повреждениям; вторые могли расстроить здоровье и остановить развитие физических сил. Кормление на убой, сон вволю, по-блажка всем желаниям и прихотям ребенка, не грозившим ему каким-либо телесным повреждением, и тщательное удаление от всего, что может простудить, обжечь, ушибить или утомить его, — вот основные начала обломовского воспитания. Сонная, рутинная обстановка деревенской, захолустной жизни дополнила то, чего не успели сделать труды родителей и нянек. На тепличное растение, не ознакомившееся в детстве не только с волнениями действительной жизни, но даже с детскими огорчениями и радостями, пахнуло струей свежего, живого воздуха. Илья Ильич стал учиться и развился настолько, что понял, в чем состоит жизнь, в чем состоят обязанности человека. Он понял это умом, но не мог сочувствовать воспринятым идеям о долге, о труде и деятельности. Роковой вопрос: к чему жить и трудиться? — вопрос, возникающий обыкновенно после многочисленных разочарований и обманутых надежд, прямо, сам собою, без всякого приготовления, во всей своей ясности представился уму Ильи Ильича. Этим вопросом он стал оправдывать в себе отсутствие определенных наклонностей, нелюбовь к труду всякого рода, нежелание почитать этим трудом даже высокое наслаждение, бессилие, не позволявшее ему идти твердо к какой-нибудь цели и заставлявшее его останавливаться с любовью на каждом препятствии, на всем, что могло дать средство отдохнуть и остановиться. Образование научило его презирать праздность: но семена, брошенные в его душу природою и первоначальным воспитанием, принесли плоды. Нужно было согласить одно с другим, и Обломов стал объяснять себе свое апатическое равнодушие философским взглядом на людей и на жизнь. Он действительно успел уверить себя в том, что он — философ, потому что спокойно и бесстрастно смотрит на волнения и деятельность окружающих его людей; лень получила в его глазах силу закона; он отказался от всякой деятельности; обеспеченное состояние дало ему средства не трудиться, и он спокойно задремал с полным сознанием собственного достоинства. Между тем идут года, и с годами возникают сомнения. Обломов оборачивается назад и видит ряд бесполезно прожитых лет, смотрит внутрь себя и видит, что все пусто, оглядывается на товарищей — все за делом; наступают порою страшные минуты ясного сознания; его щемит тоска, хочется двинуться с места, фантазия разыгрывается, начинаются планы, а между тем двинуться нет сил, он как будто прирос к земле, прикован к своему бездействию, к спокойному креслу и к халату; фантазия слабеет, лишь только приходит пора действовать; смелые планы разлетаются, лишь только надо сделать первый шаг для их осуществления.

Апатия Обломова не похожа на тот тяжелый сон, в который были погружены умственные способности его родителей: эта апатия парализует действия, но не деревянит его чувства, не отнимает у него способности думать и мечтать; высшие стремления его ума и сердца, пробужденные образованием, не замерли; человеческие чувства, вложенные природою в его мягкую душу, не очерствели: они как будто заплыли жиром, но сохранились во всей своей первобытной чистоте. Обломов никогда не приводил этих чувств и стремлений в соприкосновение с практическою жизнью; он никогда не разочаровывался, потому что никогда не жил и не действовал. Оставшись до зрелого возраста с полною верою в совершенства людей, создав себе какой-то фантастический мир, Обломов сохранил чистоту и свежесть чувства, характеризующую ребенка; но эта свежесть чувства бесполезна и для него и для других. Он способен любить и чувствовать дружбу; но любовь не может возбудить в нем энергии; он устает любить, как устал двигаться, волноваться и жить. Вся личность его влечет к себе своею честностию, чистотою помыслов и "голубиною", по выражению самого автора, нежностию чувств; но в этой привлекательной личности нет мужественности и силы, нет самостоятельности. Этот недостаток губит все его хорошие свойства. Обломов робок, застенчив. Он стоит по своему уму и развитию выше массы, составляющей у нас общественное мнение, но ни в одном из своих действий не выражает своего превосходства; он не дорожит светом — и между тем боится его пересудов и беспрекословно подчиняется его приговорам; его пугает малейшее столкновение с жизнью, и ежели можно избежать такого столкновения, он готов жертвовать своим чувством, надеждами, материальными выгодами; словом, Обломов не умеет и не хочет бороться с чем бы то ни было и как бы то ни было. Между тем в нем совершается постоянная борьба между ленивою природою и сознанием человеческого долга, — борьба бесплодная, не вырывающаяся наружу и не приводящая ни к какому результату. Спрашивается, как должно смотреть на личность, подобную Обломову? Этот вопрос имеет важное значение, потому что Обломовых много и в русской литературе, и в русской жизни. Сочувствовать таким личностям нельзя, потому что они тяготят и себя и общество; презирать их безусловно тоже нельзя: в них слишком много истинно-человеческого, и сами они слишком много страдают от несовершенств своей природы. На подобные личности должно, по нашему мнению, смотреть как на жалкие, но неизбежные явления переходной эпохи; они стоят на рубеже двух жизней: старорусской и европейской, и не могут шагнуть решительно из одной в другую. В этой нерешительности, в этой борьбе двух начал заключается драматичность их положения; здесь же заключаются и причины дисгармонии между смелостию их мысли и нерешительностию действий. Таких людей должно жалеть, во-первых, потому, что в них часто бывает много хорошего, во-вторых, потому, что они являются невинными жертвами исторической необходимости» [Писарев, 1955, с. 7—9].

В.Н. Криволапов отмечает, «что социальная испорченность Обломова захватывает и его нравственное существо. Обломов отличается удивительно душевной безмятежностью. Он глубоко убежден в законности и нормальности своей жизни. В его созерцательном уме сложилась своеобразная житейская "философия", согласно которой состояние "отдыха и покоя" вообще является "поэтическим идеалом жизни" и к нему надо стремиться при любых условиях» [Криволапов, 1994, с. 30]. Все это верно, но не надо

забывать о душевных страданиях Обломова, когда он задавал себе вопрос: «Когда же жить? Когда же наконец пускать в оборот этот капитал знаний, из которых большая часть еще ни на что не понадобится в жизни? Политическая экономия, например, алгебра, геометрия — что я стану с ними делать в Обломовке?» Он много думал о своей жизни, «пуская в ход свои нравственные силы». И.А. Гончаров сострадал своему герою: «Никто не знал и не видел этой внутренней жизни Ильи Ильича: все думали, что Обломов так себе, только лежит да кушает на здоровье, что больше от него ничего ждать, что едва ли у него вяжутся мысли в голове. <...> О способностях его, об этой внутренней вулканической работе пылкой головы, гуманного сердца знал... Штольц».

Обломову бывало страшно, когда он задумывался о назначении человека в контексте его собственной жизни: «Ему грустно и больно стало за свою неразвитость, остановку в росте нравственных сил <...> В робкой душе его вырабатывалось мучительное сознание, что многие стороны его натуры не пробуждались совсем, другие были чуть-чуть тронуты и ни одна не разработана до конца».

А между тем он болезненно чувствовал, что в нем зарыто, как в могиле, какое-то хорошее, светлое начало, может быть, уже умершее, или лежит оно, как золото, в недрах горы, и давно бы пора этому золоту быть ходячей монетой».

Житейская «философия» Обломова заключалась не только в признании «покоя», в ней была и попытка идеализации некоторых нравственных сторон этой жизни — ее «доброты», «радушия», «искренности». Так, рисуя Штольцу воображаемую усадебную идиллию, Обломов говорит: «В глазах собеседников увидишь симпатию, в шутке — искренность, незлобивый смех... Все по душе! Что в глазах, в словах, то и на сердце!» Таких человеческих отношений он не увидел в большом городе. При переходе из усадебной, патриархальной жизни в буржуазный Петербург Илья Обломов почувствовал свою неготовность жить в его пространстве. Это было закономерно, т. к., по замечанию Д.С. Мережковского, «при смене двух исторических эпох являются характеры, принадлежащие той и другой, нецельные, раздвоенные. Их убеждения, верования принадлежат новому времени, привычки, темперамент — прошлому. Побеждает в большинстве случаев не разум, а инстинкт, не убеждения, а темперамент» [Мережковский, 1911, с. 249–250]. По словам Обломова, в течение 12 лет его жизни в Петербурге в его душе «был заперт свет, который искал выхода, но только жег свою тюрьму, не вырвался на волю и угас. А ведь Обломов мечтал «служить, пока станет сил, потому что России нужны руки и головы для разработки неистощимых источников». Доброту и искренность патриархальной жизни Обломов противопоставляет нравственной испорченности столичного общества, с жизнью которого он познакомился, приезжая в Петербург: «Он был полон разных стремлений... ждал много и от судьбы, и от самого себя». Разочарование от службы обрушилось на него сразу же, появилось чувство скептицизма, в голове зазвучал вопрос: «И это жизнь! Где же тут человек? На что он раздробляется и рассыпается?» Позднее он понял, что с ним произошло: «Нет, жизнь моя началась с погасания, страшно, а это так! С первой минуты, когда я познал себя, я почувствовал, что уже гасну. Начал гаснуть я над писанием бумаг в канцелярии, гаснул потом, вычитывая в книгах истины, с которыми не знал, что делать в жизни, гаснул с приятелями, слушая толки, сплетни,

передразнивание, злую и холодную болтовню, пустоту...» В жизни окружающих людей он видит вечную игру «дрянных страстишек»: «Скука, скука, скука... Где же тут человек? Где его целость? Куда он скрылся, как разменялся на всякую мелочь?» Обломов убедился, что в жизни общества нет глубоко захватывающих живых, благородных и общих интересов, что в нем живут «спящие» люди, чуждые духовности. Прикованный ленью к дивану, он был «не чужд всеобщих человеческих скорбей, ему доступны наслаждения высоких помыслов» [Горелов, 1984, с. 75], но способен он был только строить планы на будущее.

В.А. Котельников отмечал, что «жизненная история Обломова — это история "болезни", в процессе которой когда-то искавшие проявления силы "уходили внутрь и никли, увядая"; "болезнь", которая началась с "неумения надевать чулки", кончилась "неумением жить"» [Котельников, 1993, с. 38]. Он развивал мысль Н.А. Добролюбова о том, что «Обломов не мог нигде найти себе дела по душе, потому что вообще не понимал смысла жизни», сравнивая Обломова с типами «лишнего человека» в русской литературе. «Давно уже замечено, — писал Н.А. Добролюбов, — что все герои замечательнейших русских повестей и романов страдают оттого, что не видят цели в жизни и не находят себе приличной деятельности. Вследствие того они чувствуют скуку и отвращение от всякого дела, в чем представляют разительное сходство с Обломовым». В статье «Что такое обломовщина?» критик объяснял: «Его (Обломова) лень и апатия есть создание воспитания и окружающих обстоятельств. Главное здесь не Обломов, а обломовщина», которая, как доказывал Н.А. Добролюбов, накладывает «неизгладимую печать бездельничества, дармоедства и совершенной ненужности на свете» [Добролюбов, 1961 — 1964, т. 4, с. 321 — 323].

Ю.В. Лебедев утверждал, что тот самый «"лишний человек", в основании бед и переживаний которого лежало крепостное право со всеми своими порождениями, вне этого же крепостного права просто невыносим, что без него ему не просуществовать» [Лебедев, 1991, с. 8].

В.А. Недзвецкий считал, что в романе И.А. Гончарова показан «в высшей степени идеалист» Илья Ильич Обломов, что писатель, исследуя человеческие характеры, открывает и тип, который, будучи коренным русским типом, в то же время заключает в себе свойства архетипа, какой еще не был запечатлен в мировой художественной литературе.

Не оспаривая выводы В.А. Недзвецкого о «сомасштабности» образа Обломова, «сквозь облик которого» — «облик русского патриархально-идиллического барина» — «зримо проступали черты "коренных общечеловеческих типов"», как в Гамлете и Дон Кихоте, т. к. в нем своеобразно объединились трагические и комические начала обоих, и потому он может считаться их «современным, национально-неповторимым "преемником" и "подобием"» [Недзвецкий, 2000, с. 315], все-таки хочется оговорить, с нашей точки зрения, важный момент: в Гамлете, Дон Кихоте, Дон Жуане воплощены архетипические черты определенных психологических качеств людей, живущих в разные эпохи в разных странах, принадлежащих к разным сословиям, нациям и социальным группам. Их имена стали нарицательными; в любой точке мира, если человека назовут именами этих литературных героев, всем будет понятно, что он собой представляет. Обломов же исконно русский тип, как Манилов, Чичиков, Собакевич, Ноздрев, Хлестаков, Иван Карамазов, и, несомненно, относится к архетипам,

только не мирового значения¹. В других странах нарицательные имена вышперечисленных литературных персонажей, как и понятия «обломовщина», «хлестаковщина», «маниловщина», «карамазовщина», будут понятны немногим, хотя есть доказательства, что понятие «обломовщина» используется в зарубежном литературоведении для объяснения аналогичных нравственно-психологических явлений. Например, в рассуждениях кубинского романиста А. Карпентьера, замечавшего, что некоторые представители латиноамериканской интеллигенции были «поражены недугом, который мы, вспомнив знаменитого персонажа Гончарова, назвали бы обломовщиной <...> И хотя вследствие своей обломовщины поколение 90-х годов удалилось от всякой политической деятельности, все же оно было весьма озабочено будущим Америки как континента» [Карпентьер, 1984, с. 25 — 27].

И не совсем убедительным показалось нам сравнение Ильи Ильича Обломова с Платоном и Диогеном, в которых отчетливо прослеживаются черты своеобразных юродивых и звучит явная переключка с философией кинизма, чего никак нельзя обнаружить в гончаровском герое. По мысли В.К. Кантора, «Обломов — не простая зарисовка с действительности, не сведение вместе черт ряда русских помещиков, чтобы типизировать героя: смысл и значение этого образа переходят, по выражению М. Бахтина, в “большое время”». В “Трех речах в память Достоевского”, поставив рядом с Достоевским двух писателей — Льва Толстого и Гончарова, Вл. Соловьев так определил творческий пафос последнего: “Отличительная особенность Гончарова — это сила художественного обобщения, благодаря которой он мог создать такой всероссийский тип, как Обломов, равного которому *по широте* мы не находим ни у одного из русских писателей” [Соловьев, 1911 — 1913, т. 3, с. 191]. И, уточняя и усиливая свою мысль, в сноске добавил: “В сравнении с Обломовым Фамусовы и Молчалины, Онегины и Печорины, Маниловы и Собакевичи, не говоря уж о героях Островского, все имеют лишь *специальное* значение” [Кантор, 1994, с. 177]. Определяя Обломова как «всероссийский тип», Вл. Соловьев, по сути дела, указывает на то, что И.А. Гончарову удалось явить на свет, говоря современным языком, один их архетипов русской культуры, который, разумеется, не может быть исчерпан ни временем, ни социальной средой. «Я инстинктивно чувствовал, — замечал Гончаров, — что в эту фигуру вбираются мало-помалу элементарные свойства русского человека» [Там же]. По мысли В.К. Кантора, «в душе его отзеркаливает не только Обломовка, но и нечто другое: он знает, как надо жить, знает, что есть история, но укорененный в архетипических глубинах доисторический образ жизни затягивает его» [Там же, с. 179 — 180].

Когда в жизни Обломова наступил трудный, но отрезвляющий момент, Илья Ильич обратился за помощью к другу: «Не брани меня, Андрей, а лучше в самом деле помоги! Все знаю, все понимаю, но силы и воли нет. Дай мне своей воли и ума и веди меня, куда хочешь. За тобой я, может быть, пойду, а один не двинусь с места!» Андрей Штольц не раз пытался помочь другу детства, понимая, что в нем «ума не меньше других, только зарыт», но это ему плохо удавалось. «Пробудило» Обломова на время возникшее чувство любви к Ольге Ильинской. Он поверил в счастье, в возможность совмест-

¹ Это ни в коей мере не умаляет заслугу писателей, которые создали «национально-неповторимые» русские типы, характерные для русской культуры, из которой уже не один век черпают духовные богатства многие представители других культур.

ной «трудовой жизни». Он объездил с Ольгой все окрестности, бывал в загородных концертах... Но и такое времяпрепровождение утомляло Обломова. «Любовь — претрудная школа жизни», — вздыхал он, когда перед его глазами опять стал маячить любимый халат, призывающий его вернуться к спокойной жизни на диване.

Это был трудный период в его жизни. Между двумя любящими сложились непростые отношения. Мучилась Ольга: «...я верю твоей любви и своей силе над тобой. Зачем же ты пугаешь меня своей нерешительностью, доводишь до сомнений? ...ты должен стать выше меня. Я жду этого от тебя! <...> А ты... нет, не похоже, чтоб любовь, чтоб я была твоей целью...»

Верил в себя Илья: «Ты, ты! И ты думаешь — возможно обмануть тебя, уснуть после такого пробуждения, не сделаться героем! Смотри, смотри на меня: не воскрес ли я, не живу ли в эту минуту? Ах, если б этот же огонь жег меня, какой теперь жжет, — и завтра, и всегда!»

Но «всегда» не получилось. Обломов подсознательно придумывал причины, чтобы оттянуть их свадьбу: «Еще четыре месяца принуждений, свиданий тайком, подозрительных лиц, улыбок! Боже мой! Когда это кончится? А Ольга будет торопить: сегодня, завтра. Она так настойчива, непреклонна! Ее трудно убедить...» И наступила развязка. И просьба Обломова: «Не мучь меня, Ольга!» И последний разговор:

«— Отчего погубил все? Кто проклял тебя, Илья? Что ты сделал? Ты добр, умен, нежен, благороден... и... гибнешь! Что сгубило тебя? Нет имени этому злу...»

— Есть, — сказал он чуть слышно. <...> Обломовщина!»

Их расставание было драматичным для обоих.

Современников И.А. Гончарова поражала детальность воспроизведения стихии любви, которая охватила героев его романа: «Она (Ольга Ильинская. — Э. Ф.) проходит с ним (Обломовым. — Э. Ф.) целую школу любви, по всем правилам и законам, со всеми малейшими фазами этого чувства: тревогами, недоразумениями, признаниями, сомнениями, письмами, ссорами, примирениями, поцелуями и т. д. Давно никто не писал у нас об этом предмете так отчетливо и не вводил в такие микроскопические наблюдения над сердцем женщины...» [Ашхарумов, 1860, с. 626].

Илье Ильичу женщина «всегда грезилась... как жена и никогда — как любовница». Он не был готов к сильному страстью. Гораздо позже незаметно подкралось чувство к Пшеницыной — его добросердечной, никогда ни о чем не задумывающейся домохозяйке. Обломов выздоравливал, «появилась у него добрая улыбка»; «его чувства к ней были гораздо проще»: для него в Агафье Матвеевне «воплощался идеал того необозримого как океан и ненарушимого покоя жизни, картина которого неизгладимо легла на его душу в детстве...». Ю.М. Лощиц объяснял чувство Ильи Ильича к Агафье Матвеевне тем, что «душевно-сердечная любовь этой женщины не управлялась никакой внешней идеей», «почти неловкая, не умеющая выразиться... в красивых словах... как-то вечно присыпанная сдобной мукой, но когда надо, то и жертвенная, целиком устремленная на свой объект, а не на саму себя, эта любовь незаметно преобразует простую, заурядную женщину, становится содержанием всей ее жизни» [Лощиц, 1977]. О любви к Ольге Ильинской он вспоминал как о болезни, как о «какой-нибудь оспе, кори или горячке, и содрогался, когда вспоминал о ней». Ему было хорошо, как будто он находился у теплого огня: «...глаза не блистали у него, не наполнялись слезами, не рвался дух на высоту, на подвиги».

Позднее Андрей Штольц еще раз сделал попытку вернуть своего друга к жизни, выполняя просьбу Ольги: «Она хочет... чтобы ты не умирал совсем, не погребался заживо, и я обещал откапывать тебя из могилы». И услышал в ответ: «Не теперь, Андрей». «Теперь» так никогда и не наступило.

Обретение цели жизни в любви к Ольге для Обломова оказалось иллюзией. Любовь принесла радость сопереживания другому человеку, но не могла составить подлинное содержание жизни Ильи Ильича; ему нужна была, как ни странно, иная сфера приложения сил — общественное поприще. «Ты заметь, что сама жизнь и труд есть цель жизни, а не женщина: в этом мы ошиблись оба», — скажет много позднее Штольц своему другу.

Н.А. Добролюбов справедливо замечал, что «в отношении к женщине все "обломовцы" ведут себя одинаково постыдным образом. Они вовсе не умеют любить и не знают, чего искать в любви, точно так же, как и вообще в жизни. Они не прочь покочетничать с женщиной, пока видят в ней куклу... но только чуть дело дойдет до чего-нибудь серьезного, чуть они начнут подозревать, что пред ними действительно не игрушка, а женщина... они немедленно обращаются в постыднейшее бегство» [Добролюбов, 1961 — 1964, т. 4, с. 325]. Такая история произошла и с Обломовым. «Лишние люди» в русской литературе на протяжении десятилетий сами обрекали себя на одиночество из-за неспособности любить, из-за того, что их рефлексирующий ум возвышался над их душевными проявлениями. И, отчетливо понимая «мгновенность» своих увлечений, их обреченность, они сознательно уходили от любви. В.А. Недзвецкий считал, что личная вина Обломова, не проявившего духовной и практической энергии для достижения своей цели, заслоняется его бедой. Он в конце концов «вечному движению» предпочел «идиллический покой» [Недзвецкий, 2000, с. 36].

И.А. Гончаров не раз пытался объяснить, какой тип человека он хотел воплотить в Илье Обломове, а позднее — в художнике Борисе Райском. В письме С.А. Никитенко он признавался: «... у меня был один артистический идеал: это — изображение чистой, доброй, симпатичной природы, в высшей степени идеалиста, всю жизнь борющегося, ищущего правды, встречающего ложь на каждом шагу, обманывающегося и, наконец, окончательно охлаждающегося и впадающего в апатию и бессилие от сознания слабости своей и чужой, т. е. вообще человеческой природы» [Гончаров, 1955, с. 318].

О «честном, верном» сердце Ильи Ильича говорил и его друг Андрей Штольц: «Это его природное золото; он неведомо пронес его сквозь жизнь. Он падал от толчков, охлаждался, заснул, наконец, убитый, разочарованный, потеряв силу жить, но не потерял честности и верности».

В.А. Недзвецкий, проводя параллели между Обломовым и Платоном, Гамлетом, Дон Кихотом, объясняет сердечную привязанность к нему Штольца и Ольги Ильинской, — к нему, который вел «донкихотскую борьбу... с жизнью» и мечтал увидеть картины Рафаэля, Тициана, Корреджо, росписи Микеланджело, статую Аполлона Бельведерского, читал Руссо, Гете, Шиллера, Байрона. Объясняет исследователь и то, что фамилия героя одноименного романа — «намеком» на человека, *обломанного* «жизнью», а не только *округлого* (от древнеславянского "обло") и *обломка* (то есть представителя архаического жизненного уклада» [Недзвецкий, 2000, с. 35].

Для понимания обломовского типа жизни очень важны следующие слова романиста: «Плохо верили обломовцы... душевным тревогам; не принимали за жизнь круговорот вечных стремлений куда-то, к чему-то; боялись,

как огня, увлечения страстей...» Не чуждая человечности и своеобразного обаяния (особенно на фоне существования Волковых и Пенкиных), идиллическая обломовщина была по сути своей жизнью бездуховной, в которой личность человека не могла раскрыться и реализоваться. Это и произошло с не чуждым духовных запросов Ильей Обломовым. Эти духовные запросы возродились во время его влюбленности в Ольгу. «Замечая в конце второй части, что Обломов "догнал жизнь, т. е. усвоил опять все, от чего отстал давно", Гончаров вместе с тем уточняет: "Он усвоил только то, что вращалось в кругу ежедневных разговоров в доме Ольги, что читалось в получаемых там газетах, и довольно прилежно, благодаря настойчивости Ольги, следил за текущей иностранной литературой. Все остальное утопало в сфере чистой любви"».

При этом, по мнению В.А. Недзвецкого, «практическая сторона жизни (постройка дома в Обломовке, проведение дороги из нее в большое село и т. п.) продолжала тяготить Илью Ильича. Сверх того, его начинает преследовать неверие в свои силы, а с ним и в чувство Ольги, наконец, в возможность реализовать в жизни подлинную "норму" любви и семьи. Как будто волей случая оказавшись на Выборгской стороне Петербурга, напоминающей герою идиллическую Обломовку, он все реже посещает Ольгу и в конце концов женится на своей квартирной хозяйке — Агафье Пшеницыной. <...>

В самом деле: только ли личные слабости Ильи Ильича не позволили ему реализовать ту подлинную "норму" жизни, которая открылась герою после знакомства с Ольгой Ильинской? И только ли идиллическая "обломовщина" повинна в этом?

Ответить на эти вопросы можно лишь с учетом гончаровского понимания участи гармонического "образа жизни" в условиях современной действительности. К горькому выводу о несовместимости этого идеала с новым "веком" писатель пришел уже в "Обыкновенной истории". В том же убеждается при знакомстве с господствующими в Петербурге понятиями и нравами и герой "Обломова"» [Недзвецкий, 2000, с. 30].

В.А. Недзвецкий проводит параллель между Александром Адуевым, Борисом Райским и Ильей Обломовым, находя в них общее в том, что все они являются представителями переходного времени, которое выражено своеобразной оппозицией Обломовка / Петербург, Россия / новая Россия. Он отмечал, что И.А. Гончаров различал в современной действительности три типа человеческого существования: застойную "обломовщину", жизнь-суету и, наконец, способ должный, идеальный, пребывающие в противоборстве между собою. От того или иного его исхода в конечном счете и зависела счастливая или, напротив, трагическая участь личности [Там же].

И в книге М.В. Отрадина «Проза И.А. Гончарова в литературном контексте» романная трилогия писателя трактуется как перечень вариантов жизненного финала русского идеалиста. В конце пути его либо ждет компромисс (Александр Адуев), либо предстоит радикальное обособление от живой реальности (Обломов), либо, наконец, «творческая сублимация» (Райский) [Отрадин, 1994].

И.А. Гончаров, рассказывая истории жизни каждого из своих героев, умел вместить в них жизнь каждого человека (да и всего человечества) в его главных «возрастах» — идиллическом детстве, героической юности и мудрой, однако еще не обретенной зрелости, что уловил датский переводчик И.А. Гончарова П.Г. Ганзен: «Я в трех типах — Александре Федоровиче,

Обломове и Райском вижу не только типы трех разных периодов русского общества, но вместе с тем изображение человека вообще на трех ступенях жизни. Каждый из нас, блуждая, вспыхивал — потухал и рвался, стремясь к идеалу...» [Ганзен, 1961, с. 85].

На протяжении полутора веков отношение к Обломову кардинально менялось:

«Обломов любезен всем нам и стоит беспредельной любви», — утверждал А.В. Дружинин [Дружинин, 1983, с. 288];

Д.И. Писарев, указав на целый ряд общественных факторов, определивших характер Обломова, отметил, что в романе «разрешается обширная, общечеловеческая, психологическая задача... затронуты... жизненные, современные вопросы», поэтому «наступит время, когда "Обломова" будут рассматривать как "эпоху" в истории русской литературы, ибо он отражает в себе жизнь русского общества в известный период его развития» [Писарев, 1955, с. 16 — 17];

«Родовые черты обломовского типа... неизгладимая печать бездельничества, дармоедства и совершенной ненужности на свете», — приговор Николая Добролюбова [Добролюбов, 1958, с. 401];

«За бездействием Обломова... итог разочарования умного и честного человека в самой возможности настоящей деятельности» [Краснощекова, 1970, с. 38 — 39];

«...Илья Муромец, который есть в Илье Обломове, описан больше в том периоде, когда он сиднем сидит, чем когда совершает подвиги духа» [Айхенвальд, 1906];

В Обломове видна «полная отчужденность от интересов большого мира, первобытная лень, консерватизм во всем» [Пруцков, 1980, с. 115];

Проблема Обломова — «в неполноте и несовершенстве человека» [Лилин, 1968, с. 146];

«Обломов не нашел своего слова, чтобы ответить на свой "гамлетовский вопрос", вопрос своей эпохи» [Котельников, 1993, с. 129];

«Прикованный к подушке золотыми цепями своей грезы об утраченном рае, Илья Ильич в... сне творит одну из самых беззащитных, хотя по-своему и обаятельных, идиллий, которые когда-либо грезились человеку» [Лошиц, 1986, с. 201];

И.А. Гончаров в образе Обломова показал «трагедию русского сознания, не окрашенного байронической мрачностью, но тем не менее оказавшегося на обочине — по вине собственной и по вине общества, разделившего свои интересы так, что Обломовым места не нашлось» [Старосельская, 1990, с. 37].

«Возрастающая с развитием романа драматизация образа Обломова стала прямым результатом переосмысления Гончаровым первоначального замысла произведения. Сквозь облик русского патриархально-идиллического барина в Илье Ильиче все явственнее проступали черты таких "коренных" человеческих типов, как классические герои Шекспира и Сервантеса. Гамлетовским "быть или не быть" звучит для Обломова вопрос: "Идти вперед или остаться в состоянии покоя?" С Дон Кихотом Илью Ильича объединяет не только чистота души и идеализм, но и отношение к его слуге Захару. Преломляя через "местные" социально-бытовые приметы и своеобразно синтезируя в своей личности высокие устремления, а также комизм и трагизм этих великих прототипов, герой "Обломова" ... приобрел смысл их современного, национально-неповторимого "преемника". Словом, характера, в такой

же манере принадлежащего своей эпохе, как и вечного» [Недзвецкий, 2000, с. 35 – 36].

По мнению В.К. Кантора, «этот психологически вполне понятный переход от прежде безусловного осуждения Обломова как символа отечественного недеяния (добролюбовская традиция) к его полному оправданию (возрождавшему трактовку Дружинина) был, однако, как кажется, слишком простым, однозначно-прямолинейным перевертыванием противоположного тезиса. Раньше Обломов казался плохим, теперь говорят: да, Обломов патологически ленив, но в этом-то и есть его заслуга и величие. Думается, что проблема, поставленная Гончаровым (а о том, что такая проблема была, исследователи, увлеченные своим отношением к герою, словно забывают), много сложнее и глубже. Потому что герой романа Илья Обломов далеко не одномерен: мне он представляется трагическим героем, изображенным иронически, хотя и с горькой иронией, возможно, даже с любовью» [Кантор, 1994, с. 80].

При этом критика всегда признавала удивительную силу художественного обобщения писателя, сумевшего создать всероссийский тип — Обломова. Проблема, поставленная И.А. Гончаровым в романе, сложна и глубока. Также многомерен и сложен герой романа, изображенный с иронией и любовью, но представляющий собой фигуру трагическую. Своеобразие героя романа в том, что его характер не исчерпывается зависимостью от его вещей и привычек. В нем сильны драматические начала, т. к. он пытался преодолеть в себе «обломовщину». Анализ внутренних монологов героя и вопросов, обращенных им к самому себе, подтверждает, что Обломов — живой и сложный человек. У него был выбор: стать суетным карьеристом, черствым и бессердечным, расчетливым дельцом или остаться самим собой, сохранить в себе человечность, душевность. Протест против буржуазного дельчества и суеты у героя своеобразный, но он не изменил себе, своим принципам.

Трагедию «умной ненужности» Обломова трактовали с точки зрения революционно-демократической критики, в частности, Н.А. Добролюбов, в статье «Что такое обломовщина?» (1859) объяснявший, как «обломовщина» стубила ищущего и думающего человека, в котором «гнусная привычка получать удовлетворение своих желаний не от собственных усилий, а от других, — развила в нем апатическую неподвижность и повергла его в жалкое состояние нравственного рабства» [Добролюбов, 1984, с. 349].

Роман вышел в 1859 году, когда Россия жила в ожидании отмены крепостного права, и потому был прочитан демократами как антикрепостнический и стал, по мысли Н.А. Добролюбова, «знамением времени». Критики демократического направления не уставали обвинять помещика Обломова за его паразитический образ жизни, и даже в начале XX века В.В. Розанов рассматривал гончаровский роман «Обломов» как второй (после гоголевских «Мертвых душ») «гигантский политический трактат о России, выраженный в неизъяснимо оригинальной форме, несравненно убедительный, несравненно доказательный и который пронесся по стране печальным и страшным звоном» [Розанов, 1996, с. 285].

А исследователя творчества И.А. Гончарова В.А. Недзвецкого волновало не только яростное обличение «обломовщины», но и поиск ответа на вопрос, почему Обломов вызывал такую душевную привязанность и уважение многих людей («честное, верное сердце», «хрустальная, прозрачная душа», «перл в толпе»). Ответ он находит в том, что «Гончаров просто мастерски

описал дворянскую усадьбу, одну из тысяч подобных в дореформенной России. В обстоятельных очерках воспроизведены природа этого "уголка", нравы и понятия обитателей, круговорот их обычного дня и всей жизни в целом. Все и всякие проявления обломовского житья-бытья (повседневный обычай, воспитание и образование, верования и "идеалы"), однако, интегрируются писателем в "один образ" посредством проникающего всю картину "главного мотива" *тишины и неподвижности, или сна*, под "обаятельной властью" которого в Обломовке и баре, и крепостные мужики, и слуги, и, наконец, сама здешняя природа. "Как все тихо... сонно в деревеньках, составляющих этот участок", — замечает Гончаров в начале главы, повторяя затем: "Та же глубокая тишина и мир лежат и на полях..."; "...Тишина и невозмутимое спокойствие царствуют и в нравах людей в том краю". Своей кульминации этот мотив достигает в сцене послеобеденного "всепоглощающего, ничем неподобного сна, истинного подобия смерти".

В итоге разные грани изображенного "чуждого края" не только объединяются, но и обобщаются, обретая *сверхбытовой* смысл одного из устойчивых — национальных и всемирных — *типов жизни*. Именно жизни патриархально-идиллической, уже знакомой нам по "Обыкновенной истории" (вспомним "благодать" Грачей), но обрисованной намного обстоятельнее и шире. Впрочем, ее главными приметами и в "Обломове" остаются физиологические (еда, сон, продолжение рода и т. п.), а не духовные потребности, цикличность жизненного круга в его основных биологических проявлениях "родин, свадеб, похорон", привязанность людей к одному месту, замкнутость и равнодушие к остальному миру. Идиллическим обломовцам вместе с тем присущи мягкость, сердечность и благодаря этому человечность.

Не лишена гончаровская "обломовщина" и своих социально-бытовых примет (крепостная зависимость крестьян от помещиков). Однако у Гончарова они не то что приглушены, но подчинены бытийно-типологическому содержанию понятия. Примером всемирной "обломовщины" явится в творчестве романиста быт феодально-замкнутой, остановившейся в своем развитии Японии, как она изображена на страницах "Фрегата «Паллада»".

<...> Проведший в лоне покойно-идиллического "образа жизни" детство и отрочество, Илья Ильич и взрослым человеком будет зависеть от его влияния. С поправкой на свои духовные, неизвестные его предкам запросы ("ноты, книги, рояль"), но в целом в патриархально-идиллическом духе, например, рисует он Штольцу свой идеал семейной жизни: они с женой в деревне, среди "сочувствующей" природы. После сытного завтрака ("сухари, сливки, свежее масло...") и прогулки вдвоем в "бесконечной, темной аллее" они ждут друзей, с которыми ведут неспешную искреннюю беседу, сменяющуюся вечерним "десертом в березовой роще, а не то так в поле, на скошенной траве". Не забыта тут и "барская ласка", от которой только для виду обороняется красивая и довольная ею крестьянка.

И все же не этот идеал увлечет Обломова во второй части романа, а потребность, в глазах Гончарова, подлинно человеческая, захватившая душу героя с его глубоким и всепоглощающим чувством к Ольге Ильинской. Это потребность в такой гармонической "норме" поведения, при которой заветные мечты человека не противостоят его общественно-практическим заботам и обязанностям, вообще, деятельности, но одухотворяют и гуманизируют их собою» [Недзвецкий, 2000, с. 28 — 29].

В качестве приложения к этой главе мы размещаем отрывки из работ исследователей гончаровского романа «Обломов» В.К. Кантора («Долгий навык к сну» из книги «В поисках личности: опыт русской классики») и П. Вайля и А. Гениса (главу «Обломов и "другие"» из книги «Родная речь»).

В.К. Кантора интересует проблема, связанная с мерой ответственности «свободной личности» за все, что происходит вокруг него:

«...не Обломов виноват в общественной спячке, он просто никак не может преодолеть ее, вырваться из сковывающих пут сна. Но в отличие от представителей всех остальных слоев общества, именно у дворянина Обломова есть эта возможность выбора. И его трагическая вина, по Гончарову, в том и состоит, что он этой возможностью, подаренной ему историческим развитием, не пользуется. Дело в том, что русское дворянство, выросшее на субстрате крепостного рабства, как и свободное население античных полисов, использовавших рабский труд, имело все предпосылки для высокого досуга — основного условия творческой деятельности. Через деятельность Пушкина, Чаадаева, декабристов, Герцена, Льва Толстого шла духовная подготовка всеобщего освобождения. В общество вносилась идея свободы. Именно дворянство, полагал Герцен, должно разбудить русскую крестьянскую общину навстречу революции. Даже если не говорить о революции, русский помещик Обломов может только своей собственной жизнедеятельностью оправдать выпавшее ему социально-психологическое преимущество свободы. Герцен писал: "Кто не знает, какую свежесть духу придает беззаботное довольство... Забота об одних материальных нуждах подавляет способности... Наша цивилизация — цивилизация меньшинства, она только возможна при большинстве чернорабочих. Я не моралист и не сентиментальный человек; мне кажется, если меньшинству было действительно хорошо и привольно, если большинство молчало, то эта форма жизни в прошедшем оправдана. Я не жалею о двадцати поколениях немцев, потраченных на то, чтоб сделать возможным Гете, и радуюсь, что псковский оброк дал возможность воспитать Пушкина" [Герцен, 1954 — 1966, т. 6, с. 56], — тем больше ответственность у дворянина — по идее, свободного человека — перед народом. Так считал не только Герцен, такова была практически общая установка просвещенных слоев той эпохи.

Способен ли реализовать себя Илья Ильич, преодолев архетип "обломовщины"? Это и была проблема, решавшаяся Гончаровым. Ведь сила у героя есть; не случайно его сопоставление с Илей Муромцем. Но любое развитие предполагает выход за пределы себя, преодоление неподвижности, стабильности, что предполагает усилие, ибо человеком никто не рождается. Человек становится человеком в процессе самовоспитания и самодеятельности.

Илья Ильич многое может. Ему даны высокие порывы: "Случается и то, что он исполнится презрением к людскому пороку, ко лжи, к клевете, к разлитому в мире злу и разгорится желанием указать человеку на его язвы, и вдруг загораются в нем мысли, ходят и гуляют в голове, как волны в море, потом вырастают в намерения, зажгут всю кровь в нем, намерения преобразуются в стремления". Вот порыв трагического героя, намеревающегося переделать мир, но... порыв этот изнутри подточен "тайным врагом" Ильи Ильича, превращающим в ничто его намерения: "Он, движимый нравственной силою, в одну минуту быстро изменит две-три позы, с блистающими глазами привстанет с постели, протянет руку и вдохновенно озирается кругом". И все; ирония писателя беспощадна, хотя все время вместе с тем он оставляет герою шанс на деяние. Думается, Обломов недаром сравнивается, хотя иронически, с самым трагическим героем Шекспира — с Гамлетом. "Что ему делать теперь? Идти вперед или остаться?" Этот обломовский вопрос был для него глубже гамлетовского...

"Теперь или никогда!" — "Быть или не быть!" "Обломов приподнялся было с кресла, но не попал сразу ногой в туфлю и опять сел".

В какой-то момент шанс, оставленный ему писателем, оказался близок к реализации. Его знакомые "с каким-то испугом" заговорили: "...Представьте, Обломов сдвинулся с места". Изменившийся образ жизни Обломова стал напоминать образ жизни рыцаря, готовящегося к бою. "Встает он в семь часов, читает, носит куда-то книги. На лице ни сна, ни усталости, ни скуки. На нем появились даже краски, в глазах блеск, что-то вроде отваги или по крайней мере самоуверенности". Но с кем же бой? Понятен внешний враг, и его-то поначалу ищет Обломов: "Бесплодные сожаления о минувшем, жгучие упреки совести язвили его, как иглы, и он всеми силами старался свергнуть с себя бремя этих упреков, найти виноватого вне себя и на него обратить жало их. Но на кого?" С уместной повестует писатель о том единственном враге, которого вроде бы нашел Илья Ильич. "Это все... Захар!" — прошептал он. Читателю, разумеется, понятно, что Захар тут ни при чем, ибо он абсолютно адекватен "обломовскому" образу жизни своего барина.

Заметим, что весь роман строится вокруг попытки пробуждения Обломова любовью к Ольге Ильинской, а в результате — преодоление себя, борьба с обломовщиной в самом себе. Это и есть бой, который ведет Илья Ильич. Но таков и есть бой трагического героя, поскольку, по мысли Гегеля, содержанием трагического конфликта является субъективная внутренняя жизнь характера. Вспомним писаревское соображение о "борьбе двух начал" в душе Обломова. Илья Ильич, как мы уже отмечали, имеет возможность свободного выбора своего жизненного поведения. И в трагедии герой, действуя свободно, сам оказывается виновен в своем преступлении. Каково же преступление Обломова? Да и вообще применимо ли по отношению к нему это слово? Оказывается, применимо. Вот он пикируется с Ольгой:

— Разве у вас есть тайны? — спросила она. — Может быть, преступления? — прибавила она, смеясь и отодвигаясь от него.

— Может быть, — вздохнув, отвечал он.

— Да, это важное преступление, — сказала она робко и тихо, — надевать разные чулки".

Как можно догадаться из этого иронического эпизода, сам Обломов считает преступлением свою "обломовскую" жизнь. Но это еще не преступление, это данность, в которой он вырос, когда еще не просыпался из дремоты. Преступление там, где есть свободное сознание. И преступление Обломова выясняется из дальнейшего движения романа. Он настолько привык к долговому сну, что бодрствование, борьба, движение ему не под силу, тем более любовь... "Господи! — восклицает Обломов. — Зачем она любит меня? Зачем я люблю ее? И что это за жизнь, все волнения да тревоги! Когда же будет мирное счастье, покой?" После этих размышлений он, как мы помним, прерывает свои визиты к Ольге. Он предает Любовь, чуть не убивая свою избранницу: "Он взглянул на Ольгу: она была без чувств. Голова у ней склонилась на сторону, из-за посиневших губ видны были зубы". Это преступление и приводит его к гибели, к нравственному затуханию¹. "Все бесполезно — ты умер", — говорит ему Ольга. Поражение Обломова в этой борьбе констатирует и Штольц: "Человек создан сам устраивать себя и даже менять свою природу, а он отрастил брюхо да и думает, что природа послала ему эту ношу! У тебя были крылья, да ты отвязал их". Илья Ильич не выдержал испытания свободой и, как будто продолжая располагать ею, добро-

¹ А «трагедия есть, — по классическому определению Аристотеля, — подражание действию не только законченному, но и внушающему сострадание и страх, а это чаще всего бывает, когда что-то одно неожиданно оказывается следствием другого» [Аристотель, 1984, с. 656].

вольно отказался от жизnepоведения свободного человека. Обломов, быть может, в состоянии справиться с внешним врагом. Он не обманывает Ольгу, говоря ей: "Если б надо было умереть за тебя, я бы с радостью умер". Но он не в состоянии справиться сам с собой, с обломовщиной, угнездившейся у него в душе.

После разрыва с Ольгой он страдает, страдает глубоко и сильно. "Бог знает, где он бродил, что делал целый день, но домой вернулся поздно ночью... Все погрузилось в сон и мрак около него. Он сидел опершись на руку, не замечая мрака, не слышал боя часов... Сердце было убито: там на время затихла жизнь... Обломов не помнил, где он сидел, даже сидел ли он: машинально смотрел и не замечал, как забрезжилось утро... У него была горячка". Но своему страданию, как и положено трагическому герою, он сам причина. "Истинно же трагическое страдание, — писал Гегель, — налагается на действующих индивидов только как следствие их собственного деяния, которое они должны отстаивать всем своим самобытием и которое столь же оправданно, как и исполнено вины — вследствие порождаемой им коллизии". Обломовское страдание имеет свою специфику. Герой гибнет не в борьбе с косным и враждебным окружением, желающим погубить его свободно-деятельную личность. Напротив, близкие пытаются поддерживать деятельное начало в герое, ибо оно в нем есть. Но субстанциальная, внеличностная косность, тоже содержащаяся в самой его основе (тогда как деятельность в известной мере результат духовной, университетской прививки), оказывается притягательнее. И обломовщина, как трясина, чавкая, затягивает героя. Прежде физической смерти наступает духовная погибель.

Но беда в том, что поражение героя губительно не только для него самого, но и для зависимых от него людей. Не в состоянии сам действовать, он отдал на откуп свою Обломовку, разоряя крестьян, конечно не сам по себе, но руками Тарантьева, Мухоярова, Затертого, которые, обманывая Обломова, по сути с его разрешения грабили крестьян, да и самого Илью Ильича готовы были пустить по миру <...>

Обломов затравлен, обложен, в этой третьей части его перевозит почти насильно Тарантьев на Выборгскую сторону, пользуясь его робостью, и с помощью Мухоярова обкрадывает Обломова. Тот не умеет защититься, дает угнетать себя и людей, от него зависящих. Тарантьевы, Мухояровы, Затертые торжествуют, пируют и жируют за его счет. Его благородство тем самым ставится писателем под сомнение, проверяясь реальностью. Сегодня Обломова любят сравнивать с Дон Кихотом, не поладившим с окружавшей его действительностью. Сравнение, на мой взгляд, сомнительное, ибо Обломов что угодно, но не защитник, в отличие от своего тезки Ильи Муромца, он ни разу деятельно не вступился ни за кого (разве что пощечина Тарантьеву!). Дон Кихот активен, борется, рискует жизнью, защищает — в меру своего понимания — униженных, обиженных и оскорбленных, отстаивает честь и достоинство не только свои, но и других людей. Рассуждая о созданных в мировой литературе образах положительно прекрасных людей, Достоевский говорил о благородном Дон Кихоте, он же говорил, что роман Сервантеса человечество предъявит на Страшном Суде в качестве оправдания, ибо если человечество могло рождать таких людей, как Дон Кихот, то оно не может быть проклято. Ничего подобного не сказал великий писатель об образе Ильи Ильича Обломова, хотя роман и был ему прекрасно известен. Да и мог ли он такое сказать о герое, паразитирующем на других людях. Ведь и Агафья Матвеевна для него всего лишь средство удобной и покойной его жизни. Сколько иронии в сцене, описывающей его бессознательную эксплуатацию Агафьи Матвеевны: "Он целые дни, лежа у себя на диване, любовался, как обнаженные локти ее двигались взад вперед, вслед за иглой и ниткой. Он не раз дремал под шипенье продаваемой и треск откушенной нитки, как бывало в Обломовке.

— Полноте работать, устанете! — унимал он ее.

— Бог труды любит! — отвечала она, не отводя глаз и рук от работы".

И точно, если б она бросила работать, как предлагал он ей, и зажила такой же созерцательной жизнью, то пропасть безурядицы, расстройств образа жизни мигом бы поглотила их. Ибо "всякое стремление сохранить жизнь, пусть самую жалкую, — писал Альберт Швейцер, — требует действий для ее поддержания" [Швейцер, 1988, с. 215]. Называющие Обломова национальным идеалом, ставящие его выше и Дон Кихота, и Гамлета (двух идеальных образов европейской культуры), на мой взгляд, оказывают русской культуре услугу весьма сомнительную.

В какой бы мировоззренческой структуре мы ни нарисовали сетку координат, линия Обломова уходит на минус, на нисхождение.

Но, быть может, все же возможна в реальности Обломовка, осуществление мечты Емели-дурака о печке, которая сама бегает, а он в тепле и холе на ней почитает? Ведь нашел ее вновь Илья Ильич на Выборгской стороне, нашел свою Милитрису Кирбитьевну, которая все для него делала, ухаживала и выхаживала, "идеал его жизни осуществился, хотя и без поэзии". Как видим, Гончаров жесток. Обломов так мечтал о поэзии, но поэзия без духа невозможна. Обломов вернулся в реальную Обломовку, необлагороженную мечтами и сновидениями. "Он смотрел на настоящий свой быт, как на продолжение того же обломовского существования, только с другим колоритом местности и, отчасти, времени. И здесь, как в Обломовке, ему удавалось дешево отделаться от жизни, выторговать у ней и застраховать себе невозмутимый покой". Оценка писателем позиции и характера героя, что бы ни говорили критики, недвусмысленна и определена, а главное, совпадает с внутренним развитием образа. Обломов получил возможность вернуться в свою Обломовку, спрятаться, "отделаться от жизни" только благодаря жизнеспособности своего друга Штольца. "С тех пор, как Штолец выручил Обломовку от воровских долгов братца, как братец и Тарантьев удалились совсем (а ведь и для Гретхен было лучше, когда Мефистофель убирался прочь. — В. К.), с ними удалилось и все враждебное из жизни Ильи Ильича. Его окружали теперь такие простые, добрые, любящие лица, которые все согласились своим существованием подпереть его жизнь, помогать ему не замечать ее, не чувствовать". Идиллия невозможна, она в этом мире паразитарна — вот о чем предупреждал писатель. Мечты о счастье, не подкрепленные делом, трезвым экономическим расчетом, по сути безнравственны, ибо могут привести только к тотальному разорению. Путь Обломова бесперспективен, в конце только закукливание, переходящее в Вечный Сон.

Да ведь и жить, не чувствуя жизни, при этом жить паразитарно — значит быть мертвым. Не случайно в народных поверьях, которых так много наслушался Илюша в детстве, паразитарное существование связывалось с ожившими мертвецами. Причем мертвец не обязательно зол, просто его бытие несовместимо с жизнью живых людей, и близких ему он тянет за собой в гроб. И в образе Обломова Гончаров ненавязчиво, но весьма отчетливо разворачивает художественную метафору перетекания обломовского сна в вечный сон, смерти в формах живой жизни. Обломов не случайно так же кротко покоился "на одре смерти, как на ложе сна". Еще при жизни он показался Штольцу умершим: "Обломов как будто не стало, как будто он пропал из глаз его, провалился, и он только почувствовал ту жгучую тоску, которую испытывает человек, когда спешит с волнением после разлуки увидеть друга и узнает, что его давно уже нет". Тут заложен явный сказочный мотив возвращения героя после долгого отсутствия к своим любимым, которых он считает живыми, разговаривает с ними, вдруг случайно выясняя, что их давным-давно нет в живых, а перед ним фантомы. Так и Штолец беседовал, как ему казалось, с живым Ильей Ильичем, когда вдруг "узнает", что тот умер. Звучит тема смерти при жизни и в прямом слове самого писателя, повествующего о герое: "С годами волнения и раскаяние являлись реже, и он

тихо и постепенно укладывался в простой и широкий гроб остального своего существования". Да и Обломовка, в прошлом вроде бы идиллическая сторона, теперь в воспоминаниях Ильи Ильича представляется как царство мертвых, втягивающее в себя и настоящее: "И видится ему большая темная, освещенная сальной свечкой гостиная в родительском доме, сидящая за круглым столом покойная мать и ее гости; они шьют молча; отец ходит молча. Настоящее и прошедшее слились и перемещались".

В трактате "О жизни", изданном в 1888 году, Лев Толстой определил любовь, понимаемую им как отказ от собственного блага ради блага другого, как преодоление смерти. "Мы понимаем жизнь, — писал Лев Толстой, — не только как раз существующее отношение к миру, но и как установление нового отношения к миру через большее и большее подчинение животной личности разуму, и проявление большей степени любви... Смерть представляется только тому человеку, который, не признав свою жизнь в установлении разумного отношения к миру и проявлении его в большей и большей любви, остался при том отношении... с которым он вступил в существование... А оставаясь в том же отношении к миру, оставаясь на той же степени любви, с которой он вступил в жизнь, он чувствует остановку ее, и ему представляется смерть... Все существование такого человека есть одна непрерывающаяся смерть" [Толстой, 1984, с. 104 — 105].

Отказ Обломова от Ольги означал отказ от душевного труда, от пробуждения в себе жизни, утверждал языческий культ еды, питья и сна, культ мертвых, противостоящий христианскому обещанию вечной жизни. Любовь не смогла оживить Обломова. Его избранницу, Ольгу Ильинскую, судили по эстетическим законам того времени как образ женщины, стремящейся к эмансипации, так и доньне ее судят, т. е. судят поверхностно. Ее же задача, как я уже говорил, принципиально иная: она не себя освобождает, а пытается освободить мужчину, пробудить его к жизни ("Я чувствую, что живу, когда ты смотришь на меня, говоришь, поешь", — восклицает Обломов), осветить ему дорогу. Обломов же не хочет света, ему удобнее в темной яме ("Вон из этой ямы, из болота, на свет, на простор", — зовет его Штольц), ибо там не видна его неспособность к деланию жизни. Да и яма, для человека уже улегшегося в гроб, — это, скорее всего, могила, вечное пристанище, где можно вкушать вечный сон. Обломов спрятался от любви. В этом и было его главное поражение, предопределенное все остальное. Слышком силен был долгий навык ко сну. Трагедия борьбы героя с самим собой завершилась его гибелью.

Ольга, как и следовало, по мысли Гончарова, настоящей женщине, воплощению женственности, выбирает человека, с которым она может надеяться на продолжение жизни, чувствовать уверенность в будущем, — она выбирает Штольца. С ним и Гончаров связывал надежду на благотворное развитие России, так что выбор Ольги, мог полагать писатель, символизирует выбор Россией нового пути. Хотя, как кажется, Гончаров достаточно хорошо понимал, что Штолец — всего лишь прогноз, возможность, а Илья Ильич Обломов самая что ни на есть реальность.

"Обломов" был суровым предостережением культуре, которого не осознали современники, отнеся проблемы романа к ушедшему или уже уходящему прошлому. Должно было пройти более лет, должно было пережить революцию, гражданскую войну, сталинский террор, десятилетия застоя и неподвижности, чтобы культурологическая актуальность великого романа стала очевидной» [Кантор, 1994, с. 188 — 191, 205 — 209].

Нам показались интересными размышления авторов «Родной речи» П. Вайля и А. Гениса о метафизическом содержании образа Обломова:

«Отчетливое деление русского календаря на четыре времени года — дар континентальной державы своей словесности. О том, как блестяще Гончаров усвоил этот урок, говорит композиция его шедевра — "Обломов"».

Ежегодный круговорот природы, мерное и своевременное чередование сезонов составляет внутреннюю основу, скелет прославленного романа. Идеальная Обломовка, в которой "правильно и невозмутимо совершается годовой круг", — прообраз всей конструкции "Обломова". Сюжет послушно следует временам года, находя в смирении перед вечным порядком источник своего существования.

Роман строго подчинен календарю. Начинается он весной 1 мая. Все бурное действие — любовь Обломова и Ольги — приходится на лето. А кончается собственно романная часть книги зимой — первым снегом.

Композиция романа, вписанная в годовой круг, приводит к плавной завершенности все сюжетные линии. Кажется, что такое построение заимствовано Гончаровым прямо из родной природы. Жизнь Обломова — от его любви до меню его обеда — включена в этот органический порядок. Она отражается в естественном годовом круговороте, находя в календаре адекватный масштаб для сравнения.

Изощренная, своеобразная структура романа Гончарова характерна для отечественной поэтики своей необычностью. Русская классика, не обремененная ветхими традициями, часто игнорировала готовые жанровые формы, предпочитая их создавать каждый раз заново, для своих специальных целей. И романы в стихах, и поэмы в прозе появлялись от переизбытка содержания, требующего оригинальной системы изложения.

"Обломов" — не исключение. Его можно было бы назвать особой прозаической драмой. Театральная условность (к лежебоке Обломову за один день приходят семь гостей) у Гончарова соединяется с развернутым бытописанием, риторический очерк нравов сочетается со сценически стремительной, часто абсурдной разговорной стихией. (Кстати, говоря о языке, можно предположить, что образ Обломова родился из русского пристрастия к неопределенным частицам. Он — живое воплощение всех этих "кое, бы, ли, nibудь".)

С точки зрения истории литературы "Обломов" занимает срединное положение. Он — связующее звено между первой и второй половиной XIX века. Гончаров, взяв лишнего человека у Пушкина и Лермонтова, придал ему сугубо национальные — русские — черты. При этом живет Обломов в гоголевской вселенной, а тоскует по толстовскому идеалу универсальной "семейственности".

Родство Гончарова с современниками особенно сказывается в первой части романа — этой разросшейся на четверть книги экспозиции. Чтобы познакомить читателей с героем, автор устраивает парад второстепенных персонажей, каждый из которых описан по рецептам модной тогда натуральной школы. Светский человек Волков, карьерист Судьбинский, литератор Пенкин. Гончарову эта популярная в середине прошлого века галерея типов нужна постольку, поскольку ему надо показать, что ради их смехотворных занятий Обломову не стоит вставать с кровати. (В самом деле, стоит ли подниматься, чтобы прочесть поэму "Любовь взяточника к падшей женщине", которую ему горячо рекомендует Пенкин?)

Все эти малозначительные фигуры своей пустой суетой компрометируют в глазах Обломова окружающую жизнь. Он — неподвижный центр сюжета — сразу выделяется загадочной значительностью среди этих — не характеров — типов.

И в дальнейшем Гончаров не отказывается от приемов типизации, но идет он уже не от физиологических очерков, а от "Мертвых душ" — книги, тесно связанной с "Обломовым". Так, фанфарон и мелкий жулик Тарантьев вырос из Ноздрева, сам Обломов — некоторым образом близок Манилову, а Штольц похож на Чичикова, каким он мог бы стать к третьему тому "Мертвых душ".

Фронтальное, сконденсированное, убыстренное изображение Обломова в первой части романа по сути исчерпывает тему "обломовщины". Вся жизнь героя — и

внешняя и внутренняя, его прошлое ("Сон Обломова") и будущее — как будто уже раскрывается в этой части. Однако сам факт существования трех других частей подсказывает, что поверхностное чтение книги позволяет лишь обнаружить в ней обломовщину, но не Обломова — тип, а не образ.

Провокационно подсказывая нам выводы об Обломове в начале книги, автор на самом деле маскирует свою несравненно более сложную точку зрения на героя. Глубоко в ткань романа Гончаров вживил противоречивый голос рассказчика, который уничтожает однозначное толкование романа.

На последней странице книги мы узнаем, что всю историю Обломова рассказывает Штольц: "И он (Штольц, — *Авт.*) рассказал ему (рассказчику, — *Авт.*), что здесь написано". Записана эта история слушателем Штольца, в котором легко признать самого Гончарова: "Литератор, полный, с апатическим лицом, задумчивыми, как будто сонными глазами".

Эти два голоса — резонерский, педантичный тон Штольца и насмешливый, но сочувственный самого автора — сопровождают Обломова на всем его пути, не давая роману стать плоской зарисовкой нравов. Сложно переплетенные интонации не контрастируют, а дополняют друг друга: первая не отрицает вторую. Из-за такого построения авторской речи возникает многослойность книги. Как это обычно бывает в русском романе, за социальным планом проступает метафизическая тема.

В "Обломове" все слова, не принадлежащие героям, следует читать не напрямую, как предварительную критику романа, а как художественно изображенное слово. Только тогда обнаружится феноменальная двойственность Обломова, героя, далеко выступающего за контуры сюжета.

Ощущение монументальности фигуры Обломова порождается уже первым его портретом: "Мысль гуляла вольной птицей по лицу, порхала в глазах, садилась на полувотворенные губы, пряталась в складках лба, потом совсем пропала, и тогда во всем лице теплился ровный свет беспечности. С лица беспечность переходила в позы всего тела, даже в складки шафрока".

Эти застывшие, окаменелые "складки" подсказывают аналогию с античной статуей. Сравнение принципиально важное, которое Гончаров последовательно проводит по всему роману. В фигуре Обломова соблюдено то золотое сечение, которое придает ощущение легкости, гармоничности и завершенности античной скульптуре. Неподвижность Обломова грациозна в своей монументальности, она наделена определенным смыслом. Во всяком случае, до тех пор, пока он ничего не делает, а лишь представляет самого себя.

Смешным Обломов кажется только в движении, например, в компании Штольца. Зато в глазах влюбленной в него вдовы Пшеницыной Обломов опять обращается в статую: "Сядет он, положит ногу на ногу, подопрет голову рукой — все это делает так вольно, покойно и красиво... весь он так хорош, так чист, может ничего не делать и не делает".

И в глазах самого Обломова его тогда еще возлюбленная Ольга застывает в прекрасной неподвижности: "Если бы ее обратить в статую, она была бы статуя грации и гармонии".

Трагический финал любви Обломова объясняется как раз тем, что он видел их союз скульптурной группой, объединением двух статуй, замерших в вечности.

Но Ольга — не статуя. Для нее, для Штольца, да и для всех остальных героев книги Гончаров находит другую аналогию — машина.

Конфликт романа — это столкновение статуи с машиной. Первая — прекрасна, вторая — функциональна. Одна стоит, другая движется. Переход из статичного в динамичное состояние — любовь Обломова к Ольге — ставит и главного героя в

положение машины. Любовь — заводной ключ, который приводит в действие роман. Завод кончается и Обломов замирает — и умирает — у себя, на Выборгской стороне.

“Ты — огонь и сила этой машины”, — говорит Обломов Ольге, уже догадываясь, что на самом деле в нем просто нет места для двигателя, что он цельный, как мраморное изваяние.

Деятельные Штольц и Ольга живут, чтобы что-то делать. Обломов живет просто так. С их точки зрения, Обломов — мертв. С его — смерть и жизнь сливаются воедино, между ними нет строгой границы — скорее промежуточное состояние: сон, мечта, Обломовка.

При этом Обломов — единственный подлинный человек в романе, единственный, чье существование не исчерпывается принятой на себя ролью. В предстоящей свадьбе его больше всего пугает то, что он, Обломов, превратится в “жениха”, приобретет конкретный, определенный статус. (Ольгу, наоборот, это радует. “Я — невеста”, — с гордым трепетом думает она.)

Потому Обломов и не может включиться в окружающую жизнь, что ее делают люди-машины, люди-роли. У каждого своя цель, своя шестеренка, которыми они сцепляются для удобства с другими. Гладкому, “мраморному” Обломову нечем зацепиться за других. Он не способен расщепить свою личность на роль мужа, помещика, чиновника. Он — просто человек.

Обломов является в роман законченным, совершенным и оттого неподвижным. Он уже состоялся, выполнив свое предназначение только тем, что явился на свет. “Жизнь его не только сложилась, но и создана, даже предназначена была так просто, немудрено, чтоб выразить возможность идеально покойной стороны человеческого бытия”, — к такому выводу приходит Обломов к концу своих дней. Тут, на петербургской окраине, в модифицированной Обломовке, окончательно примирившись с бытием, он наконец себя находит. И только тут он впервые сумел достойно отразить педагогические претензии Штольца. В их последнее свидание “Обломов покойно и решительно глядел” на своего друга, который скороговоркой, сам для себя, рисовал “зарю нового счастья” — железные дороги, пристани, школы...

Гончаров конструирует свой роман таким образом, что провоцирует читателя на сравнение Штольца с Обломовым. Все преимущества вроде бы на стороне Штольца. Ведь он — гомункул — создан не естественным путем, а по рецепту идеальной личности. Это — этнографический немецко-русский коктейль, который должен привести в движение неповоротливую российскую махину.

Однако прославление Штольца похоже на его самооправдание. Все публицистические куски текста, где голос рассказчика обращается прямо к читателю, построены в том же рациональном ключе, с той же рассудительной интонацией, с которой говорит сам Штольц. В этом голосе ощущается чужеземный синтаксис слишком правильной русской речи (“мой несравненный, но неповоротливый Обломов”).

Еще важнее то, что Обломова Гончаров показывает, а о Штольце рассказывает. Любовь Обломова к Ольге, которая, кстати, протекает на фоне русского, а не швейцарского, как у Штольца, пейзажа, передается непосредственно. История же женитьбы Штольца дана во вставной новелле. Когда во второй и третьей частях романа Обломов действует — ухаживает за Ольгой — рассказчик почти полностью исчезает из текста, но он появляется всякий раз, когда в книге возникает Штольц.

Эта тонкая композиционная компенсация углубляет образ Обломова. То, что мы знаем о нем от рассказчика, противоречит тому, что мы видим сами. Для Штольца Обломов ясен и прост (это он автор знаменитого термина — “обломовщина”). Для нас с Гончаровым Обломов — тайна.

Подчеркнутая внятность отношений Штольца с миром, с людьми противостоит загадочной недосказанности, алогичности связей Обломова. Грубо говоря, Штольца можно пересказать, Обломова — ни в коем случае.

На этом построен замечательный диалог Обломова с Захаром, диалог, в котором барин пеняет слуге, осмелившемуся спутать его с "другими". Весь этот разговор, живо напоминающий и Гоголя и Достоевского, абсурден. Так, Обломов, объясняя Захару, почему он не может переехать на новую квартиру, приводит совершенно несуразные доводы: "Как встану да увижу вон вместо этой вывески токаря другое что-нибудь, напротив, или вон ежели из окна не выглянет эта стриженная старуха перед обедом, так мне и скучно". Уже появляется в тексте неведомый Лягачев, которому куда как просто переезжать: "Возьмет линейку подмышку" — и переедет. Уже "оба они перестали понимать друг друга, а наконец каждый и себя". Но сцена не теряет напряженности, вся она наполнена смутным значением.

В этом абсурдном скандале проявляется внутреннее родство барина и его слуги, их кровная близость — ведь они братья по Обломовке. И без всякой логики Обломову и Захару ясно, что "другие" — это чужие, странные существа, посторонние их жизненному укладу.

Оказывается, что самое страшное для Обломова — потерять вот эту самую уникальность своей личности, слиться с "другими". Поэтому и приходит он в такой ужас, случайно подслушав, что его назвали "каким-то Обломовым".

В свете этого мистического ужаса — потерять себя в толпе — совсем иначе звучат якобы пустые восклицания Обломова: "Где ж тут человек? Где его цельность? Куда он скрылся, как разменялся на всякую мелочь?"

Какую бы форму деятельности ни предлагал окружающий мир Обломову, тот всегда находит способ увидеть в ней пустую суету, разменивающую душу на пустяки. Мир требует от человека быть не полноценной личностью, а только частью ее — мужем, чиновником, героем. И Штольцу тут нечего возразить Обломову, кроме: "Ты рассуждаешь точно древний".

Обломов действительно рассуждает, как "древний". И рассказчик, описывая своего героя, постоянно намекает на источник романа, называя себя "другим Гомером". Архаичная идиллия, приметы доисторического Золотого века, которые особенно заметны в описании Обломовки, переносят героя в другое время — в эпическое. Обломов постепенно погружается в вечность, где "настоящее и прошлое слилось и перемешалось", а будущего не существует вовсе. Подлинный смысл его жизни — не гнаться за Штольцем в тщетной попытке быть современным, а наоборот, в том, чтобы избежать движения времени. Обломов живет в своем, автономном времени, поэтому и скончался он, "как будто остановились часы, которые забыли завести". Он растворился в своей мечте — удержать, остановить время, застыть в абсолютном бытии вожденной Обломовки.

Утопия Обломова — это мир, вышедший из истории, мир настолько прекрасный, что его нельзя улучшить. А значит — мир, лишенный цели.

Гончаров рисует обломовский идеал живыми красками, но помещает его за пределами земной жизни. Сонная Обломовка — это загробное царство, это — абсолютный покой человека, превращенного в идеальную статую. Обломовка — это смерть.

Так Гончаров приводит своего героя к трагическому парадоксу. Несовместимость Обломова с миром происходит от того, что он мертвый среди живых. Его завершенность, законченность, одинокая самодостаточность — это совершенство трупа, мумии. "Или — прекрасной, но неподвижной статуи". В то же время все персонажи романа — всего лишь осколки цельной обломовской личности — живы в силу своего несовершенства, своей незавершенности. Выполняя свою жизненную программу,

свою машинную функцию, они существуют в сегодняшнем дне, в истории. Обломов же пребывает в вечности, бесконечной, как смерть.

Казалось бы, это предрешает спор Обломова с "другими": у мертвого нет надежды победить живых.

Однако обломовское восприятие идеальной жизни как смерти безнадежно, но не трагично. Знак равенства, который Обломов ставит между небытием до рождения и небытием после смерти, всего лишь указывает на иллюзорность промежутка между двумя этими состояниями, промежутка, называемого жизнью. Обломовское "равно" обозначает лишь тождество двух нулей.

Оспаривать правильность этого тождества Гончаров не берется. Он оставляет читателя наедине с нулем — символом круглого, цельного мира Обломова. Этот ноль, находя себе соответствие в композиции книги, напоминает и об идеальном — в континентальном климате — совершенстве годового круга, и о букве "о", с которой начинаются названия всех романов Гончарова» [Вайль, Генис, 1990, с. 112 — 119].

И.А. Гончаров остро ощущал всю противоречивость и сложность человеческих отношений и отношений человека с миром. Об этом он и говорил с нами в своих произведениях.

■ Борис Райский — «сын Обломова»?

Борис Райский был задуман И.А. Гончаровым как тип человека 40-х годов, о чем он писал в своей статье «Лучше поздно, чем никогда» (1879). Такие люди, как он, жаждали перемен, но не были способны к действию. В этом смысле Райский напоминал Чацкого, Рудина, героя некрасовской поэмы «Саша» Агарина. В нем соединились черты романтика, «лишнего человека» и нигилиста. М.В. Отрадин поэтому в своей книге «Проза И.А. Гончарова в литературном контексте» [Отрадин, 1994] его романную трилогию трактовал как перечень вариантов «жизненного финала русского идеалиста, в конце пути которого его ожидает либо компромисс (А. Адуев), либо отход от реальной жизни (Обломов), либо «творческая сублимация» (Райский).

Гончаровский роман «Обрыв» начинается с портретной характеристики Райского. По мнению А.А. Лебедева, она весьма содержательна: «У Бориса Павловича была живая, чрезвычайно подвижная физиономия. С первого взгляда он казался моложе своих лет: большой белый лоб блистал свежестью, глаза менялись, то загорались мыслию, чувством, веселостью, то задумывались мечтательно, и тогда казались молодыми, почти юношескими. Иногда же смотрели они зрело, устало, скучно и обличали возраст своего хозяина».

«Перед нами портрет еще, конечно, не "старого юноши", но — *юноши в годах*. Портрет "юноши на излете", если можно так выразиться. Райский кажется молодым, свежим и юным. Это автор подчеркивает сразу же. Но подчас глаза *обличают* его внутренний, душевно-нравственный "возраст". В Райском, за внешней его юностью и свежестью — скучная и усталая зрелость.

Райский *молодится*. Нравственно молодится» [Лебедев, 1980, с. 193].

Так кто же он — Борис Райский? Очередной тип «лишнего человека», оказавшегося в России 60-х годов? «Сын Обломова», как называл его И.А. Гончаров? Новый герой, который должен был появиться, чтобы совершить что-то в жизни? Свои вопросы задает и Н.Д. Старосельская: «Парадокс? Очередная загадка, которую оставил нам Гончаров? Или затаенное

предупреждение не просмотреть суть героя в суете его повседневной жизни, не упустить главное в нем: то глубинное, что делает его порой alter ego писателя? Скорее всего, именно так, хотя в статье «Намерения, задачи и идеи романа "Обрыв"» И.А. Гончаров пишет: "Райский собственно по натуре своей есть безличное лицо, форма, непрерывно отражающая мимоидущие явления и ощущения жизни и окрашивающаяся в колорит того или другого момента.

По природе своей он честен, добр, благороден: может возвышаться сердцем и умом по развитию своему до великодушия и самопожертвования; но до сердца и ума редко доходит решение его жизненных интересов. Фантазия и нервы на каждом шагу разбивают в прах его добрые намерения"» [Старосельская, 1990, с. 96 — 97].

Исследователь рассматривает Райского как «странного, непривычного героя», предтечу совершенно нового типа личности в русской литературе, которая позднее стала главенствующей в творчестве А.П. Чехова, т. к. Райский «открывает череду героев-интеллигентов, одновременно раздражающих и вызывающих глубокое сострадание своим трагическим бездействием в общественной ли, в обыденной ли жизни» [Там же, с. 101].

Еще Ф.М. Достоевский «не принял» гончаровского Райского. Как объяснял Н.К. Пиксанов, он «сопротивлялся тому разоблачению дворянских героев, традиционных "лишних людей", какое он чувствовал в изображении Райского: "Что такое Райский? Изображаемая по-казенному псевдорусская черта, что все начинает человек, задается большим и не может кончить даже малого. Экая старина! Экая дряхлая пустыньская мысль, да и совсем даже неверная. Клевета на русский характер при Белинском еще. И какая мелочь и измененность воззрения и проникновения в действительность. И все одно да одно"» [Достоевский, 1934, с. 206]. Ф.М. Достоевскому казалось, что ни к чему в очередной раз изображать очередного «лишнего человека» — все уже сказано.

Но в литературоведении XX века неожиданно вспыхнул большой интерес к гончаровским героям, в которых писатель действительно выявил исконно русские (российские) черты характеров людей, бесконечно задумывающихся над «вечными» вопросами и не умеющих найти на них ответы, оттого и страдающих. И Н.Д. Старосельская абсолютно права, когда говорит о Райском как предтече будущих чеховских героев, жалующихся на извечную русскую тоску по неведомому. «...Везде сон, тупая тоска, цели нет, — жалуется Райский Вере. — ...Я хотел бы разыграть остальную жизнь во что-нибудь, в какой-нибудь необыкновенный громадный труд, но я на это не способен, — не приготовлен: нет у нас дела! Или чтоб она разлетелась фейерверком, страстью!»

Здесь содержится, на наш взгляд, немаловажное признание, делающее Бориса Райского своеобразным «мостиком» между «лишними людьми» начала XIX века и чеховскими героями¹. Это — большая специальная тема, на которой здесь вряд ли возможно подробно остановившись, но, думается, «противоречия Райского углубились и сконцентрировались к концу века в

¹ «"Родословная" Райского, не написанная И.А. Гончаровым, вряд ли добавила бы что-нибудь к исчерпывающе меткой "оговорке" Софьи Беловодовой. "Сын Обломова", как писал о Райском сам И.А. Гончаров, может и должен быть назван не в последнюю очередь "сыном Чацкого", но с тем специфическим оттенком, который наложила на данный тип эпоха 40-х годов» [Старосельская, 1990, с. 71].

героях типа Войницкого из "Дяди Вани", Тригорина из "Чайки", Иванова... Мираж дела и невозможность служить идеалу, разъедающий мозг и душу анализ и неспособность к подлинным чувствам, осознание того, что из тебя "мог выйти Шопенгауэр, Достоевский", и неумение преодолеть суету повседневной жизни... <...>

Фактически И.А. Гончаров трансформировал проблему "лишнего человека", выведя на первый план его психологическую несостоятельность, его "неумение жить" не только в обществе, но и в кругу узком, семейном. Тип, еще несколько преждевременный для русской действительности 50 – 60-х годов XIX столетия. Если, изображая нигилиста Марка Волохова, писатель опоздал, то, рисуя Бориса Райского, словно заглянул в не очень отдаленное, но все же — будущее» [Старосельская, 1990, с. 100 – 101].

Мышление типами было характерно для реалистической литературы XIX века. Отсюда в критике нарицательное значение получили понятия «базаровщина», «обломовщина» и др. И.А. Гончаров тоже видел свою задачу в изображении *типов*, считая их главным составляющим «нечто очень коренного — долго и надолго устанавливающего и образующего иногда ряд поколений». По его мнению, «тип слагается из долгих и многих повторений или наслоений явлений и лиц, где подобию тех и других учащаются в течение времени и, наконец, устанавливаются, застывают и делаются знакомыми наблюдателю» [Гончаров, 1955, с. 460]. В отличие от него, такие писатели, как И.С. Тургенев и Ф.М. Достоевский, были сосредоточены на изображении «нарождающихся» типов.

Отношение к Чацкому было полярным: снисходительное отношение А.С. Пушкина («Пылкий, благородный и добрый малый, проведший некоторое время с очень умным человеком (именно с Грибоедовым...)» [Пушкин, 1962, с. 134], уважительное — Ап. Григорьева («Единственное истинно героическое лицо нашей литературы») [Григорьев, 1985, с. 213], критичное у М.Е. Салтыкова-Щедрина («Один из "лишних людей", — тип, исчерпавший себя, без будущего») [Салтыков-Щедрин, 1995, с. 167].

В гончаровском «Обрыве» вновь возникает тема Чацкого. Образ Чацкого автор вызывает в своем творческом воображении и в воображении своих героев в связи с отношением к Райскому. Как отмечалось Н.К. Пиксановым, идеи и темы грибоедовской комедии составляли атмосферу, в которой совершалось духовное развитие И.А. Гончарова в его юности. Эти идеи и темы не оставляли его и позднее.

По наблюдениям А.А. Лебедева, «Райский, конечно, не Чацкий. Но в Райском есть нечто и от Чацкого. Райский — устаревший Чацкий, Чацкий подержанный, выродившийся. <...>

Катастрофически снижен у Гончарова и уровень общественных запросов и интересов героя. "Обвинение" Чацкого в донкихотстве, как мы видели, сделалось в какое-то время едва ли не общим местом в критике. У Райского высокий пафос гражданского донкихотства сменяется своего рода интимным рыцарством, игрой на турнирах "возвышенной" любви. И сам Райский осознает это, хотя и не осознает известной выморочности *такого рога* романтизма его годы. "Донжуанизм, — говорит Райский, — то же в людском роде, что донкихотство: еще глубже; эта потребность еще прирожденнее..."» [Лебедев, 1980, с. 194].

«Донжуанизм» Райского — особого сорта. В донжуанизме Райский находит платоническое удовлетворение и разрядку своих претензий на твор-

чество — так он сублимирует *деятельность*, вернее сказать, потребность в деятельности.

К службе Райский относится с благородным презрением в духе Чацкого, ибо служить для Райского — это и значит прислуживаться, как это делает его приятель. А вот насчет *дела* Райский нем. Или начинает рассуждать о «потребностях в любви» [Лебедев, 1980, с. 195].

А потом возникает сцена свидания Райского с его прекрасной кухней, Софьей Николаевной Беловой, «вдовой на двадцать пятом году». Он принимает позу Чацкого и говорит его словами — и о косности и предрассудках предков, и о лицемерии допотопной морали, и о непримиримости «века нынешнего» и «века минувшего». Он даже «развивает» Чацкого в новейшем вкусе. Вооружившись доводами из арсенала жгучих политических проблем, он пытается взять штурмом мраморную невозмутимость своей прекрасной кухни.

Райский — «вариант будущего Чацкого не в духе Герцена, а в духе Гончарова. И тоже реалистичный. В Чацком Герцена оказались развиты одни черты, заложенные уже в Чацком Грибоедова, в Чацком Гончарова — иные, но также присутствующие уже и в самом герое грибоедовской комедии.

Гончаров верно говорил, что, хотя Чацкий бессмертен и совершенно неизбежен «при каждой смене одного века другим», но всякий раз его роль и физиономия, как выражается Гончаров, изменяются.

Хотя, естественно, и сохраняют некую единую типологию. Бывает и так, что Чацкого трудно становится узнать в его новом обличье. Бывает так, что за Чацкого принимают кого-то совершенно другого, лишь играющего «под Чацкого». Гончаров в «Обрыве» проявил незаурядный социально-исторический такт, наделив именно Райского чертами внешности Чацкого. Гончаров, как, в частности, ясно и из его «Мильона терзаний», имел весьма определенное мнение об истинном Чацком — мнение это не совпадает с тем, которое читатель «Обрыва» не может — с помощью автора — не составить о Райском. Гончаров не «дегероизирует» Чацкого в своем Райском, а показывает, что Райский, этот Чацкий в донжуанской сфере, не Чацкий, не герой.

И все-таки в Райском есть нечто и от Чацкого...» [Там же, с. 194 — 197].

Для самого И.А. Гончарова Чацкий был вечным, вневременным типом. Не только в романе «Обрыв», но и в критическом этюде «Миллон терзаний» он высказывал мысль о том, что этот тип по значимости близок Дон Кихоту и Дон Жуану и что «каждое дело, требующее обновления, вызывает тень Чацкого», предсказывая появление новых Чацких — «крупных и видных» и «миниатюрных», играющих «скромную» роль «в тесном кругу», к которому, несомненно, относится Райский, т. к. сфера его борьбы узка: это «теснота семейств». Крупной фигурой Райский не стал, т. к. в нем, как в Чацком, не было стремления к общественной деятельности, политического и философского радикализма, способности заканчивать свои искания, по выражению Н.Г. Помяловского, «честной чичиковщиной» — не было всего того, что делало «лишних людей» 20–30-х годов своеобразными наследниками декабристов.

В романе Райский часто воспринимается его окружением иронически. От превращения в комическую фигуру его спасает только самоирония: «Эта правда, я глуп, смешон, может быть тоже с корабля попал на бал...»

В отрочестве, юношестве, наконец, молодости Райский не знал покоя: «...то писал он стихи и читал громко, упиваясь музыкой их, то рисовал опять

берег и плавал в трепете, в неге, чего-то ждал впереди — не знал чего...», то бросит все, «оседлает своего любимого коня, фантазию, или конь оседлает его, и мчится он в пространство, среди своих миров и образов». «Он бросался от ощущения к ощущению, ловил явления, берег и задерживал почти силой впечатления, требуя пищи не одному воображению, но все чего-нибудь ища, желая, пробуя на чем-то остановиться». Но шли годы и многочисленные таланты Райского не реализовывались ни в одном цельном создании музыки, живописи, словесного искусства, «недостаток артистического воспитания, а потом праздная жизнь почти целого общества... и обеспеченное существование не сделали из него ни художника, ни писателя» — так комментировал И.А. Гончаров судьбу своего героя [Гончаров ..., 1981, с. 167].

Н.Д. Старосельская отмечает, что «Райский ни на чем не может сосредоточиться вполне, и всякий раз какая-то новая мечта, неизвестный идеал манят его к себе, вынуждая оставить начатое и прыгнуть за другое дело» [Старосельская, 1990, с. 80].

В романе раскрыта дилетантская сущность всех порывов Райского к общественно полезному делу. «Новые идеи кипят в нем: он предчувствует грядущие реформы, сознает правду нового и порывается ратовать за все те большие и малые свободы, приближение которых чуялось в воздухе. Но только порывается...» Д.С. Мережковский развивает мысль И.А. Гончарова о том, что Райский — «сын Обломова»: «Райский — воплощение и развитие созерцательной, артистической стороны обломовского типа. Такие мягкие, впечатлительные и ленивые натуры — благодарная почва для художественного дилетантизма. Райский — эстетик, воспитанный в духе сороковых годов. "Равнодушный ко всему на свете, кроме красоты", он "покорялся ей до рабства, был холоден ко всему, где не находил ее, и груб, даже жесток, ко всякому безобразию"».

Но несмотря на страстное поклонение красоте, из Райского настоящего художника никогда не выйдет, вследствие той же обломовской лени и привычки жить "на всем готовом". С обычной, несколько циничной манерой Марк Волохов предсказывает Райскому: "Нет, из вас ничего не выйдет, кроме того, что вышло, т. е. очень мало. Много этаких у нас было и есть: все пропали или спились с кругу... Это все неудачники". Бабушка замечает про него: "Ни Богу свечка, ни черту кочерга". Да и сам Райский сознает свою обломовщину: "Я урод... я больной, ненормальный человек, и притом я отжил, испортил, искажил... или нет, не понял своей жизни"» [Мережковский, 1991а, с. 135]. Апатия, скука, равнодушие с годами все сильнее преследуют его. Размышляя над причинами и характером этой апатии, И.А. Гончаров объяснял: «...есть апатия, достающаяся в удел после глубокого знакомства с жизнью, после упорной борьбы с ней: это не апатия, а усталость души, утрата вер, надежд и любовей, это человеческое раздумье, уныние и резигнация, может быть — даже ожидание чего-нибудь лучшего» [Гончаров ..., 1981, с. 117].

Именно эта «усталость души» все более и более гасит порывы Райского. Как отмечал А.Н. Котов, «и мироощущение, и философия, и восприятие мира, окрашенные искрами подлинного искусства, у героя И.А. Гончарова дальше дилетантства и повышенной нервной возбудимости не продвинулись, жизнью, судьбой не оказались...» [Котов, 1979, с. 203].

Говоря о дилетантизме Райского, В.А. Котельников отмечал, что «он сказался в романтическом подходе его к истории, в его равнодушии ко всему на

свете, "кроме красоты", в нелюбви ко всему, что увлекало его из мира фантазии в мир действительности» [Котельников, 1993, с. 71].

«Фантазия, как тень, идущая за человеком», — записал И.А. Гончаров применительно в Райском в черновой рукописи «Обрыва». Райский с ужасом отмахивается от явлений «своей беспощадной фантазии». Одним из источников последней была женская любовь.

Романтически настроенный Райский не сумел по достоинству оценить «земную» любовь Наташи — спокойную, ничего для себя не требующую. Он «мечтал о страсти, о ее бесконечно разнообразных видах, о всех сверкающих молниях, о всем зное сильной, пылкой, ревнивой любви» и упустил главное, не понимая, что с Наташей «было все для счастья». Мечтая руководить, воспитывать женщин, он нигде больше не сумел найти столь благодатного для этого «материала», как Наташины ум и душа. Все то, что он страстно искал в Софье Николаевне Беловодовой, в Вере и даже в Марфиньке, было дано ему уже на заре его жизни, в «чистом светлом образе, как перуджиниевская фигура».

Не способный испытывать страсть, «он бросался от ощущения к ощущению, ловил явления, берег и задерживал почти силою впечатления, требуя пиши не одному воображению, но все чего-то ища».

Стремился он найти и дело всей своей жизни. По мнению Е.А. Краснощековой, иногда Райскому «казалось, что он нашел свое дело, когда рисовал картины и работал над романом», — но перед ним все время маячит идеал «настоящего» дела — и он видит тщетность своих попыток бежать от скуки, понимая, что «дела у нас, русских, нет, а есть миражи дела». «А если и бывает, то в сфере рабочего человека... А не в рабочей сфере — повыше, где у нас дело, которое бы каждый делал, так сказать, облизываясь от удовольствия, как будто бы ел любимое блюдо? А ведь только за таким делом и не бывает скуки! От этого все у нас ищут одних удовольствий, и все вне дела», поэтому сам Райский впадает в глубокую хандру, оскорбляется «ежеминутным... разладом действительности с красотой своих идеалов» и страдает «за себя и весь мир» [Краснощекова, 1970, с. 45].

Даже любовь Райского — это бесконечный процесс стремления к ней, хотя он убежден: «Никогда ни один идеал не доживал до срока свадьбы: бледнел, падал, и я уходил охлажденный <...> Или сам идеал, не дождавшись охлаждения, уходил от меня...» Для Веры же истина и реальность любви — в любви именно *семейно-брачной*. В.А. Недзвецкий отмечал, что «идеологом любви как сущности, сочетающей реальные потенции и интересы человека с идеально-потусторонними, божественными, выступает у Гончарова Борис Райский. "Натура артистическая", Райский — русский Дон Жуан, однако не в байроновской интерпретации этого вечного характера, т. к. в ней "пропадал художник", но в трактовке, близкой к той, которую воплотил в своей одноименной драматической поэме 1862 года, т. е. почти синхронной гончаровскому "Обломову", А.К. Толстой. Здесь Дон Жуан не только не аморалист и безбожник, каким его рисовала традиция от Дж. Байрона до П. Мериме и А.С. Пушкина, но человек в полном смысле "чистый и прекрасный... гуманист... тип *chef d'oeuvre* между людьми". А его увлечение-поклонение женской красоте, как и донжуанизм Райского, — "то же в людском роде, что донкихотство". Глубоко созвучно и понимание у этих героев смысла и целей любви. По словам Райского, "влечение к всякой видимой красоте женщины, как лучшего создания природы, обличает высшие человеческие

инстинкты, влечение и к другой красоте, невидимой, к идеалам добра, изящества души, к красоте жизни! Наконец, под этими нежными инстинктами у тонких натур кроется потребность *всеобъемлющей любви!*» [Недзвецкий, 2000, с. 71]. По мнению В.А. Недзвецкого, «Райский — человек по преимуществу — эстетический, Вера — этический <...> Для Райского истина (любовь, женщины) возможна лишь в форме *красоты*, которую он ищет повсюду, страдая от безобразия и оставаясь равнодушным к некрасивому. Вере она введена в "вечной правде" Христа, любящего и несовершенных, заблудших и падших, расслабленных и прокаженных. Райский, как "идолу", поклоняется прекрасной одухотворенно-живой *статuae*; Вера в поиске опоры своему разумению любви склоняется перед *лицом Спасителя*. Райский, разочаровываясь, мучается сам, Вера страдает и за Марка Волохова...» [Там же, с. 74].

«Артистическая» личность, художник «от природы» Райский — один из тех людей, которые чувствуют в себе талант, но не умеют, по словам Веры, «приспособить» его к делу. Искусство Райский сделал самоцелью. Его эстетическое убеждение: «*Вся цель моя, задача, идея — красота!*» Но, как утверждает Н.Д. Старосельская, искусство для Райского — «не цель, не жизненная необходимость, не средство к существованию» [Старосельская, 1990, с. 80]. Испробовав свои силы в живописи, скульптуре, музыке, Борис Райский потянулся к литературе. Но никогда он не напишет свой роман, поняв, что не его дело «чертить картины нравов, быта, осмысливать и освещать основы жизни! Психология, анализ! Для романа нужно... другое, а главное — годы времени». Драма Райского не ограничивается только эстетическими проблемами. Он, как и многие представители его поколения, утратил связь с коренными устоями русской жизни.

Некоторые критики находят сходство героя «Обрыва» с другими персонажами И.С. Тургенева. Нередко они сопоставляли Бориса Павловича с художником Гагиным из тургеневской «Аси», путешествующим с сестрой по Германии и иногда «занимающимся пейзажами»: «Это была прямо русская душа, правдивая, честная, простая, но, к сожалению, немного вялая, без цепкости и внутреннего жара, — скажет о Гагине герой "Аси". — Быть художником... Без горького, постоянного труда не бывает художников... а трудиться, думал я, глядя на его мягкие черты, слушая его неспешную речь, — нет! трудиться ты не будешь, сжаться ты не сумеешь». Дилетантизм Райского уходит корнями в барское воспитание и связан с утратой им духовного стержня. Он дилетант не только в искусстве, но и в жизни, хотя, по замечанию Н.Д. Старосельской, по сравнению с героями И.С. Тургенева, такими, например, как Гагин («Ася») и Веретьев («Затишье»), Райский «куда более устремленная личность, натура "нервная, страстная, огненная и раздражительная"». Иное дело, что все эти качества «бессистемны», не направлены в единое русло» [Там же, с. 80–81].

Борис Райский — это беспокойная, впечатлительная, артистическая натура, отрицающая установившийся порядок жизни, холодные и скучные правила. Он хочет испытывать борец сил, кипение страстей, игру чувств. Для Райского нет «мирной пристани: или горенье, или — сон и скука». Райский — романтик и в своей самооценке, и по мнению М. Волохова, и по убеждению автора романа. И страсть его романтична. Вся поэзия жизни для Райского заключена в страсти. Этот культ страсти был свойствен когда-то юному Александру Адуеву. Оба они вносят в страсть, как и в жизнь вообще, свое романтически-поэтическое представление о действительности, но Райский духовно

богаче Адуева. Страсть для него не ограничена лишь любовью к женщине. Страсть, красота для него неразрывны с творческим вдохновением. Поклонение жизни, страсти и красоте у Райского — одна из характерных черт романтика, с которого И.А. Гончаров «сбрасывает» артистические одежды.

Гончаровский художник ищет женский идеал, который может стать прототипом героини его будущего романа, ищет его то в Петербурге, то на берегу Волги. По мысли В.А. Недзвецкого, Райский — русский Дон Жуан, в «одухотворенном понимании этого общечеловеческого характера ...В чувстве к женщине он видит не "исключительное узкое пристрастие", но залог "всеобъемлющей любви" человека. <...> Вместе с тем, Райский, дворянин и помещик — по социальному положению — "артистический обломовец", не способный ни к долгой борьбе с препятствиями, ни к упорному труду ради воплощения своих замыслов. Романа ни в литературном, ни в житейском его смысле он так и не создаст, хотя и встретит достойную во всех отношениях девушку» [Недзвецкий, 2000, с. 318 — 319].

И.А. Гончаров только указывает на причины того, почему из Райского ничего не получилось. Никто ему не растолковал, что он такое, чему он должен посвятить свои силы. Некоторые угадывали в Райском талант, но он не развивал его, а около него не было направляющей руки. В тексте романа есть трезвая оценка Райского Волоховым, который довольно зло посмеивается и над «делами», и над «творчеством» обломовцев, в том числе и Райского, который «такой же художник, как все у нас. Ведь у нас все артисты: одни лепят, рисуют, бренчат, сочиняют, как вы и подобные вам. Другие ездят в палаты, в правления — по утрам, третьи сидят у своих лавок и играют в шашки, четвертые живут по поместьям и проделывают другие штуки — везде искусство!». В этом монологе Волохова «вскрыта вся несостоятельность псевдоромантичной болтовни Райского» [см.: Переверзев, 1989, с. 699 — 712].

В. Переверзев рассматривает Райского как в некоторой степени «собрата» Марка Волохова, подчеркивая общее сходство и принципиальное различие этих двух героев гончаровского «Обрыва». Он замечает, что Райскому скучно в патриархальной среде, он томится, ему хочется «встряхнуть спящие умы от застоя», как и Волохов, который готов «вспрыскивать живой водой мозги». Недаром Вера иногда слышит в речах Волохова мысли своего кузена Райского: «Вот теперь, как Райский, заговорили», а бабушка, недовольная своим внуком, замечает неопределенность мыслей и поведения Райского: «...а он будет из угла в угол шататься... как опоенный, как Маркушка бездомный». «Хандрил» еще пушкинский Онегин, в характере которого уже проступала «обломовщина», как и в характере Райского, везде ощущающего себя «лишним», желающего чего-то иного, отрицающего мир, окружающий его, при этом глубоко в его душе живет нежность к своему дому с его комфортом. Внешне отношения между бабушкой Татьяной Марковной и ее внуком напоминают конфликт «отцов» и «детей»: у нее — твердые принципы, внук кажется ей «странным», он воспринимает ее советы как посягательство на свою свободу. При этом они, в отличие от враждебности, которую испытывают друг к другу Базаров и Павел Петрович Кирсанов, любят друг друга: «Нет, я бабушку люблю, как мать... от многого в жизни я отделался, а она все для меня авторитет. Умна, честна, справедлива, свободна: у ней какая-то сила есть. Она недоужинная женщина». Он не может понять, в чем ее сила, а И.А. Гончаров объяснял ее так: «Вот что отразилось... в моей старухе... старая, консервативная русская жизнь!» Райский, любя и уважая

бабушку, осознает разницу между ними — «между переходным раздвоенным типом современности и законченным характером прошлого» [Мережковский, 1991а, с. 141]. «Я бьюсь, — размышляет он, — чтобы быть добрым: бабушка не подумала об этом никогда, а гуманна и добра. Я недочеловек, холоден к людям и горяч только к созданиям своей фантазии — бабушка горяча к близкому и верит во все. Я вижу, где обман; знаю, что все — иллюзия, и не могу ни к чему привязаться, не нахожу ни в чем примирения — бабушка не подозревает обмана ни в чем и ни в ком, кроме купцов, и любовь ее, снисхождение, доброта покоятся на теплом доверии к добру и к людям. Если я бываю снисходителен, так это из холодного сознания принципа, у бабушки весь принцип в чувстве, в симпатии, в ее натуре. Я ничего не делаю, она весь век трудится».

Как многие «лишние люди», Райский пытается спастись в любви, разыгрывая романтические чувства к Марфиньке, но сам понимает, что не способен испытать сильную страсть. В этом он похож на всех «лишних людей», которые, подсознательно понимая свою неспособность глубоко любить, рефлексировали по поводу того, что любовь единственной женщины могла бы заполнить их жизнь, а сами бежали от любви, обрекая себя на одиночество: Онегин — от Татьяны Лариной, Печорин — от Веры Лиговской и Бэлы, Рудин — от Натальи Ласунской, Бельтов — от Любоньки Круциферской, Обломов — от Ольги Ильинской.

Художественные устремления Райского тоже не могли реализоваться, т. к. он был не способен целеустремленно трудиться. Дилетантизм Бориса связан и с воспитанием, и с отсутствием в нем духовного стержня. Райскому уже тридцать пять лет, а он еще ничего не сделал в жизни: «...не посеял, не пожал, и не шел ни по одной колее». Еще немного, и он повторит путь Обломова, найдя свой диван и свою Пшеницыну. Марфинька для этой роли не годилась, т. к. в ней было много энергии и жизненной гармонии, тем более близкая по духу Ольге Ильинской Вера.

По замечанию А.Ф. Роголева, Райский, в отличие от своей кузины Веры, не терзается душевными муками в поисках идеалов, а «лишь картинно рисует, играет чувствами и... прожигает жизнь впустую. Фамилия *Райский*, ассоциируемая со словом *рай*, имеет явный подтекст: что такое рай, в чем его суть и прелесть, какова его конкретика? Увы, таков и Райский — сверкающий разноцветными красками и мгновенно потухающий, приятный на вид, музыкальный, загадочный внутренне, неуловимый, неровный, неопределенный в чертах и наклонностях» [Роголев, 2004, с. 22].

В какой-то мере Борис Павлович Райский — фигура переходная между Александром Адуевым и Обломовым.

Несколько противоречивым кажется мнение самого писателя об этом персонаже. И.А. Гончаров так характеризовал своего «лишнего человека»: «Что такое *Райский*? Да все Обломов, т. е. прямой, ближайший его сын... порождение праздности, барства, жизни без содержания и без цели...» Райский «хотя и воюет против изнеженности, барства и старого быта, но охотно спит на мягкой постели, хорошо ест и даже, как прямой сын Обломова, ворча, дает Егору снимать с себя сапоги (Обломов требовал, чтобы Захар натягивал на него чулки). Сам он живет под игмом еще не отмененного крепостного права и сложившихся при нем нравов и оттого воюет только на словах, а не на деле. *Райский* — герой следующей, т. е. *переходной* эпохи. Это проснувшийся Обломов: сильный, новый свет блеснул ему в глаза. Но

он еще потягивается, озираясь вокруг и оглядываясь на свою обломовскую колыбель... Он, умом и совестью, принял новые животворные семена, — но остатки еще не вымершей обломовщины мешают ему обратить усвоенные понятия в дело. Он совался туда, сюда — но он не был серьезно приготовлен наукой и практикой к какой-либо государственной, общественной или частной деятельности, потому что на всех этих сферах еще лежала обломовщина... Живое дело только что просыпалось... Райский мечется и, наконец, благодаря природному таланту или талантам, бросается к искусству: к живописи, к поэзии, к скульптуре. Но и тут, как гири на ногах, его тянет назад та же обломовщина». Он не может до конца порвать с устоявшейся системой ценностей, условностей, в мире которых воспитывался.

Не совсем убедительными кажутся представления о Райском как о «герое следующей, *переходной* эпохи». На наш взгляд, это связано с тем, что И.А. Гончаров задумывал показать Райского как героя 40-х годов, а появился он в 70-е. И.А. Гончарову удалось в образе Райского верно показать эволюцию «лишних людей» в 60-е годы. Они, несомненно, как писал А. Рыбаков, духовно и идейно измельчали «по сравнению с "лишними людьми" — дворянскими интеллигентами типа Печорина, Бельтова, Рудина, выступавшими с прогрессивной для своего времени критикой существовавших общественных условий. Ранее на романтиков типа людей сороковых-пятидесятых годов возлагали кое-какие надежды». Даже Н.Г. Чернышевский считал, что романтика либеральных исканий играла некую прогрессивную роль, хотя уже в 1858 году в статье «Русский человек на *tendes-vous*» он отказался от этой точки зрения. «В Райском Гончаров, — по замечанию А. Рыбакова, — выразил свое отношение к людям сороковых годов, показав, к чему некоторые из них пришли в пятидесятых, шестидесятых годах <...> раскрыв барски-дворянскую природу дилетантизма <...> двойственность этических, эстетических и социальных стремлений» [Рыбаков, 1957, с. 301 – 303].

ЛИТЕРАТУРА

- Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. Вып. 1. М., 1906.
- Алпатова Т.А. «Магия слова» в художественном мире «Горе от ума» А.С. Грибоедова. Статья вторая // Литература в школе. 2004. № 10.
- Алпатова Т.А. «История души человеческой» в зеркале повествования. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» и традиции прозы Н.М. Карамзина // Литература в школе. 2008. № 1.
- Амелин Г.Г. Лекции по философии литературы. М., 2005.
- Андреев Д.Л. Роза мира. М., 1988.
- Аникин А.А. Одна цитата: тайна печоринского дневника // Литература в школе. 2001. № 8.
- Анненский И.Ф. Символы красоты у русских писателей // Избранное. М., 1987.
- Аристотель. Собр. соч.: В 4 т. М., 1984. Т. 4.
- Ашхарумов Н.Д. Русская литература. Обломов. Роман И.А. Гончарова // Русский вестник. 1860. № 25 (февраль).
- Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986.
- Белинский В.Г. «Горе от ума», комедия в 4-х действиях, в стихах. Сочинение А.С. Грибоедова. 2-е изд. С.-Петербург, 1839 // А.С. Грибоедов в русской критике. М., 1958.

- Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953—1959.
- Бестужев А.А.* Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов // «Полярная звезда» на 1825 год. СПб., 1825.
- Билинский Я.С.* На повороте истории, на повороте литературы. О комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» // Русская классическая литература. М., 1969.
- Благой Д.Д.* «Евгений Онегин» // Русская классическая литература. М., 1969.
- Блок А.А.* Размышления о скудности нашего репертуара // Грибоедов в русской критике. М., 1958.
- Блок А.А.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1971. Т. 5.
- Блонский П.П.* Кн. С.Н. Трубецкой и философия // Мысль и слово. М., 1917.
- Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы. М., 1999.
- Бочаров С.Г.* Филологические сюжеты. М., 2007.
- Бялый Г.А.* Русский реализм конца XIX века. Л., 1973.
- Вайль П., Генис А.* Печоринская ересь. Лермонтов // Вайль П., Генис А. Родная речь. Нью-Йорк, 1990а.
- Вайль П., Генис А.* Чужое горе. Грибоедов // Вайль П., Генис А. Родная речь. Нью-Йорк, 1990б.
- Виноградов И.И.* Философский роман М.Ю. Лермонтова // Русская классическая литература. Разборы и анализы / Сост. Д. Устюжанин. М., 1969.
- Волгин И.Л.* Последний год Достоевского. М., 1986.
- Вольнский А.Л.* Книга великого гнева. СПб., 1904.
- Вяземский П.А.* Фон-Визин (отрывок) // А.С. Грибоедов в русской критике. М., 1958.
- Ганзен М.П.* И.А. Гончаров. Переписка с П.Г. Ганзеном // Литературный архив. Материалы по истории литературы и общественного движения. М., 1961. Т. 6.
- Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1954—1966.
- Герцен А.И.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Пг., 1919. Т. 21.
- Гершензон М.О.* Мечта и мысль И.С. Тургенева. М., 1919.
- Гете И.* Собр. соч. М., 1978. Т. 7.
- Гинзбург Л.Я.* О литературном герое. Л., 1979.
- Гинзбург Л.Я.* Творческий путь Лермонтова. М., 1940.
- Гоголь Н.В.* В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность (отрывок) // А.С. Грибоедов в русской критике. М., 1958.
- Гольдфаин И.И.* Чего не понял доктор Вернер. Три литературные модели // Звезда. 1995. № 11.
- Гончаров И.А.* «Миллон терзаний» (критический этюд) // А.С. Грибоедов в русской критике. М., 1958.
- Гончаров И.А.* Письмо С.А. Никитенко от 8 июня 1860 года // Литературный архив. М., 1953. Т. 4.
- Гончаров И.А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 8.
- Гончаров И.А.* — критик. М., 1981.
- Горелов А.В.* Очерки о русских писателях. М., 1984.
- Горнфельд А.Г.* О толковании художественного произведения // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1916. Т. 7.
- Горький М.* История русской литературы. М., 1939.
- Грибоедов А.С.* Полн. собр. соч.: В 3 т. М., 1917. Т. 3.
- Грибоедов А.С.* Сочинения. М., 1953.
- Григорьев А.А.* По поводу нового издания старой вещи // А.С. Грибоедов в русской критике. М., 1958.

- Григорьев А.А. Театральная критика. М., 1985.
- Григорьев А.П. Литературная критика. М., 1967.
- Григорьев А.П. Полн. собр. соч. и писем. Пг., 1918. Т. 1.
- Григорьев А.П. Собр. соч. / Под ред. В.Ф. Саводника. Вып. 7: Лермонтов и его направление. М., 1915.
- Григорьев А.П. Современное обозрение // Время. 1862. № 10 – 12.
- Григорян К.Н. Лермонтов и его роман «Герой нашего времени». Л., 1975.
- Гроссман Л.П., Полонский Вяч. Спор о Бакуanine и Достоевском. Л., 1926.
- Гурвич И.А. Проблематичность в художественном мышлении (конец XVIII – XX в.). Томск, 2002.
- Данелиа С.И. Статьи о русской литературе. О романе Тургенева «Рудин». Тбилиси, 1956.
- Добролюбов Н.А. Избранное. М., 1975.
- Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1961 – 1964.
- Добролюбов Н.А. Что такое «обломовщина»? // И.А. Гончаров в русской критике: Сб. статей. М., 1958.
- Добролюбов Н.А. Литературная критика: В 2 т. Л., 1984. Т. 1.
- Долгополов Л.К., Лавров А.В. Грибоедов в литературе и литературной критике конца XIX — начала XX в. // А.С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977.
- Достоевский Ф.М. Письма. М.; Л., 1934. Т. 3.
- Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1986. Т. 20.
- Дризен Н.В. Драматическая цензура двух эпох. 1825 – 1881. СПб., 1915.
- Дружинин А.В. Собр. соч.: В 8 т. СПб., 1865. Т. 7.
- Дружинин А.В. «Обломов», роман И.А. Гончарова // Русская критика эпохи Чернышевского и Добролюбова. М., 1989.
- Дружинин А.В. Прекрасное и вечное. М., 1988.
- Дружинин А.В. Литературная критика. М., 1983.
- Золотусский И.П. Прости, Отечество! // Золотусский И.П. От Грибоедова до Солженицына. Россия и интеллигенция. М., 2006.
- Зуев Н.Н. Татьяна и Онегин в эпилоге романа. Опыт медленного чтения // Литература в школе. 1997. № 3.
- Иванов Вяч.И. Роман в стихах // Пушкин в русской философской критике. М., 1990.
- Кантор В.К. В поисках личности: опыт русской классики. М., 1994.
- Карпенкьер А. Мы искали и нашли себя. Художественная публицистика. М., 1984.
- Киреев Р.Т. Великие смерти. М., 2004.
- Коржавин Н.М. Ольга и Татьяна // Вопросы литературы. 2003. № 5.
- Королева М.Л. «Чацкий — литературный предшественник Райского?» // Русская словесность. 2008. № 2.
- Котельников В.А. И.А. Гончаров. М., 1993.
- Котов А.Н. Статьи о русских писателях. М., 1979.
- Кошелев В.А. «Онегина воздушная громада...» // Литература в школе. 2004. № 12.
- Краснощекова Е.А. «Обломов» И.А. Гончарова. М., 1970.
- Криволапов В.Н. Еще раз об обломовщине // Русская литература. 1994. № 2.

- Купреянова Е.Н.* А.С. Пушкин // История русской литературы: В 4 т. Л., 1981. Т. 2.
- Курляндская Г.Б.* Романы И.С. Тургенева 50 — начала 60-х годов // Ученые записки Казанского государственного университета. Т. 116. Кн. 8. Казань, 1956.
- Кюхельбекер В.К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979.
- Лебедев А.А.* Грибоедов. Факты и гипотезы. М., 1980.
- Лебедев А.А.* Грибоедов в русской критике. М., 1958.
- Лебедев Ю.В.* Духовные скитания А.И. Герцена // Литература в школе. 2002. № 1.
- Лебедев Ю.В.* И.А. Гончаров // Литература в школе. 1991. № 5.
- Лебедев Ю.В.* Россия и русские в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Литература в школе. 2008. № 10.
- Левин В.И.* Об истинном смысле монолога Печорина // Творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1964.
- Лежнев А.* Проза Пушкина. Опыт стилистического исследования. М., 1966.
- Лилин В.С.* И.А. Гончаров. Л., 1968.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
- Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
- Лотман Л.М.* Натуральная школа и проза начала 1850-х гг. // История русской литературы: В 4 т. М., 1981. Т. 2.
- Лотман Л.М.* И.С. Тургенев // История русской литературы: В 4 т. М., 1982. Т. 3.
- Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.
- Лотман Ю.М.* Декабрист в повседневной жизни (бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Литературное наследие декабристов. Л., 1975.
- Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: комментарий. Л., 1980.
- Лошиц Ю.М.* Гончаров. М., 1986.
- Маймин Е.А.* Заметки о «Горе от ума» Грибоедова // Известия АН СССР. 1970. Т. 29. Вып. 1.
- Манн Ю.В.* Философия и поэтика натуральной школы // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969.
- Манн Ю.В.* Лишний человек // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
- Маркович В.М.* Человек в романах И.С. Тургенева. Л., 1975.
- Медведева И.Н.* «Горе от ума» А.С. Грибоедова. М., 1971.
- Медведева И.Н.* Записка Никиты Муравьева // Литературное наследство. М., 1954. Т. 59.
- Медведева И.Н.* Творчество Грибоедова // Грибоедов А.С. Соч. в стихах. Л., 1967.
- Мережковский Д.С.* М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. СПб., 2002.
- Мережковский Д.С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. М., 1911. Т. 13.
- Мережковский Д.С.* Л. Толстой и Достоевский // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. СПб., 2002.
- Мережковский Д.С.* Гончаров // Мережковский Д.С. Акрополь. Избранные литературно-критические статьи. М., 1991а.
- Мережковский Д.С.* Пушкин // Мережковский Д.С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М., 1991б.

- Михайлова Е.Н. Проза Лермонтова. М., 1957.
- Надеждин Н.И. «Горе от ума» — комедия в четырех действиях А. Грибоедова // А.С. Грибоедов в русской критике. М., 1958.
- Негзвецкий В.А. Романы И.А. Гончарова. М., 2000.
- Негзвецкий В.А. «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова: загадка жанра и смысла // Литература. 1997. № 1.
- Негзвецкий В.А. Пушкин как всемирный гений // Литература в школе. 2004. № 10.
- Непомнящий В.С. Начало большого стихотворения // Вопросы литературы. 1982. № 6.
- Непомнящий В.С. Книга, обращенная к нам: «Евгений Онегин» как «проблемный роман» // Литература в школе. 2000. № 1.
- Непомнящий В.С. Книга, обращенная к нам: «Евгений Онегин» как «проблемный роман» // Литература в школе. 2001. № 2.
- Нечкина М.В. Грибоедов и декабристы. М., 1977.
- Огарев Н.П. Избр. произв.: В 2 т. М., 1956. Т. 2.
- Орлов В.Н. Грибоедов. Краткий очерк жизни и творчества. М., 1982.
- Отрадин М.В. «Сон Обломова» как художественное целое // Русская литература. 1992. № 1.
- Отрадин М.В. Проза И.А. Гончарова в литературном контексте. СПб., 1994.
- Переверзев В. У истоков русского реализма. М., 1989.
- Пиксанов Н.К. Творческая история «Горя от ума». М., 1971.
- Писарев Д.И. Обломов: роман И.А. Гончарова // И.А. Гончаров в русской критике. М., 1958.
- Писарев Д.И. Соч.: В 4 т. М., 1955. Т. 1.
- Письма Александра Блока. Л., 1925.
- Полевой К.А. О жизни и сочинениях А.С. Грибоедова // А.С. Грибоедов в русской критике. М., 1958.
- Померанц Г.С. Открытость бездне. Этюды о Достоевском. Нью-Йорк, 1989.
- Поэзия и судьба: над страницами духовной биографии Пушкина. М., 1987.
- Пристли Дж.Б. Русские писатели «романтического века» // Иностранная литература. 1994. № 10.
- Пруцков Н.И. Русская литература XIX века и революционная Россия. М., 1980.
- Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 10.
- Пушкин А.С. Письмо к А.А. Бестужеву (1825) // Собр. соч.: В 10 т. М., 1962. Т. 9.
- Рассадин С.Б. Русская литература: от Фонвизина до Бродского. М., 2001.
- Ребель Г.М. Искусшения русского романа: «Накануне» И.С. Тургенева в свете добролюбивской интерпретации // Вопросы литературы. 2006. Март — апрель.
- Рогалев А.Ф. Имена собственные в романах И.А. Гончарова // Литература в школе. 2004. № 3.
- Розанов В.В. Мысли о литературе. М., 1989.
- Розанов В.В. Собр. соч. М., 1996.
- Розанов В.В. К 25-летию кончины Ивана Александровича Гончарова // Новое время. 1916. 15 сентября.
- Рыбаков А. И.А. Гончаров. М., 1957.
- Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1971. Т. 12.
- Салтыков-Щедрин М.Е. Из письма И.В. Анненкову в Петербург 3 февраля 1859 года // Тургенев в русской критике. М., 1953.
- Салтыков-Щедрин М.Е. В среде умеренности и аккуратности // Чернец Л.В. «Как слово наше отзовется...»: судьбы литературных произведений. М., 1995.

Санг Ж. Предисловие к роману Сенанкура «Оберман» // Отечественные записки. 1843. Т. 27. Июнь. Отд. VI.

Сараскина Л.И. «Бесы»: роман-предупреждение. М., 1990.

Селев П.Ю. Развенчание гамлетизма // Литература. 2003. № 25 – 26.

Скатов Н.Н. Всеведение пророка // Литература в школе. 2005. № 8.

Соловьев Вл. Собр. соч.: В 10 т. СПб., 1911 – 1913. Т. 3.

Сомов О.М. Мои мысли о замечаниях г. Мих. Дмитриева на комедию «Горе от ума» и о характере Чацкого // А.С. Грибоедов в русской критике. М., 1958.

Старосельская Н.Д. Роман И.А. Гончарова «Обрыв». М., 1990.

Тамарченко Д.Е. Из истории русского классического романа. М.; Л., 1961.

Терц А. Собр. соч.: В 2 т. М., 1992. Т. 1.

Терц А. Прогулки с Пушкиным. Париж, 1989.

Титов А.А. Художественная природа образа Печорина // Проблемы реализма русской литературы XIX в. М.; Л., 1961.

Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 17.

Трубецкой С.Н. Лишние люди и герои нашего времени // Вопросы литературы. 1990. № 9.

Тынянов Ю.Н. Соч.: В 3 т. Л., 1959. Т. 2.

Усакина Т. Петрашевцы и литературно-общественное движение 40-х годов XIX века. Саратов, 1965.

Ушаков В.А. Московский бал, третье действие из комедии «Горе от ума» (бенефис г-жи Н. Репиной) // А.С. Грибоедов в русской критике. М., 1958.

Фомичев С.А. «Горе от ума» в наследии Островского // А.Н. Островский и литературно-театральное движение XIX – XX веков. Л., 1974.

Цейтлин А.Г. Роман И.С. Тургенева «Рудин». М., 1968.

Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1948. Т. 4.

Чудаков А.П. Структура персонажей у Пушкина // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, 1992.

Чумаков Ю.Н. Евгений Онегин и русский стихотворный роман. Новосибирск, 1983.

Швейцер А. Мировоззрение индийских мыслителей. Мистика и этика // Восток – Запад, исследования. Переводы. Публикации. М., 1988.

Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л., 1969.

Эйхенбаум Б.М. Драмы Лермонтова // Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч. М.; Л., 1948. Т. 3.

Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961.

Экзистенциализм // Философский энциклопедический словарь. М., 1997. (В тексте — ФЭС.)

Юзефович М.В. Памяти Пушкина. М., 1880.

«ЧТО ДЕЛАТЬ... ВЕК ТАКОЙ. ИДУ ЗА ВЕКОВОМ»: «ПРАКТИЧЕСКИЕ НАТУРЫ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В название главы вынесены слова гончаровского героя Александра Адуева, отрешившегося от своего юношеского романтизма и усвоившего все уроки прагматика Петра Адуева, что привело к омертвлению его чувств, без которых человек перестает ощущать всю полноту жизни.

Каждое произведение классиков русской литературы — это «маленькое зеркало русской действительности» (И.А. Гончаров). И в каждом из них отражались герои своего времени, в которых проявлялись характерные (а иногда только намеченные) черты жизни русского общества. Так, начиная с 30-х годов XIX века в литературных произведениях стали появляться герои, которых можно объединить в типологический ряд «деловые люди». Несомненно, что одно из первых мест в этом ряду принадлежит Павлу Ивановичу Чичикову.

■ Павел Иванович Чичиков: «оболезнение богатством»

В работах о творчестве Н.В. Гоголя можно встретить разные точки зрения исследователей на то, кого в нем «больше» — мыслителя, художника или человека, поэтому И.С. Аксаков сказал о писателе: «Жизнь его представляет такую великую, громоздкую поэму, смысл которой останется долго неразгаданным», а В.В. Зеньковский утверждал, что «художник, мыслитель, религиозно ищущий человек жили в нем очень интенсивной жизнью...» [Зеньковский, 1929].

В.В. Зеньковский обратил внимание и на многоплановость произведений Н.В. Гоголя, что предопределило в разные времена их разную интерпретацию. Он разделял реализм Н.В. Гоголя на *внешний* и *внутренний*, утверждая, что «внешний реализм для самого Гоголя был только "оболочкой", как бы некой "словесной плотью", за которой он стремился проникнуть во внутренний мир своих героев». Он полемизировал с К.В. Мочульским и В.В. Розановым, отказывавшим Н.В. Гоголю в психологизме его произведений. Доказывая свою точку зрения, он обращался в качестве примера к Чичикову, главным душевным недугом которого писатель считал «оболезнение богатством»: «В гениальном обобщении, которое дал Гоголь в Чичикове (основная черта которого, по словам Гоголя, заключается в том, что он "приобретатель", он пытается в Чичикове охватить основные линии современного "экономического человека"), с полной ясностью выступает разрушение душевной жизни, связанное с этим переводом на деньги всех душевных движений. Типично для Чичикова то, что, когда он говорил о добродетели, он

умел слезу пустить: он эксплуатировал в тех или иных житейских целях (над которыми всегда и во всем возвышалась верховная цель — обогащение) самые лучшие движения души. И это наблюдение Гоголя блестяще оправдывалось в духовной жизни Европы: здесь надо искать ключи к пониманию того своеобразия экономической психологии современных людей, которое еще Герцен так едко высмеивал как духовное мещанство» [Зеньковский, 1991, с. 88 — 89]. В.В. Зеньковский фактически определил типическую сущность прошлых, современных и будущих Чичиковых: «Искание богатства есть их религия». Он уступает приоритет в формулировке этой мысли русскому писателю XIX века Н.В. Гоголю, который вслед за А.С. Пушкиным («Скупой рыцарь», «Пиковая дама» и др.) забил тревогу о страшной, безнравственной и разрушительной силе денег, имеющих власть над душой человека.

Не менее интересны и размышления философа В.К. Кантора, который в статье «Русская литература: желание и боязнь капитализма» [Кантор, 1995] рассматривает три типа изображенных Н.В. Гоголем русских дельцов, которые впоследствии в русской литературе по-своему интерпретировались А.Н. Островским, Ф.М. Достоевским, И.А. Гончаровым, А.П. Чеховым и пр.: «Чичиков не приобретатель, он, по выражению писателя, "подлец". И подлец вовсе не потому, что приобретатель. В приобретательстве, в "честном богатстве" Гоголь не видел ничего плохого. Чичиков — мощный, не желающий трудиться. Не случайно Лотман указывает... на внутренние переключки образа Чичикова и с капитаном Копейкиным, и с благородным разбойником, и с антихристом, и с Наполеоном, т. е. героем, на которого пытались равняться и пушкинский мечтавший "вдруг разбогатеть" Германн, и Раскольников Достоевского. То есть человек, умеющий "вдруг" "черту преступить", нарушить все законы человеческого общежития, как понимали образ Наполеона русские писатели прошлого века. Но когда все общественные сословия "глядят в Наполеоны", желая насилем или обманом "вдруг" решить все общественные проблемы, то перспективы капитализации страны, ее благоустройства и цивилизации более чем сомнительны. Гоголь понимал необходимость появления капиталистов в России, рисовал их идеальные образы, но тот реальный российский делец, которого он угадал и нарисовал, вызывал у него неприязнь и страх. Он боялся, что таким образом наживший свое богатство человек (сапожник мог оказаться удачливее, удача могла улыбнуться и Чичикову) никогда не станет подлинным благоустроителем страны.

Как видим, Гоголь весьма серьезно отнесся к проблеме российского капитализма, проблеме, поставленной перед Россией ее историческим развитием. Она стала одной из центральных тем его творчества. Начав с общеевропейского, романтически-негативного отношения к власти денег и золота над душой и искусством, утверждения их дьявольского происхождения ("Откуда, как не от искусителя люда православного, пришло к нему богатство?" — справедливо угадывают односельчане разбогатевшего Петруся, героя "Вечера накануне Ивана Купала"), он изобразил и специфически русское отношение к богатству, реальным купцов и дельцов, а также носившиеся перед его глазами идеальные образы хозяев-землевладельцев, наваянные, очевидно, российским восприятием западноевропейского экономического быта. Причем реальных русских дельцов он не принимал и боялся их влияния на будущую жизнь страны, противопоставляя им свое желание — нарисовать идеальный тип русского капиталиста как образец для подражания. Можно выделить **три типа** изображенных Гоголем русских дельцов.

1. Первый тип он рассматривал через отношение к нему государственной администрации. Речь в данном случае о русском купечестве, из которого вроде бы мог развиваться класс русских капиталистов-промышленников. Но писатель не верит в его силу и самодостаточность, видя его невежество и полное бесправие перед государством в лице чиновников. Это сословие надеется только на государство, на «ревизора», которому тоже несут купцы «дары», **дань**, как когда-то татарам, потом воеводам и градоначальникам. Государство же не способно защитить купечество от произвола своих же чиновников, которым дают купцы взятки "и на Антона, и на Онуфрия". Впоследствии А.Н. Островский подхватил эту гоголевскую тему, показав эту среду как "темное царство".

2. О втором типе мы уже писали: это делец-мошенник, который воспринимался Гоголем как **реальное** будущее русского капитализма и вызывал у него неприязнь и **страх**. Этот человек (Чичиков) уже вымыт социальными сдвигами из своего сословия, он не то дворянин, не то разночинец ("ни то, ни се", по определению Гоголя), но он образован и в принципе **знает**, что хорошо и честно, а что плохо и бесчестно. Но поступает все равно бесчестно, он преступник и не сможет никогда "послужить отечеству", хотя непрерывно об этом рассуждает ("я всегда хотел... исполнить долг человека и гражданина"). У Достоевского, наиболее могучего продолжателя гоголевских тем и проблем, образы капиталистов стали просто воплощением едва ли не мирового Зла, губящего Россию (от старухи-процентщицы и Петра Петровича Лужина в "Преступлении и наказании" до старика Карамазова и Смердякова в "Братьях Карамазовых").

3. Наконец, третий тип — это **идеализированный** образ миллионера-откупщика, промышленника, предпринимателя, при этом непременно богобоязненного и истинно православного, за все дела берущегося с молитвою (Муразов из "Мертвых Душ"). От таких людей ждал он могучего слова для страны: "вперед!". Любопытно, что в рассуждениях Муразова слышатся отзвуки "протестантской этики", тесно связанной с эпохой становления капитализма в Европе и навеянной Гоголю, очевидно, его европейскими впечатлениями. Труд предпринимателя должен восприниматься как богоугодное дело, только тогда он будет плодотворен и полезен. "Если <бы> вы взяли за должность свою, — говорит Муразов разорившемуся помещику Хлобуеву, — таким образом, как бы в уверенности, что служите тому, кому вы молитесь, у вас бы появилась деятельность, и вас никто из людей не в силах <бы> охладить". В этом образе **ожидание** тех благ, которые может принести стране капитализм, **желание** капиталиста, но — непременно в облике **нового святого**. Образ, ничего общего с реальными капиталистами ни Европы, ни тем более России не имевший. Но в нем сказалось типично российское мечтание о **вдруг** являющемся спасителе, мечтание, высмеянное самим Гоголем, но которому он и сам оказался привержен. Эта мечта о построении идеального общества и переделке всех людей на идеальный лад чуть позже привела к попытке немедленного построения социализма в одной отдельно взятой стране. Так реализовался российский хилиазм, российское "вдруг". Если же вернуться к литературе, то надо добавить, что от образа Муразова пошли образы идеальных, ожидаемых капиталистов — благоустроителей России: Штольц и Тушин у Гончарова, Соломин у Тургенева и т. д.

Это желание идеального капиталиста и страх перед реальным, действительно малосимпатичным и даже отвратительным типом капиталиста (кста-

ти, критически воспринятого и в европейских странах, достаточно вспомнить персонажей Бальзака) и бросили Россию в объятия социализма; от зла уже очевидного к злу проблематичному. Негативные стороны капиталистического накопительства, которое, пожалуй, в России и не могло идти иначе, чем оно шло (в силу исторически сложившегося характера общественно-государственных отношений, долгой жизни народа без всякого понятия о праве на частную собственность и т. п.), вселили неверие в возможность позитивного переустройства страны с **такими** капиталистами. Но других, как мы пытались показать, и быть не могло» [Кантор, 1995, с. 128 – 130].

Для размышления над вопросом, исчез ли гоголевский герой из российской действительности или нет, хотелось бы привести материалы статьи Л.С. Айзермана «Русская классика накануне XXI века», имеющей подзаголовок «Предупреждение из прошлого», в которой сделан анализ сочинений московских школьников на тему «Павел Иванович Чичиков: взгляд из 1993 года»:

«В 1992/93 учебном году у меня не было своего девятого класса. И я попросил знакомых учителей провести в мае 1993 года в девятых классах на одном уроке небольшую письменную работу: "Павел Иванович Чичиков: взгляд из 1993 года". И вот у меня на столе 92 работы учащихся девятых классов трех московских школ. Девять из них ограничились чисто школьной характеристикой Чичикова. Для всех остальных "Чичиков в сегодняшнем понимании был бы бизнесменом", "Павел Иванович — прадедушка наших дельцов", "наше время просто переполнено Чичиковыми", "Чичиков олицетворяет современных бизнесменов, предпринимателей, которые, воспользовавшись беспорядком в стране, отсутствием малейшего контроля, стараются извлечь выгоды из всего, что встречается у них на пути".

"А теперь же время удобное, недавно была эпидемия, народу вымерло, слава Богу, немало... имения брошены, управляются как попало, подати уплачиваются с каждым годом труднее..." Сославшись на это место „Мертвых душ“, несколько учащихся написали, что и сегодня для нынешних Чичиковых время самое удобное, благоприятное: "Сейчас в нашей стране положение ничуть не лучше, чем во времена Чичикова. Пользуясь бедственным положением страны, Чичиковы наживаются за счет других людей, тем самым добывая государство". Наше время — это "время возвращения Чичиковых", "время раздолья для Чичиковых", „В наше мутное время такие люди, как Чичиков, должны процветать, они не теряют времени", "Сейчас, когда мало ценятся способности и образованность, деньги делают многое". Вот почему "именно в наше время ценятся такие люди. Они умеют угождать и, самое главное, начальникам. Они помнят все те же слова отца Чичикова: «А больше всего угождай учителям и начальникам. Если будешь угождать начальнику, то, хоть и в науке не успеешь, и таланту бог не дал, все пойдешь в ход и всех опередишь»".

Один из основных мотивов, который звучит во многих работах: "Чичиков отражает и выражает не только время Гоголя, но и наше время", "Если поставить мысленно Чичикова в условия нынешние, то он не выделится особо среди таких же хозяев и дельцов, какие наводняют российский неокрепший рынок, получают прибыль путем перепродажи и не являются производительной силой", "Чичиков сегодня мог бы повернуть такую аферу, что его махинации с мертвыми душами показались бы детским лепетом".

По мысли многих девятиклассников, если Чичиков в гоголевское время был явлением новым, непривычным, то в наши дни он фигура обычная и

привычная: "Я думаю, что Чичиков в какой-то мере является героем нашего времени", "В то время он вызывал у многих отвращение и недоверие, но сейчас его уважали бы и ценили", "Он живет ради денег, ради того, чтобы ощутить все радости жизни", "Ему мерещилась впереди жизнь в довольствах, с достатком, экипажи, дом, отлично устроенный, вкусные обеды. А этого хотят большинство, если не все, в современной жизни".

Подавляющее большинство пишет о Чичикове с болью, горечью, негодованием, даже ужасом: "Чичиков вызывает отвращение и неприязнь", "Таких, как он, надо остерегаться и обходить стороной", "Такой человек, на мой взгляд, страшен", "Поменьше бы таких людей в нашей стране, может быть, она и была бы почище", "Из-за этих Чичиковых — крах в нашей стране. Таких людей надо изолировать от общества". Другой считает, что здесь мы уже безнадежно опоздали: "Таких, как они, надо было истребить еще в зародыше в 1842 году, когда только вышла поэма «Мертвые души». Гоголь пытался предупредить мир о вторжении Чичикова и призвал на борьбу с ним, но люди упустили время". "А теперь, теперь, — как написано в одной работе, — это уже привычно, и чем дальше, тем привычнее".

На этом фоне особо звучат так или иначе положительные оценки Чичикова. Одиннадцать человек, причем все они девочки, не принимая Чичикова в целом, все-таки отдают должное его чертам, которые не могут их не привлекать: "Вызывает удивление упорство, с которым Чичиков добивается своей цели. Он целенаправленно идет к ней; этого человека не могут сломить никакие неудачи; он снова и снова начинает свой путь после того, как очередной «прокол» возвращает его к исходной позиции: к серой, голодной, холодной нищете, к жалкому существованию..." Три человека к сказанному добавили: "Чичиков думает о будущем своих детей. И копит деньги не только для себя, а еще для того, чтобы оставить их детям. Вот это, я считаю, хорошая его черта. Ведь все мы живем ради будущего, ради своих детей" <...>

Еще одиннадцать человек, три девочки и восемь мальчиков, Чичикова принимают полностью. Послушаем сначала девочек: "Я думаю, что Чичиков прав: он стремится к богатству, роскоши, за это его судить нельзя", "Я отношусь к Чичикову как к вполне разумному человеку, он хотел реализовать свои мечты, и это нормально", "Павел Иванович Чичиков нравится мне своим умом и хитростью. Хотя многие говорят, что Чичиков — подлец, он мне все равно нравится. Если бы Павел Иванович жил в наше время, то он был бы очень хорошим деятелем. Он заранее продумывает все, не теряет в разных ситуациях. Чичиков чувствует своего собеседника. С одним человеком он ведет себя так, с другими этак. Его все уважают".

Ну а чем привлек Павел Иванович мальчиков?

"Я считаю, что Чичиков — большая умница. От твердо знает, что ему надо в жизни. Мне этот герой по душе. Он не теряет, если его уволят, сломается карьера, он заново начнет все и успешно. Он догадался скупать мертвые души и зарабатывать на них. Он может делать деньги на всем", "Он обладал острым умом и сообразительностью. Всегда мог подкрасться к людям, как змея, и укусить их за самое уязвимое место. В нем было неиссякаемое количество энергии: неудача не огорчала и не расслабляла его ум, а, напротив, заставляла создавать новые планы, более сильные и выгодные. И, помимо, идея с мертвыми душами была просто гениальна. Ее бы подхватил сейчас любой человек, занимающийся бизнесом, да и другие тоже", "На мой взгляд, Чичикова нельзя назвать подлецом, просто он умел жить: извлекать

пользу из людей, из своей работы, всю, какую мог, а потом бросать их, как ненужный предмет. Конечно, у него отсутствует совесть, но с ней много не добьешься".

Не мне судить о том, насколько соответствует реальности и истине тот образ современного бизнеса, нашего нынешнего рынка и теперешних предпринимателей, который сложился у девятиклассников. Главное в том, что наши ученики вступают в жизнь, ставя знак равенства между бизнесом и чичиковщиной. Точно так же думают не только школьники. "И еще о Гоголе, — прочитал я в январе 1992 года. — Что-то сегодня поделявают его вечные персонажи? Павел Иванович Чичиков преуспел в деле приватизации, сейчас готовится скупать ваучеры за бесценку". Осенью того же года: "На смену гадкому мальчику Павлуше Морозову кандидатом на бессмертие был выдвинут примерный мальчик Павлуша Чичиков, начавший свою коммерческую деятельность как раз в отрочестве" [Айзерман, 1994, с. 88 — 90].

Но о Чичикове пишут сегодня не только с такой интонацией. Обратимся к книге А. Терца (А. Синявского) "В тени Гоголя": "Ведь это Гоголь в качестве палочки-выручалочки поднес России — не Чацкого, не Лаврецкого, не Ивана Сусанина и даже не старца Зосиму, а — Чичикова. Такой не выдаст! Чичиков, единственно Чичиков способен сдвинуть и вывезти воз истории — предвидел Гоголь в то время, когда не снилось еще никакого развития капитализма в России..." Но это взгляд, так сказать, исторический, взгляд на прошлое, а вот и на современность. Читаю в "Независимой газете" (10 сентября 1991 года) статью Бориса Парамонова "Возвращение Чичикова": "Павел Иванович действительно нужный России человек; мы наконец-то подошли к краю понимания... Существует парадокс знаменитой тройки, его обнаружил тот же Мережковский: тройка Русь несет в неясную, но все же светлую даль Чичикова! А что если Чичиков и впрямь человек русского будущего, что если именно он и ведет нас в светлую даль? Мы с ним не пропадем. Он умеет жить и дает жить другим... Возвращение Чичикова — это всемирно-историческая победа буржуазии..."

Так что если вас смущали поклонники Чичикова из девятого класса, то осерчали вы зря. В том же направлении движется и политическая, культурологическая, социологическая, философская и филологическая мысль, точнее, одно из ее направлений. К тому же и сама жизнь, увы, дает достаточно оснований для такого движения мысли наших учеников" [Там же, с. 88 — 89].

Так кто же такой этот гоголевский герой — Чичиков, — который вот уже два века вызывает желание понять его, так внезапно ворвавшегося в устоявшуюся российскую жизнь дворян и помещиков, среди которых он оказался в маленьком провинциальном городке с почти наполеоновскими планами? Что это за книга с таким пугающим названием «Мертвые души», в которой обозначилось явление «чичиковщина», ставшее в один ряд с такими архетипическими понятиями, как «обломовщина», «бесовщина» и др.? По замечанию Г.С. Померанца, «если есть переключка глубин русской культуры (в "Мертвых душах". — Э. Ф.) с Западом, то не с XIX веком <...> Толща русской жизни, изображенная в "Ревизоре" и "Мертвых душах", социально, психологически и интеллектуально не прожила восемнадцатый век...» [Померанц, 1989, с. 10].

Эта «толща русской жизни, изображенная Гоголем, еще не была захвачена духовным движением XIX века; она не была даже просвечена в духе осмнадцатого столетия. Цивилизация проникает в эту среду только в

форме денег, и интересы, пробуждающие ее от патриархального сна, глубоко буржуазны. Дворяне в "Мертвых душах" гораздо ближе к самодурам Островского, чем к образованному средневысшему слою, с его утонченной, пушкинской и лермонтовской культурой: это патриархальные варвары, в которых (и среди которых), в глухой духовной темноте, начинает действовать стяжатель» [Померанц, 1989, с. 346].

По сюжету — это плутовской роман на уровне комедии характеров. Гоголь сумел «генерализовать человеческие свойства» и создал почти классицистические типы: у него есть свой *скупо́й* (Плюшкин), свой *мот* (Ноздрев), свой *мечтатель* (Манилов). Правда, В.Б. Шкловский не воспринимает гоголевский сюжет как категорию плутовского романа, объясняя это так: «Не похожа поэма Гоголя... на плутовские романы. Плутовской роман — это роман приключений, роман, в котором герой-плут — "пикаро" — противопоставлен обществу порядочных людей, а в "Мертвых душах" их нет: каждый по-своему соглашается принять участие в явном плутовстве» [Шкловский, 1966, с. 127], что, на наш взгляд, является еще одним доказательством, т. к. всю систему образов поэмы и составляют своеобразные плуты, да и авантюры Чичикова тоже примета жанра плутовского романа.

Анализируя структуру гоголевской поэмы, следует в ней выделить четыре композиционных звена: первое состоит из 1-й главы, в которой описывается приезд Чичикова в город NN; второе составляют пять глав (2–6-я главы), в каждой из которых мы встречаем пластически вылепленный тип помещика, а все вместе они составляют законченную систему образов «Мертвых душ»; третье звено (7–10-я главы) дает возможность познакомиться с губернскими чиновниками, с ничтожеством их жизненных интересов, с пошлостью их характеров, с антинародной сущностью их деятельности; четвертое композиционное звено (11-я глава) возвращает читателя к детству и юности Чичикова, где и был сформирован характер «подлеца», «приобретателя».

Рассматривая мотив *зеркала* в гоголевских произведениях, Ю.Я. Барабаш обращает внимание на принцип зеркальности, использованный писателем в композиции «Мертвых душ»: «Чичиков и проходящие перед ним вереницей персонажи отражаются друг в друге; разница в том, что вторые запечатлены как бы на моментальных фотографиях, их копии-отражения даны каждая в одном экземпляре. Чичиков же всякий раз отражается новой гранью своего характера, его образ складывается из многих отражений — кадров движущейся кинолентки» [Барабаш, 1994, с. 16–18]. И помещики, и чиновники у Н.В. Гоголя — плуты. Именно поэтому преступившему черты закона и нравственности Чичикову власти дают возможность уехать из города. По мысли В. Шкловского, Н.В. Гоголь в своих «черновиках отстаивал право на введение отрицательного героя, основываясь и на литературной традиции... <...> Гоголь увидел подлеца, проходящего сквозь долины России. Увидел трагедию страны и ее противоречия, но не нашел новой развязки, новой коллизии» [Шкловский, 1966, с. 126].

И.А. Гурвич замечал, что, «очерчивая облик Чичикова-приобретателя, Гоголь делает упор на том, что приобретательство — не временное увлечение, а страсть, захватившая героя с детства, и в угоду этой страсти он осознанно выбирает путь зла, путь подлости и обмана. Выбор этот подсказан жизнью, узаконенным порядком вещей, но небезразлично и то, что Чичиков знает, на что идет» [Гурвич, 2002, с. 97]. Для дельца Чичикова расчет всегда заменял этику.

Мертвые души, которые скупает Чичиков, по мнению В.В. Набокова, — «это не просто перечень имен на листке бумаги. Это мертвые души, наполняющие воздух, в котором живет Гоголь, своим поскрипыванием и трепыханьем; нелепые душонки Манилова или Коробочки, дам из города NN, бесчисленных гномиков, выскакивающих из страниц этой книги. Да и сам Чичиков — всего лишь низкооплачиваемый агент дьявола, в чье существование, надо добавить, Гоголь верил куда больше, чем в существование бога. <...> Чичиков с самого начала обречен и катится к своей гибели...» [Набоков, 1987, с. 200]. Им была хорошо продумана и афера с мертвыми душами, которые он намеревался заложить в банк и, получив крупную сумму, сбжать: «С самого начала было что-то глупое в идее скупки Мертвых Душ... <...> Пытаясь покупать мертвецов в стране, где законно покупали и закладывали живых людей, Чичиков едва ли серьезно грешил с точки зрения морали. <...> Несмотря на безусловную иррациональность Чичикова в безусловно иррациональном мире, дурак в нем виден потому, что он с самого начала совершает промах за промахом» [Набоков, 1998, с. 79], предлагая сделку неумной, трусливой Коробочке и хвостуну Ноздреву. С точки зрения А.Е. Русова, «мертвые души, которые скупает Чичиков, являются одним из самых сильных в мировом искусстве художественных символов деформированного, многократно расщепленного, отчужденного, унифицированного, ненастоящего, ненормального мира. Уж они-то точно все одинаковые — как предмет купли-продажи, во всяком случае. Оно-то уж точно символичны и нереальны как будущие работники будущих покупателей. Торговля мертвыми душами — это уже точно страшный сон вывернутого наизнанку сознания при всей реалистичности деталей окружающей обстановки, которая, опять-таки, лишь усугубляет эту вывернутость. Сей сон "русских ночей" многократно отразился потом во многих зеркалах, в страшных видениях писателей других стран и народов, осознавших, что несет с собой <...> цивилизация больших городов, больших цифр, оптового отношения к жизни, к чужим жизням...» [Русов, 1991, с. 186]. Такое впечатление поэма Н.В. Гоголя произвела по причине своей многомерности. По утверждению И.А. Гурвича, «"Мертвые души" задуманы были как произведение, призванное показать человека в разных ракурсах, с разных сторон — в его отношении к этическому идеалу и к общественному быту, к психологическому стереотипу и к социально-конкретным формам жизни. Отсюда — неоднородность образного строя поэмы. Образы размещаются, скажем так, на трех уровнях: на одном автор, авторское "я", на другом — вездущий Чичиков, на третьем — временно отсутствующие персонажи, прежде всего помещики. Уровни — это различия внутри единства... <...> ...автор и неизмеримо выше героев-"существователей", и соизмерен с ними общностью человеческого бытия» [Гурвич, 2002, с. 95].

Созданные Гоголем лица «поразительно объемны, но это объемность, возникающая при соединении, взаимоналожении родственных свойств, и если даже свойства удалены друг от друга (бесцеремонность и чревоугодие Собакевича, легкомыслие и находчивость Хлестакова), понятие противоречия к ним неприменимо. Они располагаются и сопоставляются подобно экспонатам типологической выставки, но не как носители сталкивающихся точек зрения... <...> Для диалогизации здесь... места нет» [Там же, с. 95].

Проблема «герой — автор» более всего в поэме связана с Чичиковым. Как «приобретатель» он автору враждебен, но есть эпизоды, где Чичиков размышляет и даже фантазирует о борьбе русского народа, и в его рас-

суждениях есть «глубинные мысли», «сила чувства». Это явно «мало идет» «человеку гениальному в смысле плута-приобретателя, но совершенно пустому, ничтожному во всех отношениях», — замечает В.Г. Белинский и продолжает: «Здесь поэт явно отдал ему свои собственные наилучшие и чистейшие слезы, незримые и неведомые миру, свой глубиной, исполненный грустною любовью юмор, и заставил его высказать то, что должен был выговорить от своего лица. Равным образом, также мало идут к Чичикову и его размышления о Собакевиче, когда тот писал расписку... эти размышления слишком умны, благородны и гуманны...» [Белинский, 1953, с. 427]. По мнению В.Б. Шкловского, Н.В. Гоголь «приписывал Чичикову именно те черты, которые должны были помочь писателю впоследствии "воскресить" этого "приобретателя" и обратить его в человека. Но анализ судьбы героя не давал основания для такого "воскрешения", и образ Чичикова получился у Гоголя в этом отношении противоречивым. Чичиков-приобретатель движется по стране, которая описана Гоголем песенно. Гоголь ощущает, реально оценивает и воспеваает непочатые силы России, страну богатырей, — и в этом смысл его лирических отступлений» [Шкловский, 1966, с. 129–131].

В литературоведении XX века возникает еще одна версия разгадки характера гоголевского героя. Размышляя о том, что Чичиков «тщательно разыгрывает роль, в которую он не просто вписывается, а прямо-таки врастает», И.А. Гурвич замечает, что «маска» как бы прирастает к «лицу» человека, а «слияние человека с ролью и создает здесь характер — формирует устойчивое психофизиологическое единство. И обрисован характер столь пластично, столь рельефно, что всякий шаг в сторону осознается как нечто нехарактерное. Между тем нехарактерное — это в существе своем человеческое, тот человечески ценный и значительный "остаток", который не поглощается постыдной игрой. Это, по идее, проблеск духовности, стихийно пробивающейся в какие-то мгновения сквозь кору бездуховного, "черствого" существования. Просветы в истории Чичикова, мгновенья, выпадающие из игры, призваны представить роль, избранную героем, как отступление от человечности, от самого себя, живого, думающего и чувствующего человека. А благодаря "нарочитости", благодаря преувеличениям, укрупняющим и возвышающим героя — и тем самым сближающим его с автором, — присутствие человека в Чичикове получает символический смысл. С другой стороны, преувеличения обостряют ощущение двойственной, достоверно-условной природы образа»¹ [Гурвич, 2002, с. 98].

Чичиков приезжает в провинциальный город, производит впечатление обаятельного и почтенного человека и вдруг начинает делать странные предложения: «Я предлагаю приобрести мертвых, которые, впрочем, значились бы по ревизии как живые», что произвело в городе волнение.

Все поступки Чичикова с самого раннего детства, когда он, усвоив урок отца «пуще глаза береги копейку», стал заниматься накопительством, не

¹ Так как во многих произведениях Н.В. Гоголя «пошлость» жизни подчеркивается замищением человека «вещью», то А. Терц совершенно справедливо связывает суть натуры Павла Ивановича Чичикова с его любимой шкатулкой, которую сумела оценить Коробочка: «Чичиковская шкатулка с двойным дном, помимо плана души своего владельца, содержит примерный чертеж произведения Гоголя, снабженного также двойным дном и множеством перегородок, отделений, ящичков, являя в целом образ пространства, битком набитого добром, заселенного "мертвыми душами"» [Терц, 1992, т. 2, с. 262].

брезгуя ничем (спекулируя, отказывая нуждающемуся в помощи, готовясь к получению крупной взятки на таможне, ухаживая за некрасивой дочерью своего начальника, желая получить его «место»), — все его поступки хорошо мотивированы, а в основе их всегда — утилитарно-эгоистические причины.

А.Ф. Рогалев отмечал, что, когда речь идет о Павле Ивановиче Чичикове, в гоголевской поэме «Мертвые души» незримо присутствует образ Наполеона¹: «Гоголь, полунамеком проводящий параллель между своим героем и Наполеоном, отмечает "темное и скромное происхождение" Чичикова, подобно происхождению Наполеона. Обстоятельства жизни рано воспитали в Павле Ивановиче тайное желание выбиться в люди. У него была своя карьера, свой "трон", которого он стремился достичь, для чего не щадил сил и не гнушался никакими средствами. Аналогично восходил к власти и Наполеон.

И все-таки Наполеон — это не Чичиков, а Чичиков — не Наполеон. Он всего лишь "наполеончик" (обратим внимание на повторяющееся **Чи-чик** в фамилии **Чичиков**), маленький, средненький и весьма посредственный по своим достоинствам человек, обычный авантюрист, способный на паскудное служение животной силе. Недаром Гоголь, во-первых, именует Чичикова Павлом-"малым" (Павел Чичиков — "маленький Наполеончик"), а во-вторых, отмечает внешнюю неопределенность героя ("*не красавец, но и не гурной наружности*", "*ни слишком толст, ни слишком тонок*", "*нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод*"). Во всем — безличность и середина, начисто исключают наполеоновскую пассионарную страсть, но вполне достаточные для накопления копейки. На этом поприще Чичиков воистину внутренне "многолик"; он, умея по-особому к каждому подойти, тонко рассчитывает свои ходы и приспособливает к характеру собеседника манеру общения и самый тон речи. В этом его умении менять обличья есть что-то подобное тому, что приписывалось императору Наполеону в изображении русских людей первой половины XIX века. Изображая Чичикова, скупающего мертвые души (фиктивных, не существующих уже крепостных), Гоголь, как можно полагать, пародийно высмеивает восприятие Наполеона "аки дьявола во плоти", имевшего два естества — сатанинское и человеческое, и происходившего от ада и греха» [Рогалев, 2005, с. 23].

А вот П. Вайль и А. Генис рассматривают «подлеца Чичикова» как «маленького человека», «первым черновиком» которого был Акакий Акакиевич Башмачкин, т. е. в типологическом ряду образов «маленького человека», доказывая мысль о том, что Башмачкин остался «загадкой», потому что «про него известно только то, что он — маленький», «не добрый, не умный, не благородный», «и любить его, и жалеть его можно только за то, что он тоже человек, "брат твой", как учит автор, который "забыл или не успел" вложить в него какие-либо достоинства», но что сам Н.В. Гоголь «не был уверен, что маленький человек — герой безусловно "положительный"» и «поэтому не удовлетворился "Шинелью", а взялся за Чичикова»: «Заурядность, серость Чичикова, этого "господина средней руки", постоянно подчеркивается автором. Его герой мелок во всех проявлениях своей сущности. Ограниченность — главная черта Чичикова. И карьеру свою он строит из скучных кирпичиков — бережливости, терпения, усердия. Мечты его приземлены и ничтожны: "Ему мерещилась впереди жизнь во всех довольствах, со всеми

¹ Как и в пушкинской повести «Пиковая дама» в связи с образом Германна.

достатками; экипажи, дом, отлично устроенный, вкусные обеды". Все это — та же шинель Акакия Акакиевича, слегка раздавленная в размерах, но не изменившая своей издевательской, анекдотической сути. Ради своей шинели (голландских рубах и заграничного мыла) Чичиков и пускается в аферу. Ему кажется, что райское блаженство начинается за порогом "дома, отлично устроенного". Как и Башмачкин, Чичиков слишком всерьез верит в свою незатейливую цель.

Эта наивность даже придает ему некоторую человечность. Пройдоха Чичиков оказывается чересчур простодушным, чтобы обвести вокруг пальца Ноздрева, или Коробочку, или своего напарника-подельника из таможни. Он даже не удосужился придумать правдоподобную легенду, объясняющую покупку мертвых душ.

Маленький человек с маленькими страстями, Чичиков знает одну цель — деньги. Но и тут он недостаточно последователен, чтобы стать воплощением злодейства. Зачем Чичиков остается в городе NN после оформления купчих крепостей? Зачем легкомысленно влюбляется в губернаторскую дочку? Зачем нерасчетливо наслаждается дружбой городских чиновников?

Все оттого, что Чичиков на самом деле не столько ищет капитала, не столько ждет исполнения своих коварных планов, сколько надеется войти в человеческую жизнь — обрести друзей, любовь, тепло. Он хочет быть своим на празднике жизни, который устраивают в его честь "энские" горожане. И ради этого откладывается афера. Чичиков тормозит сюжет, примеряя то маску херсонского помещика, то наряд первого любовника. В апофеозе светских успехов он сбрасывает с себя бремя маленького человека. Он распрямился настолько, что сумел даже на время забыть про свою вожденную шинель.

Но маленький человек годится лишь для своей роли. И Чичикову не дано ни в чем добиться успеха. Вечно у него все рушится в последний момент, никак ему не удается подрасти хотя бы до обещанного автором "подлеца".

Почему, собственно, ловкий Чичиков обречен на провал? Гоголь ясно отвечает на этот вопрос: Чичиков слишком мелок для России, для этой грандиозной, мифической державы» [Вайль, Генис, 1990, с. 92 — 93].

В характеристике Чичикова у разных исследователей проявляются разные грани этого героя: он — «подлец», «наполеончик», «маленький человек», «средний человек», в котором есть и демоническое начало.

В поэме Чичиков сразу обозначен как «средний человек» («ни молод, ни стар, ни толст, ни худ»), но впоследствии проявляет себя как «подлец» («большой мошенник», «припряжен подлецом», «чертов сын», «черт, а не человек»). При этом Е.М. Мелетинский причину «демонизма» Чичикова относит к тому «хаосу, который царит в мире», в том числе, к хаосу социальному и хозяйственному. Хотя «Чичиков по своему психологическому складу не хаотичен, в отличие от многих других персонажей, а наоборот — организован, расчетлив, терпелив и т. п., но именно хаос дает ему поле деятельности» [Мелетинский, 1994, с. 84]. Рассматривает он и природу Чичикова, «плутующего из расчета, занимающегося плутовством как разновидностью нормальной "буржуазной" деятельности», находя в ней черты мифологического плута-трикстера, в котором есть не только склонность к невинным плутовским проделкам, но и некое демоническое начало (в нем быстро «вырос внутри страшный червь», его «сатана проклятый обольстил», «сбил, совлек с пути сатана, черт, исчадь»). «Так переворачивается архетипическая си-

туация, — замечает Е.М. Мелетинский. — Путешествие и демонизм, вообще говоря, связаны уже в самом раннем архетипе, в фигуре мифологического трикстера» [Мелетинский, 1994, с. 85].

Разгадка Чичикова дается только в последней, одиннадцатой главе первого тома, в которой утверждается: «Темно и скромно происхождение нашего героя». Даже наружность Чичикова снижает само понятие о герое. Да, его походка «необычайна», но причина их — самая заурядная: он страстно желает разбогатеть, потому что, с его точки зрения, это единственный способ «войти в общество». Его цепкий ум помог ему продумать и почти осуществить невероятную авантюру с покупкой ревизских душ умерших крестьян.

О незаурядном характере и даровании Чичикова, о его типичности писал еще С.П. Шевырев в развернутом отзыве на «Мертвые души» (Москвитин. 1842. № 7): «Словом, всматриваясь все глубже и пристальнее, мы наконец заключим, что Чичиков в воздухе, что он разлит по всему современному человечеству, что на Чичиковых урожай, что они как грибы невидимо рождаются — что Чичиков есть герой нашего времени и, следовательно, по всем правам может быть героем современной поэмы. Но из всех приобретателей Чичиков отличился необыкновенным поэтическим даром в вымысле средства к приобретению. Какая чудная, подлинно вдохновенная, как называет ее Автор, мысль осенила его голову! Раз поговоривши с каким-то Секретарем и услышав от него, что мертвые души по ревизской сказке считаются и годятся в дело, Чичиков замыслил скупить их тысячу, переселить в Херсонскую землю, объявить себя помещиком этого фантастического селения и потом обратить его в наличный капитал посредством залога. Не правда ли, что в этом замысле есть какая-то гениальная бойкость, какая-то удаль путешествия, фантазия и ирония, соединенные вместе? Чичиков в самом деле герой между мошенниками, поэт своего дела: посмотрите, затевая свой подвиг, какою мыслию он увлекается: "А главное-то хорошо, что предмет-то покажется всем невероятным, никто не поверит". Он веселится своему необычайному изобретению, радуется будущему изумлению мира, который до него не мог выдумать такого дела, и почти не заботится о последствиях, в порыве своей предприимчивости. Самопожертвование мошенничества доведено в нем до крайней степени: он закален в него, как Ахилл в свое бессмертие, и потому, как он, бесстрашен и удал» [Цит. по: Терц, 1992, т. 2, с. 260].

Несомненно, какие-то задатки незаурядности в Чичикове были, не просто же так возник слух о том, что «Чичиков переодетый Наполеон», чиновники «нашли, что лицо Чичикова, если он поворачивается, и станет боком, очень сдает на портрет Наполеона...». И это роднит Чичикова с пушкинским Германном (в желании быстро разбогатеть), с Хлестаковым (в его самозванстве), который, усвоив повадки петербургских чиновников, ухитряется произвести впечатление и выдать себя за «значительное лицо». Гуляет веками по России «хлестаковщина». Как замечал А.И. Герцен, «и вечный тип Хлестакова повторяется от писаря до царя». Но... Чичиков, в отличие от Хлестакова, знает, что он делает, зачем он все делает: как и Башмачкин, он шьет себе шинель для нового будущего. Он — герой нового времени. Он не нравится В.Г. Белинскому, он не нравится Н.В. Гоголю, но пришло время деятельных и энергичных людей, чтобы понеслась вперед Русь-тройка. И Гоголь это понимает. А. Терц (А. Синявский) рассуждает об этом так: «Перед мысленным оком Гоголя проносятся три фантастические тройки.

Хлестакова (с увязавшимся за нею семейством Городничего) — движущаяся на чистом комизме, на олицетворенном обмане и вместе с тем на поэтическом вознесении вывесь.

Поприщина — на безумии, на пределе тоски и отчаяния расстающейся с этим светом души, которая мчится домой, на свою небесную родину, смыкая родную Италию и Россию... <...>

И третья тройка-Русь в "Мертвых Душах", несущаяся в будущее и доносящая до нас последний всплеск лирической музыки Гоголя с последним отсветом его смеха в наступающей тьме... (Когда дрогнула дорога и вскрикнул в испуге остановившийся пешеход, я понял, что это отлетела душа Гоголя, — он умер в конце первого тома "Мертвых Душ"...)

Они о разном — эти тройки. Но и об одном тоже. О том, что душа ищет дали, простора, высоты, чуда и в смехе ли, в смерти ли, в быстрой ли рыси находит счастье полета. Тройка — это прочь, дальше, выше, мимо... Тройка — это отряхание праха...

"И какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: «чорт побери все!» — его ли душе не любить ее? Ее ли не любить, когда в ней слышится что-то восторженно-чуждое? Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь, и все летит..."

Слышите музыку "Ревизора"? Слышите сотрясение смеха в этом описании быстрой езды? И все летит, и сам летишь... Смех у Гоголя — такое же восторженно-чуждое состояние, не дающее жизни застыть, душе остановиться, опрокидывающее законы всемирного тяготения, сулящее простор и свободу» [Терц, 1992, с. 109–110].

«Припряжем подлеца», — говорит писатель, надеясь, что его герой когда-нибудь станет человеком и все свои способности (ум, волю, целеустремленность) направит на пользу России и народу, но трагедия России в том и заключалась, что среди «деловых людей» было много холодных, расчетливых, не радеющих о пользе Отечества. По мысли А. Терца, где-то на пути, по которому мчится тройка, «может мелькнуть и будущее, как лучшая отчизна, по которой скучает душа, и этот образ тогда оформится в историческую тройку-Россию, перед которой сторонятся другие народы и государства в конце первого тома "Мертвых Душ". Но этот материальный образ лишь одна из возможных вариаций разгульной русской души, тоскующей души Гоголя, которая, примеряя разнообразные облики, стряхивает их и летит дальше, прочь, мимо, мимо, чтобы кому-то передать голос своей родины...» [Там же, с. 112].

Этот «голос родины» еще раз зазвучал в одном из романов Ф.М. Достоевского. Один из персонажей «Братьев Карамазовых» (книга 12, глава 9) прокурор Ипполит Кириллович обыгрывает в своей речи гоголевское лирическое отступление о гоголевской птице-тройке, на которую, «косясь, посторониваются и дают ей дорогу другие народы и государства». «И если, — говорит оратор, — сторонятся пока еще другие народы от скачущей сломя голову тройки, то, может быть, вовсе не от почтения к ней, как хотелось поэту, а от ужаса — это заметьте. От ужаса, а может, и от омерзения к ней, да и то еще хорошо, что сторонятся, а, пожалуй, возьмут да и перестанут сторониться, и станут твердою стеной перед стремящимся видением, и сами останавливают сумасшедшую скачку нашей разнузданности, в видах спасения себя, просвещения и цивилизации. Эти тревожные голоса из Европы мы уже слышали. Они раздаваться уже начинают».

И.Л. Волгин, комментируя эпизод с речью прокурора, замечает: «Гоголевская птица-тройка не есть образ чисто литературный. Она обобщает одну из устойчивых черт национального самосознания. Метафору, коренящуюся в фольклорной, песенной стихии, Гоголь возводит на уровень провиденциальной. Птица-тройка ассоциируется с Россией, с ее безоглядностью, с ее неудержимым стремлением в неизвестность. <...>

В речи Ипполита Кирилловича совершается... полное переосмысление традиционного хрестоматийного образа.

<...> Устами скотопригоньевского прокурора автор "Братьев Карамазовых" вступает в захватывающий диалог с автором "Мертвых Душ".

Впрочем, скрытые формы этой полемики можно обнаружить раньше» [Волгин, 1986, с. 252].

В «Дневнике писателя» за 1876 год Ф.М. Достоевский вспоминает увиденную им в юности сцену, когда, сев на постоялом дворе на новую переменную тройку, «фельдъегерь приподнялся и молча, безо всяких каких-нибудь слов поднял свой здоровенный правый кулак, и, сверху, больно опустил его в самый затылок ямщика. <...> Лошади рванулись, но это вовсе не укротило фельдъегеря. <...> Ямщик, едва державшийся от ударов, беспрерывно... хлестал лошадей... они неслись, как угорелые» [Литературное ..., 1934, т. 15, с. 137].

«Гоголевская тройка — обобщение, символ. Достоевский также изображает свою тройку как "эмблему и указание" <...> она — только шаг до зловещего образа-оборотня в обвинительной речи Ипполита Кирилловича.

Возможность такого оборотничества заложена в самом гоголевском тексте.

"Что значит это наводящее ужас движение?" — вопрошал автор "Мертвых Душ". Слово "ужас", будто бы невзначай оброненное Гоголем, глухо откликается у Достоевского: русские литературные "тройки" обладали чертами единого художественного генотипа» [Волгин, 1986, с. 252 — 253].

На протяжении долгих десятилетий во всех школьных и вузовских учебниках, созданных в XX веке, отрывок о птице-тройке интерпретировался как проявление гоголевского восторга перед силой и мощью России (птица-тройка стала одним из выразительнейших национальных символов), забывая, что на облучке сидит и тройку погоняет «подлец», «приобретатель», авантюрист Чичиков¹.

Вслед за Чичиковым на облучок этой «тройки» сели Лужин Ф.М. Достоевского, П. Адуев и А. Штольц И.А. Гончарова, купцы А.Н. Островского и А.П. Чехова. И несется она, спотыкаясь, по-прежнему ища дорогу, по которой должна двигаться Россия.

¹ А.В. Белинков, прочитав, как быстро мчался на своем автомобиле герой романа Ю.К. Олеси «Зависть» Андрей Павлович Бабичев, вспомнил, как задолго до него «на одной из важнейших страниц русской литературы пронесся другой транспорт. Это была забываемая птица-тройка. <...> Она безудержно и неотвратимо стремилась в будущее. Тройка была заложена в бричку, а в бричку был заложен Павел Иванович Чичиков. Это обстоятельство еще ждет своего внимательного исследователя». «Прочтя несколько этих фраз, — замечал философ В.С. Франк, — я ахнул. Ведь и Достоевский, и Аксаков, и Бердяев, и Блок, и все другие большие русские мыслители тоже пропустили мимо ушей это простейшее обстоятельство», имея в виду мысль А.В. Белинкова о том, что «до сих пор тройка, летящая в грядущее, совершенно ненаучно отрывалась от брички, а бричка от Чичикова» [Белинкова-Яблокова, 1995, с. 94].

■ Петр Адуев: «Мы принадлежим обществу... которое нуждается в нас»

История эволюции образа делового человека в русской литературе самобытна. Как замечала Л.Я. Гинзбург, «новые люди, строители грядущего должны были родиться из убогих чичиковых» [Гинзбург, 1997, с. 208].

Идея Н.В. Гоголя о присутствии в русской жизни дельцов буржуазного склада нашла свое отражение в произведениях многих писателей. В этот типологический ряд можно поставить старшего Берестова из «Барышни-крестьянки» А.С. Пушкина, «русского аристократа» из повести Н.Ф. Павлова «Миллион», Щетинина из «Трудного времени» В.А. Слепцова, Сипягина из тургеневской «Нови». Список предпринимателей нового времени продолжат герои пьес А.Н. Островского — Беркутов («Волки и овцы»), Паратов («Бесприданница»), Великатов («Таланты и поклонники»), герои романов И.А. Гончарова (П. Адуев, Штольц, Тушин), считающие себя «опорой и столпом» государственности, но признававшие «священную только лично им принадлежавшую собственность», Дерунов из «Благонамеренных речей» и Разуваев из «Убежища Монрепо» М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Деловой человек, представленный в творчестве А.Н. Островского, обладал, с одной стороны, деловитостью, способностью уверенно идти к цели, но вместе с тем нравственной глухотой и безразличием, отсутствием ценностной ориентации, способностью любить и жертвовать собой ради любви. Так, Беркутов — ампула делового человека нового типа. Он ближе к типу прожженного дельца, что подчеркивается его «говорящей» фамилией, сочетающей в себе представление о хищности, быстроте и жестокости. Активный и целеустремленный, он пересоздает себя и мир по своему усмотрению. Новый герой является в самых разных обликах, в живом многообразии человеческих характеров.

Другой тип делового человека показал в своем творчестве И.А. Гончаров. Исследователь Я.С. Билинкис заметил, что «И.А. Гончаров решил обрисовать людей дела не как рыцарей денежного мешка и наживы, но как носителей прогресса в реальном его облики» [Билинкис, 1992, с. 205]. Назначение «новых» людей И.А. Гончаров видел в осознании ими «необходимости труда».

Тип буржуазного дельца в России, когда творил И.А. Гончаров, еще только зарождался. В нем еще были ослаблены черты эгоизма и корыстолюбия, которые проявились впоследствии. Цена предпринимателей как трезвых деловых людей, их рационалистический склад мышления, их способность целеустремленно идти к цели, И.А. Гончаров в то же время не принимал их делячества и откровенного эгоизма.

Н.К. Пиксанов отмечал, что даже такие разные писатели, как И.С. Тургенев и И.А. Гончаров, «сблизились в выдвижении деловых помещиков-предпринимателей: Тургенев — Литвинова, Гончаров — Тушина» [Пиксанов, 1968, с. 141].

Нужно отметить, что с появлением нового героя происходило переосмысление типа «лишнего человека» (наблюдается эволюция этого типа — от Чацкого к Обломову). В 30 — 40-е годы XIX столетия литература отметила назревший конфликт времени: столкновение мечтателей-романтиков с философией жизни «человека-машины», олицетворяющего, по мысли Ап. Григорьева, «бюрократическую практичность». В самых недрах крепостнической России, где барствовали и нежились, не находя своего места, тоскую-

щие Онегин, Печорин, Обломов и их собратья по духу, зазвучал, по наблюдению И.А. Гончарова, «мотив, который едва только начал разыгрываться в самом бойком центре — Петербурге. Мотив этот — слабое мерцание сознания необходимости труда, настоящего, не рутинного, а живого дела в борьбе с всероссийским застоєм» («Лучше поздно, чем никогда») [ГК, 1981, с. 107].

Тот мотив, что «подслушал» И.А. Гончаров, «завучал» в его трех романах, героями которых были «люди с деньгами», желающие сделать карьеру, — такие, как чиновник Петр Адуев, задумывающийся о том, как совместить свои интересы и при этом приносить пользу Отечеству, как Андрей Штольц и «капиталист-благоустроитель» России Тушин.

Н.Д. Старосельская вслед за Л.Я. Гинзбург считает, что первый гончаровский роман «Обыкновенная история» — «своего рода продолжение "Мертвых Душ" в развитии и осмыслении народившегося социального феномена — буржуазного сознания», но он все-таки отличается от гоголевского произведения тем, что у И.А. Гончарова «эта тенденция общественного сдвига представлена не только как явление негативное» [Старосельская, 1990, с. 24].

О своеобразии гончаровского реализма, созревшего и под влиянием А.С. Пушкина, и под влиянием «натуральной школы» Н.В. Гоголя с ее «воспроизведением действительности во всей истине», в силу того, что писатель никогда не разделял идей революционных демократов, говорили как о реализме, проникнутом консервативными настроениями. По мнению А.Ф. Рогалева, И.А. Гончаров «внимательно вслушивался в пульс времени и с тревогой предчувствовал коренные перемены в отечественной действительности. Но это не был результат консерватизма во взглядах Гончарова. Это было этническое ощущение истинно русским человеком грядущих событий.

Нет, Гончаров не выступал в роли «нострадамуса» и не мыслил будущее в таких конкретных формах, как социальные катаклизмы, революция, политико-идеологический слом царской власти. Его мысль «обнимала» более высокие, философские категории и проникала в такую кажущуюся абстрактную сферу, как душа народа, этнопсихология, стереотип мышления отдельных типичных представителей русской нации, их духовно-нравственная «аура». Сбой в этих сугубо внутренних свойствах чреват обрывом преемственной многовековой традиции, потерей естественного иммунитета против разрушительных воздействий извне, надломом, или обломом, традиционного русского общества, всего жизненного уклада.

Эта идея грозящего или уже наступающего, в понимании писателя, обрыва и облома, катастрофических сами по себе и по своим последствиям, красной нитью проходит... по названиям романов «Обрыв» (опубликован в 1869 году) и «Обломов» (1855) [Рогалев, 2004, с. 20].

В.И. Мельник прав, когда замечает, что «гончаровский взгляд на жизнь, на искусство и тот "идеализм", тот исторический оптимизм, вера в "провиденцию, в идеальную сторону жизни, которая постоянно высказывается у Гончарова и является основой его художественной концепции человека», определил А.С. Пушкин. Гончарову был близок «основной закон зрелой поэзии Пушкина — закон поэтического равновесия различных стихий человеческой жизни» [Мельник, 2007, с. 15]. Несомненно, В.И. Мельник опирается на умозаключения Д.С. Мережковского: «По исключительной *трезвости* взгляда на мир Гончаров приближается к Пушкину. Тургенев опьянен красотой. Достоевский — страданиями людей. Лев Толстой — жаждой истины.

И все они созерцают жизнь с собственной точки зрения. Действительность немного искажается, как очертания предметов на взволнованной поверхности воды. У Гончарова нет опьянения. В его душе жизнь рисуется невозмутимо ясно, как мельчайшие былинки, и далекие звезды отражаются в лесном глубоком роднике, защищенном от ветра. Трезвость, простота и здоровье могучего таланта имеют в себе что-то освежающее. Как бы ни были прекрасны создания других современных писателей, в них почти всегда есть какой-нибудь темный угол, откуда веет на читателя холодом и ужасом. Таких страшных углов нет у Гончарова. Все огромное здание его эпопеи озарено ровным светом разумной любви к человеческой жизни. А между тем он понимает не меньше других ее темную сторону... Пошлость, торжествующая над чистой душой, любовью, идеалами, — вот для Гончарова основной трагизм жизни. Другие поэты действуют на читателя смертью, муками, великими страстями героев, он потрясает нас — самодовольною улыбкою начинающего карьериста (Адуева), халатом Обломова, промокшими ботинками Веры в ту страшную ночь, когда она вернулась от Волохова...» [Цит. по: Евгеньев-Максимов, 1925, с. 158 — 159].

Так или иначе, все гончаровские герои стремятся найти равновесие в жизни, хотя не всем это удается: Петр Адуев пытается «излечить» племянника Александра, направив «игру страстей», охвативших его, в полезное русло; Илья Обломов считает «общечеловеческой задачей», «вершиной прогресса» — «давать страсти законный исход, указать порядок течения, как реке, для блага целого края...»; Андрей Штольц убежден, что «нормальное назначение человека — прожить четыре времени года, т. е. четыре возраста, без скачков, и донести сосуд жизни до последнего дня, не пролив ни одной капли напрасно, и что ровное и медленное горение огня лучше бурных пожаров, какая бы поэзия ни пылала в них...».

И.А. Гончаров, в отличие от многих крупных русских писателей, во всех своих произведениях стремился к идеалу. Эту мысль подтверждают наблюдения В.И. Мельника о гончаровских героях: «В эстетике Гончарова типы "идеализированы" (совершенно как у Пушкина)... Обломов — человек с несостоявшейся судьбой, но он идеален, что прекрасно понял Ф. Достоевский, записавший при подготовке "Идиота": "Обломов-Христос" [Розенблюм, 1981, с. 48 — 51]. Обломов лучше Александра Адуева, а Райский (развитие этого типа) — лучше Обломова в своих попытках состояться. Точно так же Штольц лишен недостатков Петра Адуева, это фигура более глубокая, более нравственная. Тушин еще более глубок как воплощение идеала. То же видно в фигурах Наденьки — Ольги — Веры: развитие идет по восходящей от романа к роману. Герои Гончарова не только противостоят друг другу как типы человеческой нравственности и психики "по горизонтали" (в рамках произведения), но и постоянно растут в его сознании в поисках идеального — "по вертикали" (во всем его творчестве). <... > В своих романах он сталкивает не плохое и хорошее, ложное и истинное, а один тип идеального с другим» [Мельник, 1991, с. 15].

Если посмотреть на «людей дела» у И.А. Гончарова, то заметно, что они абсолютно уверены в том, что общество нуждается в них, и тем не менее ни старший Адуев, ни Штольц не забывают о том, что «дело» приносит деньги, а деньги — комфорт, от которого никто из них не собирается отказываться. Даже нигилист Волохов, который «с простодушным высокомерием, при первом знакомстве с Верой спешит отрекомендовать себя как "новую гря-

душую силу", несмотря на ожесточенный протест, скорее циник, чем аскет», — по замечанию Д.С. Мережковского. Он «...не прочь от удовольствий комфорта — курит с наслаждением дорогие сигары Райского. Волохов прямо объявляет Вере, что материальную сторону любви ставит выше нравственной; в конечном идеале общечеловеческого счастья, за который борется он с такой убежденностью, на первом плане стоят *материальные блага*, тот же комфорт, те же *вкусные сигары барина Райского*, только доступные большому числу людей» [Мережковский, 1991, с. 135].

С точки зрения Д.С. Мережковского, «деловые люди» Штольц и Петр Адуев, нигилист, а значит, прагматик Марк Волохов, «только разумом понимают преимущество нравственного идеала, как понимают устройство какой-нибудь полезной машины, но сердцем они мало любят людей и не верят в божественную тайну мира — вот почему в их добродетели есть что-то сухое, жестокое и самолюбивое». Размышляя о героях гончаровской трилогии, он прибегал к антитезе: «При смене двух исторических эпох являются характеры, принадлежащие той и другой, нецельные, раздвоенные. Их убеждения, верования принадлежат новому времени; привычки, темперамент — прошлому. Побеждает в большинстве случаев не разум, а инстинкт, не убеждения, а темперамент; отжившее торжествует над живым, и человек гибнет жертвой этой борьбы. Так гибнет в пошлости Александр Адуев, в апатии — Обломов, в дилетантизме — Райский» [Там же, с. 135–136].

И.А. Гончаров противопоставляет людей с нерешительными характеристиками личностям деятельным, с твердой и жесткой волей: «Волохов сопоставлен с Райским в "Обрыве", Штольц — с Обломовым, дядя — с Александром в "Обыкновенной истории". Как ни отличен чиновник Адуев от нигилиста Волохова и этот последний от аккуратного, добродетельного немца Штольца — у всех троих есть общая черта: рассудок у них преобладает над чувством, расчет — над голосом сердца, практичность над способностью к созерцанию» [Там же, с. 137].

Свою задачу в «Обыкновенной истории» И.А. Гончаров, по замечанию В.А. Недзвецкого, видел «не в поэтизации того или иного из наличных типов жизни, но в определении и художественном воплощении еще неясного и трудноуловимого идеала ("нормы") взаимоотношений личности с обществом, в равной мере отвечающего как прозаическому складу современной действительности, так и высшим потребностям личности. Иначе говоря — в воссоздании новой, *современной поэзии бытия*» [Недзвецкий, 2001, с. 298]. Во взгляде на современность И.А. Гончаров солидарен с В.Г. Белинским, развивавшим в 40-е годы мысль о «прозе жизни» как отличительном качестве «нового мира», в котором эта проза «глубоко проникла в самую поэзию жизни». «Младенчество древнего мира, — писал критик, — кончилось; вера в богов и чудеса умерла; дух героизма исчез; настал век жизни действительной» [Белинский, 1953–1959, т. 10, с. 440]. Исследователь отмечает, что «прозаические тенденции нового времени» «ясно видели и Лермонтов, и Гоголь», но «иное отношение к тому факту, что "ныне все подходит под какой-то прозаический уровень", было у Гончарова. Для автора "Обыкновенной истории" это не заблуждение истории, а историческая закономерность, с которой поэтому необходимо считаться каждому человеку, в том числе и романисту» [Недзвецкий, 2000, с. 12].

И.А. Гончаров осознавал прозаический характер эпохи, наступившей в России второй половине XIX века, когда громко зазвучали слова «расчет»,

«карьера», «практические соображения». Понимал это и его Петр Адуев, убежденный в необходимости таких, как он: «Мы принадлежим обществу... которое нуждается в нас».

С точки зрения В.А. Недзвецкого, «прозаическая натура» Петра Адуева с его апологией «дела», «холодным анализом» была задумана носителем одного из коренных взглядов на современную ему жизнь, отвергающим все человеческие чувства: дружбу, любовь, доверие: «Суть жизненной философии» старшего Адуева соотносится с его именем: в переводе с греческого «Петр» означает «камень». Проповедующий «идеалы... материально-меркантильных устремлений "нового порядка", как именует он современную жизнь, Адуев-старший показан в романе как тип безраздельного *релятивиста* и *прагматика*. При этом своей "правде" он верен не только в служебных и деловых заботах, но и в интимно-сердечных отношениях с женой и племянником. Он вообще не признает различия между духовными (внутренними) и внешними интересами человека. <...> Суд над Адуевым-старшим Гончаров вершит с позиций тех общечеловеческих ценностей (любовь, дружба, искренность и бескорыстие человеческих связей), которые Александр неоправданно отрывал от жизненной прозы, а Петр Иванович считал "мечтами, игрушками, обманом" <...> Позиция Адуева-старшего оказывалась не противоядием, но всего лишь "дурной крайностью" крайних же взглядов Александра» [Недзвецкий, 2000, с. 302]. И.А. Гончаров понимал: «Между действительностью и идеалом лежит... бездна, через которую еще не найден мост...» Истину жизни и жизнеповедения И.А. Гончаров видит «не в разрыве ценностей и целей абсолютно-вечных (духовных) и материально-относительных, а также чувства и разума, счастья и "дела" (долга), свободы и необходимости, поэзии и прозы, но в их взаимопроникновении и единстве, дающих человеку ощущение "полноты жизни" и цельности личности» [Там же, с. 303]. Отсюда — занявший такое большое место в романах И.А. Гончарова трагизм мотивов *крайностей*, *разрыва*, *облома*, *обрыва*.

Продолжение И.А. Гончаровым, хотя он считал, что «романист — не моралист», традиции «учительного пафоса» русской литературы, которая, по определению А.С. Пушкина, часто оказывалась не столько эстетическим, сколько «педагогическим занятием» [Пушкин, 1962 — 1965, т. 7, с. 189], наиболее полно реализовалось в его романе «Обыкновенная история», на который Л.Н. Толстой откликнулся такими словами: «Вот где учишься жить» [Толстой, 1928 — 1933, т. 60, с. 140].

Упрекнуть И.А. Гончарова в субъективном отношении к своим героям нельзя, т. к. он — крупный русский художник — всегда придерживался роли беспристрастного повествователя. И, рассказав «обыкновенную», но далеко не «простую историю» жизни Петра и Александра Адуевых¹, он сумел не только рассказать о жизни своих современников, но и затронуть «вечный» вопрос о смысле жизни, который решают люди, живущие в разные времена.

В романе четко прослеживается оппозиция, подчеркивающая пропасть между двумя типами жизни, двумя философиями жизни в России: деревня (усадебная Грачи, идиллия сельской жизни, «благодать») и город (столица, Пе-

¹ В письме А.А. Краевскому от 12 мая 1848 г. И.А. Гончаров разъяснил смысл названия своего романа: *обыкновенная* — значит не «простая история», но «история — так по большей части случаемаяся, как написано» [Гончаров, 1952 — 1955, т. 8, с. 240].

тербург, «омут»). Меняя свой образ жизни ради будущей карьеры, по мысли И.А. Гончарова, Александр совершает передвижение в *историческом времени*.

В этом романе писатель фактически завершил последний этап эволюции романтического героя в русской литературе XIX века (путь от Владимира Ленского до Александра Адуева), у которого, по мысли В.Г. Белинского, было два выхода: или погибнуть от столкновения с реальной жизнью, или, забыв все свои романтические мечты, стать таким, как все. В.Г. Белинский назвал Адуева-младшего «трижды романтиком — по натуре, по воспитанию и по обстоятельствам жизни» [Белинский, 1953 — 1959, т. 10, с. 332]. Правда, в XX веке В.А. Недзвецкий несколько пересмотрел характер романтизма младшего Адуева: «Если в жизнепонимании Александра романтизм и присутствует, то как его обложка-окраска, а не сущность» [Недзвецкий, 2000, с. 11]. Эту романтическую «обложку-окраску» своего племянника уничтожил его дядя Петр Адуев, не заметив, что при этом разрушил и свою, и чужую жизнь. Петр Иванович безжалостно высмеивал романтические стихи племянника, его *заветные слова* («бешеная радость», «небесное блаженство», «колоссальная страсть», «искренние излияния»), его первое чувство к девушке, уверяя в том, что «желтые цветы», «прекрасное озеро» — вся деревенская идиллия осталась в прошлом, а в Петербурге значимы чины, деньги, связи. Эпоха романтизма заканчивалась, наступала эра капитализма с его голым расчетом.

В.П. Боткин писал об «Обыкновенной истории» в письме В.Г. Белинскому от 27 марта 1847 года: «Ты замечаешь, какой удар повесть Гончарова нанесет романтизму — и справедливо; а мне также кажется, что от нее и не очень поздоровится арифметическому здравому смыслу: словом, она бьет обе эти крайности. Я ничего не знаю умнее этого романа» [Боткин, 1984, с. 269].

По замечанию Н.Д. Старосельской, в «Обыкновенной истории» впервые на отечественном материале раскрывается бальзаковская тема «утраченных иллюзий» юности, прощания с романтическими грезами, которые приходят в противоречие с реальной жизнью и грубо попираются ею. То есть перед нами своего рода «роман воспитания», каких в русской литературе до Гончарова было немного» [Старосельская, 1990, с. 23].

Петр Адуев относится к типологическому ряду не очень часто встречающихся в русской литературе «деловых людей», «практических людей». И если Тушина («Обрыв») и Штольца («Обломов»), относящихся к этому типу героя, И.А. Гончаров оставляет в самую ответственную для их репутации минуту и не все рассказывает об их дальнейшей жизни, то, рассказав о крушении жизни Петра Адуева, он фактически спрогнозировал, что произойдет в конце жизни тех, кто не сумел сделать счастливыми даже любимых ими женщин¹.

Петр Иванович Адуев — тип, прекрасно известный И.А. Гончарову, характерный для его петербургского окружения. По мнению исследователя В.Н. Тихомирова, «он — знамение времени, продукт петербургского периода русской истории, это уже не только преуспевающий столичный чинов-

¹ Интересно признание В.Г. Белинского в письме В.П. Боткину: «Уважаю практические натуры, les Hommes d'action, но если вкушение сладости их роли непременно должно быть освоено по условиям безвыходной ограниченности, душевной узкости — слуга покорный, я лучше хочу быть созерцающей натурой, человеком просто, но лишь бы все чувствовать и понимать широко, правильно и глубоко» [Белинский, 1953 — 1959, т. 10, с. 342 — 343].

ник, но и новейший делец, предприниматель, извлекающий немалый доход из своих трудов на пользу промышленности и прогресса» [Тихомиров, 1991, с. 90].

Петр Адуев «наглухо» прикреплен к идее трезвого практицизма, несмотря на то что знает наизусть А.С. Пушкина и владеет несколькими иностранными языками. Трезвый расчет, «деспотизм ума» проявляются даже в его внешности: «Кажется, у него рассчитаны были и жесты и взгляды. Бледное, бесстрастное лицо показывало, что в этом человеке немного разгула страстям; по деспотическим проявлениям ума, что сердце у него бьется или не бьется по приговору головы». Он — не просто приземленный буржуазный практик; он — теоретик, возводящий свои принципы до уровня философских обобщений. Рационалистический склад мышления Петра Адуева отражается в его логически четкой и афористической речи: «Свято, потому что разумно». Петр Иванович «думает и чувствует по-земному». «Дух его, — замечает И.А. Гончаров, — прикован к земле», он — «враг всяких эффектов». Он исповедует философию буржуазного практицизма: «Везде разум, причина, опыт, постепенность и, следовательно, успех», «расчет везде», везде «здравый смысл». С сожалением эти качества констатировала и его жена Лизавета Александровна: «Что было главной целью его трудов? Трудился ли он для общей человеческой цели, исполняя заданный ему судьбою урок, или только для мелочных причин, чтобы приобрести между людьми чиновное и денежное значение, для того ли, наконец, чтобы его не гнули в дугу нужда, обстоятельства? Бог его знает. О высоких целях он разговаривать не любил, называя это бредом, а говорил сухо и просто, что надо делать».

И.А. Гончаров не рассказывает подробно о том, каким делом занимается Петр Иванович Адуев, он просто сообщает о своем герое, что тот «слыш за человека с деньгами и, может быть, не без причины; служил при каком-то важном лице чиновником особых поручений и носил несколько ленточек в петлице фрака; жил на большой улице...».

Многие критики определяли Петра Адуева так: «человек-машина». Петр Иванович был занят конкретным делом — фарфоровым заводом, которым он владел вместе с двумя компаньонами. Он многое делал для развития, усовершенствования производства, находясь на государственной службе. По мнению З.Т. Прокопенко, Петр Адуев — это «практик и вместе с тем философ в своей сфере, выработавший неопровержимую систему принципов и правил, которые гарантируют ему успех, благополучие, душевный комфорт» [Прокопенко, 1985, с. 134]. Петр Иванович не сомневался, что до конца понял жизнь человека, что «измерил» все его потребности и возможности и что все выходящее за пределы измеренного — беспочвенные мечтания, и потому беспощадно развенчивает наивную веру племянника в «высокое и прекрасное», в «вечную любовь», в «святость дружеских уз», называя это «мечтами, игрушками, обманом».

Петр Адуев не так однозначен, хотя в нем жила уверенность, что с позиции разума можно корректировать человеческие чувства. По замечанию М.В. Отрадина, «испытание Петра Ивановича как романного героя происходит в сфере страстей» [Отрадин, 1993, с. 51]. Старший Адуев «не признавал над собой их власти, даже смеялся над ними, считая их ошибками, уродливыми отступлениями от действительности, чем-то вроде болезней, для которых со временем явится своя медицина», страсть для него была «сумасшествием». По его теории, происходит «с Адама и Евы одна и та же

история», поэтому в основе чувства лежат материальные процессы: «Влюбленные — все равно что две лейденские банки: оба сильно заряжены; по целуемым электричество разрешается, и когда разрешится совсем — прости, любовью, следует охлаждение». Петр Иванович постарался и жену оградить «от всех уклонений, которые могли бы повредить их дружеским интересам». И в итоге между ними осталась только привычка. Было поздно что-либо исправлять в их отношениях, т. к. самоуверенный разум Петра Ивановича проиграл битву за жену, столкнувшись с непонятой им и неподвластной ему стихией чувств. Он, который учил Александра «никогда не посягать на личность женщины», окружил жену постоянным вниманием и уважением, хотя никогда не мог понять ее душевных и духовных устремлений. В итоге Адуев вынужден был признать свое поражение: «Он терялся в средствах, чувствуя, что для избрания их нужно больше сердца, чем головы. А где ему взять этого?» Культ рассудка потерпел крах. «Я повторяю тебе, что хочу жить не одной головой: во мне еще не все застыло», — старается уверить он жену, в недавнем живую, обаятельную, ставшую ко всему равнодушной¹.

И.А. Гончаров утверждал, что «скептическое отношение к чувству» обедняет человека. Авторскую тенденцию тонко уловил В.Г. Белинский: «Видно, человеку нужно и еще чего-нибудь немножко, кроме здравого смысла! Видно, на границах-то крайностей больше всего и стережет нас судьба. Видно, и страсти необходимы для полноты человеческой природы...» [Белинский, 1981, с. 342], а в критике XIX — XX веков сложились разные точки зрения на Петра Адуева. Ап. Григорьев, в частности, считал, что он олицетворяет собой лишь «бюрократическую практичность», не заметив многих других его черт. Уже отмечалось, что в развитии и осмыслении народившегося социального феномена — буржуазного сознания — в романе И.А. Гончарова несомненно видны черты преемственности с «Мертвыми душами», но в отличие от Н.В. Гоголя, у И.А. Гончарова эта тенденция общественного сдвига представлена не только как негативное явление. Отчетливо различая в Петре Ивановиче уродливые черты сознания, И.А. Гончаров видел в этом герое несомненное зерно будущего прогресса.

В.А. Недзвецкий считает Петра Адуева не только «одним из первых в русской литературе представителей нарождающейся отечественной буржуазии» (эта характеристика не является исчерпывающей), но и тем, кто «персонифицирует в романе один из "коренных" для человечества "взглядов на жизнь" и способов жить»: «В лице Адуева-старшего Гончаров создал тип безраздельного *позитивиста* и *прагматика*. В качестве такового Петр

¹ Как замечал Н.К. Пиксанов, для произведений И.А. Гончарова характерным «является то, что он, не будучи таким сторонником женской эмансипации, как Н.Г. Чернышевский, тем не менее без раздражения, чаще и с очевидной симпатией рисует образы женщин, стремящихся найти "дело" в своей жизни».

В своих высказываниях о романе «Обрыв» И.А. Гончаров не раз поднимает вопрос об актуальной проблеме женской эмансипации. И, по убеждениям Н.К. Пиксанова, «сама оценка героев-мужчин устанавливается романистом при содействии героинь, как и у Ж. Санд. Так, в "Обыкновенной истории" стоимость Адуева-старшего в последнем счете определяется (точнее — снижается) через его жену, Лизавету Александровну. В "Обломове" преуспевающий Штольц терпит моральное крушение, когда Ольга Ильинская, ныне его жена, приходит к безотрадной оценке их совместной жизни и деятельности: "Куда же идти? Некуда! Дальше нет дороги... Ужели нет, ужели ты совершила круг жизни? Ужели тут все?..."» [Пиксанов, 1968, с. 136].

Иванович полагает, что уж он-то, в отличие от племянника, вполне понял современную жизнь и назначение в ней человека. <...> И только в эпилоге он фактически признает... свое поражение в жизни. Знаком его выступает не только физическая немощь, преследующая этого далеко еще не старого героя. <...> ...рассудительность и подвела Петра Ивановича. Неуклонно следуя своему жизненному прагматизму, он пожертвовал ему и сердечными потребностями своей красавицы жены... которая была "убита пустой и бесцветной жизнью". Но тем самым теряли человеческий смысл и оправдание "дело" и успешная карьера Петра Адуева» [Недзвецкий, 2000, с. 15–17]. Он был «положительным человеком», но, по мысли И.А. Гончарова, «методичность и сухость его отношения к ней простерлись без его ведома и воли до холодной и тонкой тираннии, и над чем? над сердцем женщины!». В их отношениях не было ни грана романтизма.

Актуальность «Обыкновенной истории» обеспечила не только критика романтизма¹, но и создание образа представителя буржуазно-бюрократического Петербурга, приверженца практического взгляда на жизнь, считающего, что даже талант должен служить земным интересам, о котором В.Г. Белинский говорил, что он — «не абстрактная идея, живое лицо, фигура, написанная во весь рост кистью смелою, широкою и верною» [Белинский, 1953–1959, т. 10, с. 341]. А вот Д.И. Писарев с ним не соглашался, замечая, что И.А. Гончаров вывел в романе «две невозможные фигуры и уверил всех в том, что это действительно существующие люди», утверждая, что Петр Адуев «не верен с головы до ног», что И.А. Гончаров не показывает «"влиятельное общества" на личности своих персонажей» [Писарев, 1955, с. 203, 205].

И.А. Гончаров, как и В.Г. Белинский, видел силу прогресса в «практических натурах» (термин В.Г. Белинского в письме В.П. Боткину от 8 марта 1847 года), но во второй части романа его взгляд на П. Адуева изменился: он показал ограниченность его «философии жизни». Согласился с ним и В.Г. Белинский, заметивший в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года», что Петр Иванович — «эгоист, холоден»; «видно, человеку нужно и еще чего-нибудь немножко, кроме здравого смысла» [Белинский, 1953–1959, т. 10, с. 342].

И если в авторской исповеди «Лучше поздно, чем никогда» И.А. Гончаров 40-е годы осознавал как эпоху «ломки старых понятий и нравов», как «зарю чего-то трезвого, делового, нужного» [Гончаров, 1952–1955, т. 8, с. 73], то в 60-е годы во второй части романа он вершил суд над идеалами Петра Адуева, которого судит его жена Лизавета Александровна, как позднее Штольца с его деловой хваткой и бездушием будет судить Ольга Ильинская. Горький опыт семейной жизни заставил Петра Ивановича задуматься над несостоятельностью тех постулатов, которые он исповедовал.

О будущем России И.А. Гончаров размышлял много и тревожно. Вот как писал он в «Необыкновенной истории»: «А вот что делать — с охлаждением к тому, что считалось священным, неприкосновенным, необходимым, чем жило до сих пор морально человеческое общество? Анализ века внес реализм в духовную, моральную, интеллектуальную жизнь, повсюдную и неутомимую поверку явлений в природе — вещей и людей — и силою ума и науки хочет восторжествовать над природой. Все подводится под неутомимый анализ: самые заветные чувства, лучшие высокие стремления, драгоценные

¹ В.Г. Белинский писал о ней: «Какой страшный удар романтизму, мечтательности, сентиментальности, провинциализму!» [Белинский, 1953–1959, т. 12, с. 352].

тайны и таинства человеческой души — вся деятельность духовной природы, с добродетелями, страстями, мечтами, поэзией — ко всему прикоснулся грубый анализ науки и опыта...» [Гончаров, 1924, с. 147].

Внимательно и тревожно наблюдающий за переменами в жизни России И.А. Гончаров в статье «Лучше поздно, чем никогда» объяснял своеобразие своей трилогии: «...вижу... *не три романа, а один*. Все они связаны одною общемою нитью, одною последовательною идеею — перехода от одной эпохи русской жизни, которую я переживал, к другой — и отражением их явлений в моих изображениях, портретах, сценах, мелких явлениях и т. д.» [Гончаров, 1952, т. 8, с. 141 — 142]. За те 20 лет, что он работал над романом «Обрыв», произошел исторический раскол: уходила в прошлое Россия патриархальная с ее многовековыми традициями, рождалась Россия новая, пугающая атеизмом, терроризмом, крайними идеями. Соответственно, в литературе на смену рефлексующим «лишним людям» приходит бунтарь, разночинец-демократ, нигилист, готовый к активному переустройству жизни. И.А. Гончаров внимательно наблюдал за тем, что происходило вокруг него (несомненно, что происходило и некоторое изменение в его взглядах), потому что был убежден, что «рисовать... трудно и, по-моему, просто нельзя с жизни, где формы ее не устоялись, лица не наслоились в типы. <...> Писать самый процесс брожения нельзя: в нем личности видоизменяются почти каждый день — будут неуловимы для пера» [Гончаров, 1980, с. 166].

Только в 1868 году в окончательном варианте романа «Обрыв» писатель встал на позицию борца с разрушительными тенденциями русской жизни, еще сохранившей свои традиции в провинции (отсюда — перенос героев из Петербурга в деревни Обломовка и Малиновка). По замечанию Д.С. Мережковского, «поэзия прошлого началась еще там — в голубином, кротком сердце Обломова; она сделалась благоуханной и девственно-нежной в Марфиньке, высокой и величавой в бабушке, и наконец, поэзия прошлого слилась с поэзией вечного в образе Веры» [Мережковский, 1991, с. 141].

Жизнеописания романтика Александра Адуева и реалиста-прагматика Петра Адуева, созданные И.А. Гончаровым, заставили русское общество задуматься над тем, как изменился век жизни. Именно потому Л.Н. Толстой так высоко оценил гончаровский роман: «капитальнейшая вещь» «невременного» интереса [Толстой, 1928 — 1955, т. 60, с. 290].

■ Штольц, Тушин — «истинная “партия действия”, наше прочное будущее?»

Андрей Штольц относится к тому типу героя, о котором вот уже почти два века ведутся споры. Прежде чем обратиться к разным точкам зрения на Штольца в критике XIX века, приведем разные мнения об этом персонаже, высказанные в самом начале XX века (А.П. Чехов) и в начале XXI века (А. Разумихин). Хотя И.А. Гончаров называл Штольца «цельным человеком» («Как в организме нет у него ничего лишнего, так и в нравственных отправлениях своей жизни он искал равновесия практических сторон с тонкими потребностями духа»), отмечая в нем, в отличие от Петра Адуева, некоторую романтичность и способность тонко чувствовать, при этом признавая: «Не живой, а просто идея», А.П. Чехов в одном из писем замечал: «Штольц не внушает мне никакого доверия. Автор говорит, что это великолепный малый, а я не верю. Это продувная бестия, думающая о себе очень хорошо и

собой довольная. Наполовину он сочинен, на три четверти ходулен» [Чехов, 1949, с. 354].

В XXI веке Штольц по-прежнему вызывает интерес и стремление понять его, что подтверждает А. Разумихин: «Можно по-разному относиться к тому, что Штольц, каким его изображает Гончаров, до такой степени весь обезличенный, бесцветный, что напрашивается определение "никакой": ни признака жирной округлости; цвет лица ровный, смугловатый и никакого румянца. Движений лишних у него не было. Если он сидел, то сидел покойно, если же действовал, то употреблял столько мимики, сколько было нужно. Окружающие даже звали его бесчувственным.

Хотя, надо признать, "от него веяло какой-то свежестью и силой", он умел идти упрямо по избранной дороге, нажил дом и деньги, был "беспрестанно в движении: понадобится обществу послать в Бельгию или Англию агента — посылают его; нужно написать какой-нибудь проект или приспособить новую идею к делу — выбирают его. Между тем он ездит и в свет и читает: когда он успевает — Бог весть".

Штольц жил, не ведая дремоты, лени; простой, т. е. прямой, настоящий взгляд на жизнь — вот что было его постоянной задачей. И еще "мечте, загадочному, таинственному не было места в его душе". Наполовину немец, он боялся всякой мечты, другими словами, характерной для обычного русского человека маниловщиной не страдал. Никакой тебе и ноздревщины — жил по бюджету, стараясь тратить каждый день, как каждый рубль, с ежеминутным, никогда не дремлющим контролем издержанного времени, труда, сил души и сердца: в нравственных отправлениях своей жизни он искал равновесия практических сторон с тонкими потребностями духа. Писатель скажет о нем: "Он весь составлен из костей, мускулов и нервов, как кровная английская лошадь". После чего читатель вправе гадать: чего здесь больше, похвалы или негативного скепсиса?» [Разумихин, 2004, с. 25].

А. Разумихин справедливо замечал, что в основном в России долгое время «была дворянская литература», а писатели-дворяне «писали о дворянах и немного о крестьянах...». Новый пласт литературы, возникший во второй половине XIX века, вводит в обиход новых действующих лиц: купцов у А. Островского и разночинцев у Тургенева и Чернышевского. «Вот только не нашлось в России... Драйзера для романа о финансисте. Гончаров смог создать Адуева-младшего и Обломова, но не смог написать Адуева-старшего и Штольца, потому что они ему были мало знакомы, не очень понятны: куда-то ездят, что-то делают — зачем? <...> А что и как писать о *пробующем гелать?*» [Там же, с. 24]. Как видно, гончаровский герой до сих пор не оставляет равнодушными людей, которые размышляют над судьбой России, пытаются понять, какой вариант пути для нее более верный.

Несмотря на то, что в романе «Обломов» именно А. Штольц выступает носителем «жизненной нормы», критика 60-х годов XIX века не приняла его. Так, Н.А. Добролюбов был убежден, что «Штольц не дорос еще до идеала общественного русского деятеля» [Добролюбов, 1984, с. 373], некоторые представители «эстетической критики» подчеркивали его эгоизм и рассудочность. Многие упрекали И.А. Гончарова в том, что тот не раскрыл деятельность Штольца, ограничившись лишь общими замечаниями о том, что тот «участвует в какой-то компании», осматривает «какие-то копи».

Писатель же, не принимая эти упреки, объяснял, что сознательно пошел по такому пути, говоря о своем герое: «Он беспрестанно в движении, и этот

мотив чрезвычайно важен. Динамизм Штольца — отражение и воплощение того безустального стремления вперед, достижения свыше предназначенной идеи, при ежесекундной борьбе с обманчивыми надеждами, с мучительными преградами» [Гончаров, 1952, с. 293].

И.А. Гончаров, всегда рагующий за сохранение «вечных» ценностей русской жизни, понимал, что милая его сердцу Обломовка не спасет Россию от бед, что отказ от буржуазного прогресса, той «деловитости», которая многим казалась «машинизацией человеческой личности», приведет страну, страдающую веками от крепостнического устройства, к еще большим бедам.

Выразитель трезвого буржуазного сознания, идущего на смену феодально-крепостнической обломовщины, Штолец является прямым продолжением П.И. Адуева. Вместе с тем И.А. Гончаров, несомненно, попытался сгладить отрицательные черты буржуазного практика. Он был убежден, что Штольцу и Петру Адуеву принадлежит будущее. Штолец — чиновник. По мнению Г.Н. Поспелова, это «делец, чуждый и дворянской лени, и служебного карьеризма, отличающийся такой активностью и таким уровнем культуры, которые не были свойственны тогда русскому купечеству. Не зная, видимо, где найти такого человека среди русских дельцов, Гончаров сделал Штольца отпрыском полунемецкой бюргерской семьи, получившим, однако, воспитание у своей русской матери-дворянки и в дворянском университете» [Поспелов, 1972, с. 354].

По справедливому замечанию В.А. Недзвецкого, в душе Штольца «разные национальные, культурные и общественно-исторические начала — от патриархальных до бюргеровских — создали, объединившись в его личности, характер, чуждый, по мысли романиста, всякой ограниченности и крайности. Показателен ответ юного Штольца на совет отца избрать любую «карьеру»: «служить, торговать, хоть сочинять, пожалуй...»: «Да я посмотрю, нельзя ли вдруг по всем», — сказал Андрей» [Недзвецкий, 2000, с. 33].

Штолец — это воплощенная энергия. «Он беспрестанно в движении», «он весь составлен из костей, мускулов и нервов, как кровная английская лошадь. Он худощав; щек у него почти вовсе нет, есть кость и мускул, но ни признака жирной округлости». Штолец предельно рационалистичен: «Кажется, и печалью, и радостями он управлял, как движением рук, как шагами ног или как обращался с дурной и хорошей погодой. Больше всего он боялся воображения, этого двуличного спутника, с дружеским на одной и вражеским на другой стороне лицом». Он «выше всего... ставил настойчивость в достижении цели», «боялся всякой мечты». Если его друг Илья Обломов жил чувствами, то он обладал рациональным мышлением; для него критерием были «анализ опыта» и «практическая истина». Даже полюбив Ольгу Ильинскую, Андрей решился на брак в результате вдумчивого самоанализа. В их отношениях Штолец выводит Ольгу из нравственного тупика, в который ее завели отношения с Обломовым, помогает ей, все верно понимает, но его настораживает просьба Ольги выслушать ее исповедь не умом, а сердцем («я боюсь вашего ума»). Не сразу ему удалось завоевать сердце Ольги. Он стал замечать: «Она перерастает меня!»; «Он задумывался над Ольгой, как никогда и ни над чем не задумывался. <...> "Любит или не любит?" — играли у него в голове два вопроса», т. к. она была «покойна, ровна, проста, иногда даже холодна»; «С него немного спала спесивая уверенность в своих силах... Ему становилось страшно»; он не мог понять Ольгу, узнав о том, что

она любила Обломова: ему казалось это «ошибкой». При этом он был убежден, что «любовь правит миром». И потому, когда Ольга стала его женой, для него все было «найдено, нечего искать, некуда идти больше». Он «дождался»: «Столько лет жажды чувства, терпения, экономии сил души! Как долго я ждал — все награждено: вот оно, последнее счастье человека!» И при этом он не смог понять томления души своей жены, не придавал им серьезного значения, внушая ей: «Мы не Титаны с тобой... мы не пойдем с Манфредами и Фаустами на дерзкую борьбу с мятежными вопросами, не примем их вызова, склоним головы и смиренно переживем трудную минуту, и опять потом улыбнется жизнь, счастье...» Далее жизнь покажет, что страстная, стремящаяся вперед натура Ольги берет верх над педантизмом и пуританской сдержанностью Штольца.

В категорических формулировках, которыми часто оперирует А. Штольц, ощущается некоторая «сделанность» образа этого персонажа. И сами истоки его характера уж слишком математически выверены: «С одной стороны, Обломовка, с другой — княжеский замок, с широким раздольем барской жизни, встретились с немецким элементом, и не вышло из Андрея ни доброго буржуа, ни даже филистера».

В отличие от одностороннего практицизма Петра Адуева, в характере Штольца писатель показал наличие «равновесия практических сторон с тонкими потребностями духа». Это «равновесие» в Штольце закладывалось уже в детстве: отец приобщал его к делам фабрики и имения, прививал практический взгляд на жизнь, мать «учила его прислушиваться к звукам Герца, пела ему о цветах, о поэзии жизни, шептала о призвании то воина, то писателя, мечтала с ним о высокой роли, какая выпадет иным на долю...». Духовное образование Штольца завершил университет. Он был прилежен в учебе и впоследствии упорно добивался выгодной карьеры. Он высказывал широкие познания в области науки, интересовался искусством. При этом, как замечал М.В. Отрадин, в нем «под трезвым пониманием жизни, за всей энергичной деятельностью скрывается деловой расчет буржуазного предпринимателя, подчиняющего все свои стремления холодному практицизму» [Отрадин, 1992, с. 10].

По мнению В.А. Недзвецкого, эта цельность героя, «не ведающего разлада между умом и сердцем, сознанием и действием», подчеркивалась И.А. Гончаровым многократно: «В авторском замысле, который следует отличать от воплощения, Штольц был, таким образом, личностью гармонической» [Недзвецкий, 2000, с. 33]. Стремление к гармонии с миром, с самим собой и с другими людьми позволило Андрею Штольцу выстроить семейный союз с Ольгой Ильинской, чего не сумел сделать Илья Ильич, хотя многие исследователи гончаровского романа вслед за автором высказывают определенные сомнения по поводу безоблачного счастья Ольги Ильинской со Штольцем.

У Штольца самостоятельно сложился будто бы «простой, т. е. прямой, настоящий взгляд на жизнь». Подобно Петру Адуеву, Штольц — враг «всякой мечты», всего «загадочного и таинственного»: «То, что не подвергается анализу опыта, практической истины, было в глазах его оптический обман, то или иное отражение лучей и красок на сетке органа зрения, или же, наконец, факт, до которого еще не дошла очередь опыта».

По мнению В.Н. Тихомирова, в какой-то степени «идеализируя Штольца, писатель одновременно говорит о нем и трезвую правду. Герой И.А. Гон-

чарова не может удержаться на высоте гармонического равновесия практической трезвости и духовного богатства. Практик в нем берет верх» [Тихомиров, 1991, с. 19]. В этом еще больше видно его сходство с Петром Адуевым.

Выгода руководит действиями Штольца, убежденного в том, что он трудится не ради корысти, а ради самой потребности труда. Выразителен диалог Штольца и Обломова о роли труда в жизни человека:

— Когда-нибудь перестанешь же трудиться, — заметил Обломов.

— Никогда не перестану. Для чего?

— Когда удвоишь свои капиталы, — сказал Обломов.

— Когда учетверю их, и тогда не перестану.

— Так из чего же, — заговорил он, помолчав, — ты бьешься, если цель твоя не обеспечить себя навсегда и удалиться потом на покой, отдохнуть? <...> Так когда же жить? Для чего же мучиться весь век?

— Для самого труда, больше ни для чего. Труд — образ, содержание, стихия и цель жизни, по крайней мере, моей. Вот ты выжал труд из жизни: на что она похожа?

Андрей Штолец в течение жизни остается по-пуритански непреклонным и последовательным: только труд ради самого труда, все прочие мотивировки отвергаются им как проявление «обломовщины». Он убежден, что жизнь должна быть «постоянным горением», но Р.В. Комина отмечает, что «на практике "горение" Штольца оказывается предпримчивостью оборотистого дельца» [Комина, 1991, с. 64]. В тридцать лет он «нажил дом и деньги... участвует в какой-то компании, отправляет товар за границу».

Штолец производит впечатление человека абсолютно неуязвимого ни для тех сложностей, которые неизбежно порождает каждодневная житейская суэта, ни для решения так называемых «вечных» вопросов: «Не выдали, чтоб он задумывался над чем-нибудь болезненно и мучительно... Что ни встречалось, он сейчас употреблял тот прием, какой будет нужен для этого явления, как ключница сразу выберет из кучи висящих на полке ключей тот именно, который нужен для той или другой двери». Штолец считал, что «нормальное назначение человека — прожить четыре времени года, т. е. четыре возраста, без скачков и донести сосуд жизни до последнего дня, не пролив ни одной капли напрасно...». В отличие от Петра Адуева, он думал не только о своей выгоде, но и о благосостоянии общества. По его мнению, с помощью устройства «школ», «пристаней», «ярмарок», «шоссейных дорог» и т. п. старые, патриархальные «обломовки» должны превратиться в благоустроенные, культурные имения, приносящие доход, но сам Штолец не стремится управлять имениями Обломова и Ольги, хотя увидев, как обкрадывают его друга, принимает меры к спасению его собственности.

Завершая характеристику образа Штольца, И.А. Гончаров рассуждал о необходимости появления на русской почве нового типа деятеля. Т.Л. Морозова считает, что «Штолец был задуман как фигура совершенно необычная. И.А. Гончаров стремился сделать его по-новому привлекательным для читателя, привлекательным "деятельностью", рациональной умелой практичностью — теми качествами, которые до сих пор в число черт, украшавших героев литературы, не входили» [Морозова, 1998, с. 100].

О том, что И.А. Гончаров верил в то, что в России обязательно появятся «новые люди», способные на деятельное отношение к жизни, не нигилисты, больше отрицающие, чем созидающие, говорят его размышления, связанные с тем, что в основном русские деятели выходили из той же Обломовки,

что они «лениво, вполглаза глядя вокруг, прикладывали руки к общественной машине и с дремотой двигали ее по обычной колее, ставя ногу в оставленный предшествеником след. Но вот глаза очнулись от дремоты, послышались бойкие, широкие шаги, живые голоса... Сколько Штольцев должно явиться под русскими именами!»¹ [Гончаров, 1952 — 1955, т. 4, с. 171].

При этом Н.И. Пруцков, сравнивая Штольца с Обломовым, отмечал, что во всех рассуждениях Штольца о «мятежных вопросах» видна мещанская узость его кругозора, «приземление» серьезных вопросов жизни, отказ от борьбы из-за нежелания решать их: «Фактически в словах Штольца в обновленном виде восторжествовала та же обломовщина. Они звали к остановке жизни, в них не было понимания того великого закона жизни, в силу которого человек по самой сущности своей человеческой природы никогда не может удовлетвориться достигнутым, склонить голову перед ним, отказаться от исканий путей жизни» [Пруцков, 1962, с. 122]. Действительно, Штольцу была близка обломовская философия притяжения жизни такой, какова она есть. Близость к Обломовке и любовь к Обломову не прошли для него бесследно (Андрей «вырос на русской почве... Вблизи была Обломовка: там вечный праздник!»).

С одной стороны, И.А. Гончаров планировал показать Штольца как прогрессивного буржуазного деятеля, с другой — не показал его в практической деятельности: «Он служил, вышел в отставку, занялся своими делами», «нажил дом и деньги», «выучил Европу, как свое имение», «видел Россию вдоль и поперек». По мысли Н.А. Добролюбова, демократическую Россию 60-х годов уже не мог удовлетворить человек, который стоит вне политики, который вообще ни разу в романе не размышлял о крепостном праве, существование которого не давало возможности России стать промышленной страной. Вывод, который делает Н.А. Добролюбов, звучит так: «Штолец не дорос еще до идеала русского общественного деятеля», «Не он тот человек, который сумеет, на языке понятном для русской души, сказать нам это всемогущее слово "вперед!"» [Добролюбов, 1935, с. 33].

А вот Е.Н. Басовская подчеркивает активность натуры Штольца: Штолец «безжалостен», «удачлив», «не признает никаких драм». С его точки зрения, все в жизни можно решить на основании здравого размышления: «Ему кажется, что в душе человека можно так же легко навести порядок, как в делах».

«Штолец — победитель».

«В оценке Штольца, как ни странно, сошлись даже Добролюбов и Дружинин. Им обоим образ показался малоудачным, сухим и невыразительным. Правда, объяснили они это по-разному. Добролюбов отметил, что в современной русской жизни пока слишком мало энергичных, деятельных людей, и потому писателю не удалось ярко показать такой тип. Дружинин же считал Штольца прежде всего художественной неудачей Гончарова: "...это... персонаж, обрисованный с излишней кропотливостью, который все-таки не дает нам должной полноты впечатления"».

¹ Учитывая, что каждый из персонажей многослойных романов И.А. Гончарова — это одновременно и тип, и символ, за которым встает вертикаль, интересны размышления А.Ф. Рогалева над значимостью системы использования собственных имен в литературных произведениях: в романе «Обломов» среди русских Петровых, Семеновых, Степановых (а эти «родственники» Обломова носят типовые русские фамилии) И.А. Гончаров находит «полунемца Штольца с подтекстовой фамилией — от немецкого *stolz* — "гордый", т. е. исполненный чувства собственного достоинства, сознающий свое превосходство, испытывающий чувство удовлетворения» [Рогалев, 2004, с. 23].

Андрей Иванович не очень запоминается как личность <...> зато он в полной мере воплощает в себе идеалы, принципы, стиль новой жизни. Во второй половине XIX столетия Россия запоздало вступала в новый век» [Бавовская, 1997, с. 11 – 12].

Если Петр Иванович Адуев порвал все свои связи с помещицей Россией, то Штольц продолжал оставаться землевладельцем (не отсюда ли идет его индифферентное отношение к крепостному укладу?). Казалось, что И.А. Гончаров, по мысли Н.И. Пруцкова, в образе Штольца нашел «противоядие Обломову», но «это противоядие не оказалось сильнодействующим средством, между друзьями-антиподами обнаружилась социально-психологическая близость» [Пруцков, 1980, с. 128].

И Илья Обломов, заметивший в разговоре с другом «Или я не понял этой жизни, или она никуда не годится», и волевой Андрей Штольц, не нашедший гармонии в «этой жизни», заставили И.А. Гончарова констатировать в письме И.И. Ольховскому: «...между действительностью и идеалом лежит... бездна, через которую еще не найден мост, да едва и построятся когда» [Гончаров, 1980, т. 8, с. 253].

О жизненных позициях друзей-антиподов размышлял В.К. Кантор: «Если судьба Обломова, хотя его безделье было выражением "общественного сна", "внушает сострадание и страх", то что мы можем сказать о Штольце, наперснике главного героя романа? В шекспировском "Гамлете" датскому принцу сопутствуют два невраждебных и сочувствующих ему персонажа: Горацио, знающий о душевных терзаниях Гамлета, и норвежский принц Фортинбрас, симпатичный Гамлету ("дух, объятый дивным честолюбьем") и симпатизирующий в свою очередь ему ("пусть Гамлета поднимут на помост, / Как воина, четыре капитана"), прежде всего понимаемый Гамлетом как человек действия. Штольц словно бы совмещает в себе этих двух героев: деловитость его не вызывает сомнений, и как норвежский принц получает корону Гамлета, так Штольц получает Ольгу. Но еще Штольц — единственный в романе, как Горацио в трагедии ("почил высокий дух"), — знает истинную цену Обломову. Он говорит Ольге: „А если хочешь знать, так я и тебя научил любить его... Он падал от толчков, охлаждался, заснул, наконец, как убитый, разочарованный, потеряв силу жить, но не потерял честности и верности. Ни одной фальшивой ноты не издало его сердце, не пристало к нему грязи". Не только Ольгу, всю нашу критику научил Штольц. Сам же он вызывал только осуждение, поскольку полагали, что Гончаров хотел нарисовать героя, равновеликого Обломову. Штольц, однако, для Гончарова не проблема, во всяком случае не художественная проблема, он просто, как Фортинбрас Гамлету, указывает Обломову путь жизни!»¹ [Кантор, 1994, с. 192].

Не только черты личности А. Штольца (его взгляды, характер, поступки) вызывали желание понять этого человека. Главное в спорах о нем все-таки связано с целым явлением русской жизни — капиталистическим началом, его необходимостью или вредностью для общественного строя России, представителем которого был Штольц.

¹ В.К. Кантор замечал: «Дружинин сравнивал Штольца с Лазртом, говоря, что "осуждать его как живое лицо мы неспособны точно так же, как осуждать Лазрта за то, что он не Гамлет" [Дружинин, 1983, с. 305]. Мне кажется, что сравнение это неверно: Лазрт — враг Гамлета, а Штольц — друг Обломова» [Кантор, 1994, с. 192].

В исследовательских работах, посвященных Штольцу, не раз высказывалась мысль о «надуманности» и некоторой «фальшивости» этого персонажа гончаровского романа. Его критиковали за прагматизм, эгоизм, рассудочность, рационализм мышления, хотя, по мнению В.К. Кантора, тот, которому так не повезло в русской критике, является «представителем активного цивилизирующего начала в романе».

Позволим себе привести размышления В.К. Кантора, который глубоко проанализировал разные точки зрения на гончаровского героя в аспекте проблемы «роль капиталиста в России», тем более что этот спор не затихает и в первом десятилетии XXI века, решая вопросы: *Новый ли человек Штольц? Нужен ли он России? И почему это гончаровский герой вызывает столько споров?*

«Если уж называть творчество Гончарова “мифологическим реализмом”, то это скорее мифологический мир и представление о нем с точки зрения реализма, реальности».

Но если отбросить таинственные намеки на дьявольскую сущность Штольца, то все же кто он таков? Что хотел этим идеальным образом сказать Гончаров? Замечу сразу же, что практически ни один из идеальных образов великих русских писателей не получил убедительного художественного воплощения, точнее, они убедительны в системе ценностных координат данного художника (так, “новые люди” Чернышевского были реальным образцом для тысяч их последователей), однако стоит встать на иную точку отсчета, как сразу же претензии к достоверности, упреки в ходульности можно насчитать десятками. Дело в том, что идеальный образ приходится лепить из черт, которые писатель хочет видеть и которые могут осуществить себя в реальности, но пока отсутствуют. Отсюда и недочеты. И если мы серьезно и со вниманием рассматриваем нереального Платона Каратаева, странную смесь всевозможных добродетелей, в лице мужика Марeya и Алеши Карамазова, Кирсанова и Рахметова (образы, рожденные отчаянием узника), то почему бы нам не подойти столь же спокойно к созданию трезвомыслящего Гончарова?

Отчего так не любят Штольца? На нем, пожалуй, самый страшный для нашей вульгарно-социологической науки грех: он, как, впрочем, и Тушин из “Обрыва”, русский капиталист, взятый с его идеальной стороны. Слово же “капиталист” звучит для нас почти ругательством. Мы можем умилиться Обломову, живущему крепостным трудом, самодурам Островского, дворянским гнездам Тургенева, даже найти положительные черты у Курагиных, но Штольц! Почему-то ни у кого не нашлось столько укоризненных слов относительно Тарантьева и Мухоярова, “братца” Агафьи Матвеевны, которые буквально обворывают и разоряют Обломова, сколько их употреблено по отношению к другу детства Штольцу, выручающему Обломова, именно потому, что видит он (о н, именно он видит!) золотое сердце Ильи Ильича. Происходит интересная подмена: все дурные качества, которые можно связать с духом наживы и предпринимательства и которые заметны в Тарантьеве и Мухоярове, горьковских купцах, предпринимателях Чехова и Куприна, у нас адресуют Штольцу. Но если Горький, Островский, Чехов рисовали реальный русский капитализм, опутанный нитями неизжитого крепостничества, сросшегося с самодержавием, то Гончаров рисовал образ деализированного капиталиста, образ романтически приподнятый. А буржуазный пафос Штольца был в этот момент много прогрессивнее для России, чем крепостнический застой.

Ни один из хищников, окружающих Обломова, не ставит себе задач по организации какого-либо дела, их задачи мелки: урвать, ухватить и залечь в нору. Великий современник Гончарова, Салтыков-Щедрин, заметив это российское презрение к профессионализму (а ведь Штольц — профессиональный делец; в отличие от Тарантьева, “сшибающего” обломовское белье да червонцы, он работает, а не грабит), объяснял его “просто-

той задач": "Очень долгое время область профессий представляла у нас сферу совершенно отвлеченную... И... не только в области деятельности спекулятивной, но и в области ремесла, где, по-видимому, прежде всего требуется если не искусство, то навык [Салтыков-Щедрин, 1988, с. 71]. Салтыков-Щедрин объясняет это стремление довольствоваться "малым, простым" тем, что "история не баловала русского человека", который боялся браться за сложные дела. <...>

Как писал герценовский корреспондент, "забота о будущем не в нашем духе; на словах мы готовы взвалить на свои плечи хоть все человечество, будем социалисты, демократы, будем говорить об высокой честности с глазами в крови; на деле — боимся всякого труда, всякой мысли, живем настоящей минутой; наш чиновник ворует для того, чтоб покутить, купец мошенничает, чтоб сыну чин доставить, мужик работает, чтоб пьяну напиться. Даже материальной заботы об будущем нет; на того, кто об этом думает, в России показывают пальцами, он предмет насмешки и неприязни" [ГР, 1975, с. 122–123]. Вот вам и отношение к Штольцу! Исторические обстоятельства, приучившие с недоверием относиться к делаемому своими руками будущему, ибо его в момент можно порушить, с другой стороны, приучали к хилястическим мечтаниям: разом избавиться от всех бед, ибо без этого, единовременного избавления от ига нечего было и думать о конкретике будущего быта. <...>

Впрочем, могут сказать, что проигрыш этот предопределен, потому что Штольц чужд Обломову. Ведь он же "международный турист", человек другой крови, немец. Но интересно, что Гончаров не рисует Штольца чистым немцем, Штольц — полукровка (отец — немец, мать — русская). В Штольце Гончарова интересовало слияние, синтез двух культур. "Штольц был немец только вполовину, по отцу: мать его была русская; веру он исповедовал православную; природная речь его была русская: он учился ей у матери и из книг, в университетской аудитории и в играх с деревенскими мальчишками, в толках с их отцами и на московских базарах. Немецкий же язык он унаследовал от отца да из книг". Иными словами, по основным культурным параметрам (язык и вера) для Гончарова Штольц был русский. Да и в дальнейшей жизни, как мы знаем, он служил России, заботился о ее преуспевании. Гончаров утверждает, что такое двукультурье наиболее перспективно для развития человеческой личности, и стало быть и ее деятельности на благо людей, наиболее продуктивно для духовного обогащения той страны, той культуры, где эта личность существует (Бахтин говорил, что культура погранична и ее развитие совершается в диалоге. Мы знаем, что и наиболее перспективные научные направления возникают на перекрестке науки. Закон развития везде один и тот же)» [Кантор, 1994, с. 196–199].

Итак, русский писатель И.А. Гончаров абсолютно уверен в том, что Россия спасет общество организованного и творческого труда, хотя понимает, что в Штольце и близком ему по образу жизни Тушине он показал тип почти «идеального капиталиста». Гончаровский персонаж, в котором есть черты идеального, ожидаемого капиталиста — благоустроителя России, одновременно «лесопромышленника», «помещика» и «заводчика» с «говорящей» фамилией Тушин («глыба-туша»), — сильный человек не столько в физическом смысле, сколько в нравственно-психологическом смысле, которого характеризует Борис Райский: «Тушин — наша истинная "партия действия", наше прочное будущее». «В этих словах, — по мнению А.Ф. Рогалева, — надежды самого Ивана Александровича Гончарова, выражение его идеала просвещенного, сугубо русского человека новой формации, активно усваивающего новые веяния времени, но не теряющего "бабушкиной почвы под ногами"» [Рогалев, 2004, с. 23]. Он противопоставлен всем «обломовцам» гончаровских романов: у него рациональный ум. Он умеет организовать хозяйство, применяя при ведении его новые методы, принятые в капиталисти-

ческом обществе. Это русский человек сугубо новой формации, на которого И.А. Гончаров возлагает большие надежды, но обрисовал он его схематично, сам признавая, что Тушин у него — только намек на «лучшее большинство», которое, он верил, появится в русском обществе.

А.П. Рыбаков считал, что И.А. Гончаров, создавая своего Тушина, намекнул «на идею, на будущий характер "новых людей" и на то, что "все Тушины сослужат службу России, разработав, довершив и упрочив ее преобразование и обновление", что он идеализировал общественную роль этого предприимчивого человека, что тот — типичная фигура дореформенной России, который сочетает в своем хозяйстве и найм, и кабалу, т. к. рабочие у этого помещика и промышленника "свои и чужие". Он считает, что его человеческие качества тоже идеализированы, и он не может "спасти" Веру и Россию» [Рыбаков, 1957, с. 314].

А.Ф. Рогалев ставит Тушина, несмотря на весь схематизм этого образа, выше тех «деловых людей», которые «стали появляться в России среди бушующего моря спекулятивной коммерции, жадности наживы и безумного "отфутболивания" любых моральных принципов (Петр и Александр Адуевы — ангелы по сравнению с отдельными носителями прагматичной философии нашей эпохи), потому что он ориентируется как истинный патриот не на коммерческую торговлю или финансовые махинации, а на традиционные промыслы и промышленное предпринимательство, на созидательный труд» [Рогалев, 2004, с. 23].

Н.Д. Старосельская соглашается с тем, что образ Ивана Ивановича Тушина страдает некоторой незавершенностью, но считает, что «во всей линии, связанной с этим персонажем, содержится необычайно интересный момент, соединяющий "Обрыв" с русскими литературными утопиями XIX столетия» [Старосельская, 1990, с. 142], а в «"Обрыве" перед нами разворачивается подлинная утопия, и к тому же обусловлена она определенной традицией, — тушинский "Дымок" есть своего рода продолжение хозяйства Костанжогло, "идеального" помещика из второго тома "Мертвых Душ"»¹ [Там же, с. 146]. Райскому завод Тушина «кажется похожим на образцовое английское строение», а «сам Тушин там показался первым работником, когда вошел в свою технику, во все мелочи, подробности, лазил в машину, осматривая ее...».

Многие исследователи, анализируя «Обрыв», указывали на закономерность появления такого героя в русской литературе: Н.К. Пиксанов вспоминает деятельность старшего Берестова из пушкинской «Барышни-крестьянки», «русского аристократа» из повести Н.Ф. Павлова «Миллион», Щетинина из «Трудного времени» В.А. Слепцова, Сипягина из тургеневской «Нови», Н.Д. Старосельская — Беркутова из пьесы «Волки и овцы», Паратова из «Бесприданницы», Великатова из «Талантов и поклонников» А.Н. Островского, строителя винокуренных заводов из рассказа Н. Лескова «Овцебык». Все они заняты делом: фабриками, заводами, лесами, поместьями.

¹ «Во все исторические эпохи утопия была литературным жанром, непосредственно отражавшим недовольство современными условиями социального бытия и выражавшим идеалы иного общественного устройства, — пишет Л.М. Лотман. — ...Утопическое произведение, служа выражением определенной идеи, дает реальное воплощение этой идеи в образах. Она популяризует идею и вместе с тем является своеобразным и первым ее осуществлением. Утопия выступает как бы в роли образца, описания проделанного опыта или логической его замены — мысленного эксперимента» [Лотман, 1974, с. 214].

Сам И.А. Гончаров признавался: «Нарисовав фигуру Тушина, насколько я мог наблюсти новых серьезных людей, я сознаюсь, что я не dokonчил как художник этот образ и остальное... договорил о нем в намеках, как о представителе новой силы и нового дела уже обновленной тогда (в 1867 и 1868 годах, когда дописывались последние главы) России» [Гончаров, 1980, т. 8, с. 101].

Тушин важен для писателя, что подчеркивает данная ему характеристика, в которой И.А. Гончаров пишет о том, что отличает Тушина от Петра Адуева и от Андрея Штольца: «Это ум — не одной головы, но и сердца, и воли. Такие люди не видны в толпе, они редко бывают на первом плане. Острые и тонкие умы, с бойким словом, часто затмевают блеском такие личности, но эти личности большею частью бывают невидимыми вождями или регуляторами деятельности и вообще жизни целого круга, в который поставит их судьба». А позднее, в статье «Лучше поздно, чем никогда», И.А. Гончаров еще раз сказал о своем герое: «Природа дала ему талант быть человеком — и ему оставалось не портить этого, оставаться на своем месте...»

По мысли Н.Д. Старосельской, «исторически путь Тушина, как многих подобных ему "заволжских Робертов Овенов", оказался обреченным; непонятым, недооцененным суждено было стать этому пути и в художественном отображении. Однако свой смысл в подобной утопии был. Хотя бы в дальнейшей судьбе типа, в каких-то чертах, несомненно, ведущего свою родовую от Тушина — например, чеховского доктора Астрова. <...>

Дело, о котором так мечтали герои русской литературы 50–60-х годов и к которому прикоснулся Гончаров, рисуя своего Тушина, на рубеже XIX–XX столетий лучшими из лучших стало восприниматься как "чужачество" — точная и меткая самохарактеристика чеховских персонажей, твердо знающих, что "человек одарен разумом и творческой силой, чтобы приумножить то, что ему дано, но до тех пор он не творил, а разрушал".

Иван Иванович Тушин, в сущности, так же, как и Михаил Львович Астров, является "пленником" жизни "уездной, русской, обывательской"; отсюда — его, сегодняшним языком говоря, "нервные разрядки", когда он готов дни и ночи безудержно гулять с компанией провинциальных дворян. Но, в отличие от Астрова, герой И.А. Гончарова способен еще увидеть, как "вдали светит огонек" — та самая "вечная", "бессрочная" любовь, которую отрицает и высмеивает Марк Волохов» [Старосельская, 1990, с. 151–152].

Н.Д. Старосельская правомерно проводит параллель между героями И.А. Гончарова и А.П. Чехова и из-за общего временного отрезка, в котором они оказались, и из-за сходного психологического состояния, которое они переживают, и из-за одинаковых проблем, которые им приходится решать. Почти в каждом из них можно найти черты, сближающие их и с «лишними людьми», и с «очарованными странниками», и с разочарованными нигилистами. И только один выбивается из этого ряда — это чеховский Ермолай Лопахин, который понимал, что начался XX век и надо делать дело.

«Темное царство» купцов в пьесах А.Н. Островского

Купечество в пьесах А.Н. Островского изображено многогранно: показана и коммерческая деятельность купцов, и их домашний быт, и уклад семейной жизни. По утверждению В.П. Медведева, «купечество интересует его (драматурга. — Э. Ф.) теперь прежде всего как сословие, вышедшее из

народа и по роду своей деятельности тесно с ним связанное, как среда, где с наибольшей полнотой сохранились черты русского национального быта, исконно русские нравы и обычаи. В этой патриархальной среде искал Островский положительного героя. Весьма примечательно, однако, что воплощение лучших качеств русского национального характера драматург находил не среди хозяев жизни, а среди обездоленных и униженных ими людей. "...Кабы я беден был, я бы и человек был", — восклицает герой комедии "Бедность не порок" Любим Торцов. Человечность несовместима с богатством» [Медведев, 1971, с. 22].

По наблюдениям авторов «Родной речи» П. Вайля и А. Гениса, «деньги в русской литературе появились поздно. Российские пишущие дворяне не снисходили до этой низменной материи, и только с приходом разночинцев наша словесность осознала деньги как "пятую стихию, с которой человеку чаще всего приходится считаться" (Бродский). До того они могли присутствовать разве что в виде аллегии ("Мертвые души"), а конкретные суммы если и назывались, то в нарядном антураже — обычно по поводу карточных проигрышей героев» [Вайль, Генис, 1990, с. 102]. Во взаимоотношениях купцов, в их отношении к миру и людям деньги стали играть первостепенную роль, а добывались они и путем обмана, грабежа, и путем жестокой эксплуатации.

Даже в своем кругу купцы бесчинствовали, что видно из монолога Кулигина («Гроза»): «А между собой-то, сударь, как живут! Торговлю друг друга подрывают, и не столько из корысти, сколько из зависти. Враждуют друг на друга; залучают в свои высокие-то хоромы пьяных приказных, таких, сударь, приказных, что и виду-то человеческого на нем нет, обличье-то человеческое истеряно. А те им, за малую благостыню, на гербовых листах злостные кляузы строчат на ближних. И начнется у них, сударь, суд да дело, и несть конца мучениям. Судятся-судятся здесь, да в губернию поедут, а там уж и ждут, да не скоро дело делается; водят их, водят, волочат их, волочат, а они еще рады этому волочению, того только им и надобно. "Я, говорит, потрачусь, да уж и ему станет в копейку"». По мнению А.Н. Анастасьева, «монологи Кулигина, заключающие в себе непосредственные жизненные наблюдения драматурга, расширяют драматическое действие, помогают тому, чтобы город Калинов стал обобщенным образом России» [Анастасьев, 1975, с. 38–39], т. к. в нем показаны бесчеловечные отношения, царящие в «темном царстве», где нераздельны жестокие законы и страх, на котором держится порядок. В подчинении держат даже члены семьи. И главным орудием подчинения оказывается страх, ставший нормой жизни.

В одном из разделов своей статьи «Город Калинов в пространстве самодурства и страха» М.И. Свердлов так объясняет иерархию устройства «темного царства» и природу такого явления, как «самодурство»: «Калинов — город расколников: сверху его жителей угрожает "божье наказание", а снизу — геенна огненная. Угроза — и сверху, и снизу, при этом всем — или "верх", или "низ", а "дали" — нет. <...>

Но значит ли, что причина страха, царящего в городе Калинове, — только сверхъестественный "верх" и "низ"? Нет — здесь подтасовка. Боятся ли власть имущие грозы и геенны огненной? Нет — только пугают тем и другим. Боятся ли грозы и геенны огненной люди подневольные? Да — но еще больше они боятся тех, кто над ними, — власть имущих. Калиновские "верх" и "низ" означают прежде всего жесткую социальную иерархию, отношения власти и подчинения.

На верху этой иерархии: Дикой и Кабаниха. "Что я, под началом, что ль, у кого?" — бахвалится Дикой перед Кабанихой. "Нет над тобой старших, вот ты и куражишься", — вторит ему Кабаниха с притворной укоризной (д. III, сцена 1-я, явл. 2). И тот, и другая одержимы одной страстью — куражиться над теми, кто под их началом. Типаж Дикого привычно определяют словом, введенным в литературу комедией Островского "В чужом пиру похмелье" (1856), — "самодур".

Кто такой *самодур*? В комедии 1856 года сказано: это человек "дикий, властный, крутой сердцем". Каждый из трех эпитетов получает подтверждение в разговоре Кабанихи с Диким (д. III, сцена 1-я, явл. 2). Эпитет "дикий" отзывается в самой фамилии купца — Дикой. Эпитет "властный" развернут в реплике Дикого по поводу вечной его "войны" со своими домашними: "Ну, значит, они и должны мне покоряться. А то я, что ли, покоряться стану!" Эпитет "крутой сердцем" проходит лейтмотивом в пятикратном повторении слова "сердце".

В устах Дикого "сердце" как волевое начало, "внутреннее чувство" смешивается с "сердцем" как "гневом, негодованием, злостью и злобой" (В.И. Даль). Вот он просит Кабаниху: "...Разговори меня, чтобы у меня сердце прошло"; здесь "сердце" означает "гнев". А в следующий момент Дикой с удивлением любуется собой: "Да что ж ты мне прикажешь с собой делать, когда у меня сердце такое"; "Вот оно какое сердце-то у меня"; здесь сердце означает "характер". Не получается ли, что "гнев" — по определению, нечто временное — изначально присущ, внутренне свойственен "характеру" Дикого? Нет, Кабанова со знанием дела (сама ведь самодурка) уличает Дикого в подгасовке, возвращая слову "сердце" значение "гнева": "А зачем ты нарочно-то себя в сердце приводишь?" В этой реплике — подсказка: дело не в стихийной гневливости и горячности характера Дикого; его гнев служит другой страсти.

"Приводить себя в сердце" — это высказывание является точным словообразовательным комментарием к понятию "самодур" (сам себя дурит). Зачем? Чтобы убедиться в своей власти над теми, кто под ним. Именно об этом говорит Аграфена Платоновна в пьесе "В чужом пиру похмелье": "Самодур — это называется, коли вот человек ничего 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 лежат, а то беда..." (д. I, явл. 1). Но самодурство непременно связано и со страхом за свою власть, требующим постоянного ее подтверждения со стороны окружающих» [Свердлов, 2003, с. 93 — 94].

А.Н. Островский создал целую галерею купцов-самодуров, явив миру еще один тип русского характера. По замечанию М.И. Семеновского, «галерея купцов-самодуров открылась в драматургии Островского образом Большова в комедии "Свои люди — сочтемся!". Затем был "хороший", "добрый" купец, который, не теряя своих деспотических черт, включал в себе положительный идеал — Русаков в "Не в свои сани не садись". Слово "самодур" произнесено и объяснено в комедии "В чужом пиру похмелье", и принято считать, что в этой вещи Островский преодолел славянофильские иллюзии и вернулся на обличительно-сатирическую линию "Своих людей".

Между тем дело обстоит сложнее. Беспощадно обличенный Большов сам оказывается жертвой насаждаемого им уклада жизни, и что бы там ни говорить, но жалко старика, когда его отводят во второй раз в "яму". "Бедность не порок" признана образцом славянофильской пьесы, в отличие

от "переходной" к новому периоду творчества драматурга "В чужом пиру похмелье". Но разве Гордей Карпыч Торцов и Тит Титыч Брусков — пусть по самодурному упрямству, по принципу "как хочу, так и ворочу" — не совершили добрых поступков? Что касается Тит Титыча, то, по свидетельству современника, Островский говорил: "Старик Брусков был до того поражен благородною выходкою человека из того сословия, которое, по его мнению, только и умеет, что «обмануть да ограбить», что ему как бы совестно стало" [Семеновский, 1966, с. 139].

Дикой и Кабанова стоят в общем ряду самодуров Островского, но все же, по мнению А.Н. Анастасьева, «многое отличает их от предшественников: "совестно" им никогда не станет. Здесь — новая мера обобщенности, сознательная генерализация главных черт этих характеров, за которыми открываются страшные силы, подавляющие людей в прошлой России. Дикой и Кабаниха — такие разные! — это неподвижные каменные глыбы, они словно бы застыли — один в своей дикой и злобной брани, другая — в ханжестве и деспотизме. Оттого-то и вынести это человеку, не потерявшему себя, невозможно, оттого резко, как никогда раньше, обострен конфликт "Грозы"» [Анастасьев, 1975, с. 27 — 28].

Вся жизнь купца Дикого — «значительного лица в городе» — «основана на ругательстве». Недаром оказавшийся в его власти племянник Борис вспоминает, что его тетка каждое утро всех со слезами умоляет: «Батюшки, не рассердите! Голубчики, не рассердите!»

Он — не первый «ругатель» среди купцов А.Н. Островского: такими же были Гордей Карпыч Торцов («Бедность не порок»), Тит Титыч Брусков («В чужом пиру похмелье») и Нил Нилыч Большов («Свои люди — сочтемся»). И все-таки Дикой отличается от них тем, что всегда ругается со всеми — с подневольным Борисом, с женой, Кулигиным, прохожим и даже с близкой ему по духу Кабановой. Его ругань с людьми ни за что ни про что — это не только привычное обращение с ними, это — его натура, содержание его жизни.

А.Н. Анастасьев, размышляя над характером Дикого, считает, что тот только на первый взгляд кажется «прямолинейным, однозначным», что его можно объяснить, обратив внимание на манеру общения купца с другими людьми: «Однако и в ругани Савела Прокофьевича угадываются его разные черты. Больше всего сердит его, когда деньги просят, даже те деньги, которые он должен отдать. И несчастный Борис раздражает его потому прежде всего, что придется отдавать ему часть принадлежащего ему наследства. Но разве только это? Постоянная брань его есть форма самоутверждения Дикого, его законное, как ему кажется, *право*. А кроме того — оборона от всего враждебного и непонятного в жизни. Вот почему так яростно набрасывается он на механика-самоучку Кулигина: "Отчет, что ли, я стану тебе давать! Я и поважней тебя никому отчета не даю. Хочу так думать о тебе, так и думаю. Для других ты честный человек, а я думаю, что ты разбойник, вот и все... Что же ты, судиться, что ли, со мной будешь! Так ты знай, что ты червяк. Захожу — помилую, захожу — раздавлю".

В типично самодурской логике Дикого есть, однако, особенность, которая тоже отличает его от прежних самодуров. Ярый ругатель сам бывает не рад своему "сердцу", своему характеру. Страсть к ругательству сильнее его, особенно когда у него денег просят: "Друг ты мне, и я тебе должен отдать, а приди ты у меня просить — обругаю". Примечательно, что, обругав и чуть не прибив мужика, он у него "после прощения просил, в ноги кланялся".

Конечно, из этого не следует, что Савел Прокофьевич подвержен рефлексии, но не так-то прост и однолинеен его характер, как кажется. А кроме того, мы ощущаем, что самодурство Дикого, доведенное до предела, словно бы дало трещину...» [Анастасьев, 1975, с. 32], что заставляет его любимыми способами показывать свою власть.

Дикой откровенно обсчитывает мужиков, а когда те жалуются на него городничему, то не стыдясь объясняет свое поведение так: «Стоит ли, ваше высокоблагородие, нам с вами о таких пустяках разговаривать! Много у меня в год-то народу перебывает... не доплачу я им по какой-нибудь копейке на человека, а у меня из этого тысячи составляются, так оно мне и хорошо!» Дикой осознает свою силу — силу денежного мешка. Циничен он в отношениях с племянником Борисом, которому обещает отдать его же собственное наследство, оставленное тому отцом, если Борис будет с ним почиттелен, и откровенно куражится над ним. Издевается он и над мягкосердечным Кулигиным, который, уговаривая Дикого принести пользу городу, дав деньги на солнечные часы и громоотвод, верит в силу слов, но слышит в ответ, как Дикой называет его «червяком». За этой грубостью он прячет свой, не осознаваемый им страх перед будущим, перед тем новым, что может принести гибель тому «темному царству», в котором ему так комфортно жить.

Единственный человек, который может дать отпор Дикому, это Марфа Игнатьевна Кабанова — совершенно новый тип в драматургии А.Н. Островского (защитница Домостроя, самодур в юбке, деспот-купчиха), о которой Н.С. Лесков говорил, что она «схвачена гениально». В перечне действующих лиц пьесы она не значится как лицо «значительное» в городе, но ее силу и власть ощущают все, кто с ней сталкивается: она не только полностью подчинила себе сына Тихона, всех домочадцев, она могла найти управу и на Дикого. Девка Глаша в доме Кабановой уверена: «Нашей бы хозяйке за ним быть, она б его скоро прекратила». Общим между Кабановой и Диким является то, что она тоже считает основной отношений между людьми — страх. Когда Тихон наивно замечает, что незачем жене бояться его («С меня и того довольно, что она меня любит»), его мать ощущает в этих словах угрозу всем устоям: «Как зачем бояться? Как зачем бояться? Да ты рехнулся, что ли? Тебя не станет бояться, меня и подавно. Какой же это порядок-то в доме будет? Ведь, ты, чай, с ней в законе живешь. Иль, по-вашему, закон ничего не значит? Да уж коли ты такие дурацкие мысли в голове держишь, ты бы при ней-то, по крайней мере, не болтал — да при сестре, при девке: ей тоже замуж идти: этак она твоей болтовни наслушается, так после муж-то нам спасибо не скажет за науку».

Если Дикой криком устрашает людей, то Кабаниха более изощренно истязает окружающих. Ее деспотизм другого рода: он прикрыт ханжеством. И несмотря на ее ханжескую приверженность православной церкви, по замечанию А.Н. Анастасьева, есть в ее иезуитском максимализме и нечто староверческое (Кулигин замечает: «...эта хоть по крайности, все под видом благочестия...»).

М.И. Сverdлов обратился к сравнительной характеристике Дикого и Кабановой: «Пара Дикому — купчиха Кабанова: их говорящие фамилии в равной мере пугают обывателей города Калинова. Дикой ведет открытые военные действия против своих домашних и работников, Кабаниха — скрытые. Ее методы — осада ("пилит", "заедает", "закапывает") и обходные маневры (атака под видом обороны). Пример — разговор с сыном и снохой (д. I,

явл. 5). Если цель "воина" Дикого — незаконное упоение властью, то Кабаниха представляет более сложный вариант самодурства: ее цель — законное упоение властью. Санкция законности должна дать ей, с одной стороны, моральное "алиби" (тирания "под видом благочестия"), а с другой стороны, всю полноту власти — не только внешней, но и духовной. Власть Кабанихи должна неизбежно покоиться на порядке, регламентированном в памятнике XVII в. — "Домострое". Порядок этот есть жесткая иерархия: выше всех — глава семейства, ступенью ниже — сын, еще ниже — невестка. Подчиненным предписываются ритуальные жесты (д. 11, явл. 5): когда Тихон подходит к матери проститься, та "жестом показывает на землю": "В ноги, в ноги!" (по "Домострою" — "со страхом, как рабу подобает, служи им [родителям]" [Домострой, 1994, с. 297]); когда Тихон прощается с Катериной, Кабаниха представляет ее: "Он тебе муж, глава! Аль порядку не знаешь? В ноги кланяйся!" (по "Домострою" — "ради мужа сотворена жена, а не муж ради жены" [Там же, с. 292–293]). Для "раба" надлежащее — страх перед "высшим" (страх божий) и "верховным" (главой семьи, старшим).

Самодурство, однако, есть следствие не предписаний "Домостроя", а страха самих власть имущих, что власть уходит. "Осадная война" Кабанихи, так же как и лихие наскоки Дикого, идет от неуверенности и тревоги. Тревога Дикого — смутная и неосознанная, страх Кабанихи — осозанный и дальновидный: что-то не ладится, что-то, при формальном подчинении младших, сломано в самом механизме власти и подчинения. Слепой страх Дикого — перед внешним пространством. Кабаниха умеет обобщить свой страх: она понимает, что ей угрожает время — не "здешнее", застывшее, а наступающее "оттуда", из-за Волги — время движения и развития. Наступление это начинается с малого — с пренебрежения ритуалами и церемониями, а кончиться должно крушением всего порядка. Страх Кабанихи увеличивается по ходу пьесы. Сначала, сетуя о "последних временах", Кабаниха знает, что на ее век власти хватит: "Что будет, как старики перемерут, как будет свет стоять, уж не знаю. Ну да уж то хорошо, что не увижу ничего" (д. II, явл. 6). Но вскоре она уж и в этом сомневается ("Кабанова. И хуже этого, милая, будет. Феклуша. Нам-то бы только не дожить до этого. Кабанова. Может, и доживем"; д. III, сцена 1-я, явл. 1). От этого-то страха за свою власть и сеют самодуры города Калинова в обывателях "страх божий" — чтобы те не вышли из-под власти" [Свердлов, 2003, с. 96–97].

Кабаниха страшна убежденностью в своей правоте: оттого в каждом ее слове ощущается сдержанная, но мрачная сила. Все это придает ее фигуре монументальность, хотя чувствует ее «сердце-вещун», что грядут перемены, как замечает Варвара. Но в пьесе ни Кабанова, ни Дикой пока не уступили ни доли своей власти. Они еще очень сильны. И потому опасны. Разные люди терпят давление самодуров: в их руках власть, которую дают деньги.

Ханжеством отличается и персонаж пьесы «Лес» Гурмыжская, хотя она не так значительна и цельна, как Кабанова: она может хитрить, обманывать, лицемерить, до чего не опускается Марфа Игнатьевна. Все ее добродетели мнимые, она так часто меняет свои маски, разыгрывая роль благодетельницы для воспитанницы Аксюши, для Буланова, для племянника Несчастливцева, что порой забывает об этом и случайно проговаривается о своем лицедействе: «Играешь, играешь роль, да и заигрываешься». Не зря Несчастливцев назовет ее и ее партнеров «комедиантами». Речь ее, как и речь Кабановой, насыщена ханжескими словами о помощи ближнему, жалобами на свое

одинокость, но она деспотически распоряжается судьбами людей: она притворяется, что выписала из столицы молодого Буланова, чтобы он составил партию для ее воспитанницы, а сама, соблазнив его деньгами, делает своим возлюбленным.

В отличие от Кабановой-купчихи, Гурмыжская владеет большим имением. И если о деятельности Кабановой в «Грозе» говорится опосредованно (Тихон часто ездит по ее поручениям), то в пьесе «Лес» рассказывается о том, как бестолково ведет свое хозяйство Гурмыжская, как разоряет большое родовое имение, распродавая лесные пространства, и как попадает в западню, подготовленную для нее алчным купцом Восмибратовым. О поединках представителей двух сословий (а их отношения не такие благоприятные, как между Лопуховым и Раневской, между Паратовым и его «европеизированными» друзьями-купцами, «разыгрывающими» судьбу юной девушки) размышляет Е.С. Роговер: «Их деловые отношения составляют особую линию пьесы, достаточно напряженную и носящую отнюдь не частный характер, поскольку они отражают существенные признаки времени и ведут ко все большему и большему разорению помещичьего имения. В основе сделки героев лежит не простая купля-продажа, а драматическая борьба, взаимное стремление обмануть друг друга. Намечившееся столкновение приобретает тем большую остроту, что оно осложняется — на глазах "ошпаренного" Петра — прощупыванием отношений между Аксюшей и Булановым. Это, в сущности, тоже торговля — невестой, а одновременно и женихом. Мы видим, как взаимоотношения помещицы с ловким и упрямым купцом оказываются в пьесе тесно связанными с расчетами Гурмыжской на обладание юным петербуржцем и с сюжетной линией Аксюши — Петра.

Столкновение Гурмыжской с Восмибратовым продолжено в третьем действии, где их отношения перерастают в открытую борьбу. Торговец лесом является к барыне, чтобы завершить начатое дело. Купец без зарения совести обкрадывает помещицу и теперь вместо обещанных трех тысяч предлагает только две. Но и Гурмыжская силится обвести дельца вокруг пальца, прикидываясь, что она потеряла записку с условиями договора. Однако Восмибратов припас сильнейший аргумент: он лес уже успел срубить и вывезти, так что торговаться теперь бесполезно. Купцу удастся ловко получить у помещицы расписку в получении денег. Теперь-то уж он на коне. И вот уже лес в пустошах Горской, Паленой и Пылаевой безвозмездно принадлежит покупщику, а сами названия красноречиво свидетельствуют об изначальной предназначенности этих угодий на уничтожение. Один хищник артистически обвел другого и теперь пытается купленное продавать за более высокую цену. Этот "денный грабеж", как его называет пострадавшая дама, становится, по существу, продолжением ранее начавшегося спектакля с участием старых и новых комедиантов» [Роговер, 2006, с. 7].

Кроме типов купцов-самодуров в пьесах А.Н. Островского есть и такие персонажи, в которых нет безоглядной грубости, откровенной жестокости. Они уже владеют не лавками и лабазами, а торговыми фирмами и пароходными компаниями. Этим новым купцов уже давно не называют «алтынниками». Теперь они носят европейские костюмы, читают парижские газеты, вместо чая из самовара по утрам могут пить шампанское. Такие купцы выведены драматургом в «Бесприданнице»: это — миллионщик Кнуров и европеизированный Вожеватов. С такими купцами водит дружбу «блестящий барин» Паратов, что говорит о том, что в обществе, в котором главную роль

начинает играть «тугой кошелек», постепенно стирается граница между условиями. Это очень разные люди, но все они азартно участвуют в разыгрывании «купли-продажи» красоты и юности Ларисы Огудаловой, погубив ее, не желаящую стать «вещью» в их руках. Их психологию определяет холодная, нескрываемая расчетливость, наглая уверенность в неотразимости власти денег в мире.

Пьесы А.Н. Островского отражали усложнение к концу XIX века русской действительности, связанное в том числе с появлением новых сословий и с изменением их статуса, в частности статуса купечества. Недостаточно было говорить только о социальных признаках дворянства, чиновничества, купечества, мещанства, важно было исследовать культуру представителей этих сословий, неразрывно связанную с их средой обитания.

Такую попытку осуществила Н.Л. Ермолаева, отметив, что в пьесе «Бесприданница» А.Н. Островского «каждый из героев охарактеризован особой культурной традицией»: «Кнуров и Вожеватов на сцене демонстрируют культуру иного сословия. Они купцы и гордятся своими деньгами, своей деловитостью. Кнуров хвалит Вожеватова за расчетливость: "Похвально, хорошим купцом будете". Оба они принадлежат к тому слою купечества, который в культурных претензиях не хочет уступить дворянству, а потому Кнуров читает французскую газету, а Вожеватов — "по костюму европеец"; оба собираются в Париж, где раньше бывали лишь дворяне. Честолюбие героев тешит сознание превосходства над Паратовым: они осуждают его за "дворянский" порок — "мотоват" — и выносят ему приговор: "не барское это дело" заниматься торговлей. Паратов ниже их и в нравственном отношении. Кнуров подозревает его в обмане: он помянул Ларису серьезным обещанием, иначе она не бросила бы жениха. Его обману они противопоставляют свою купеческую честность, честное купеческое слово. Вожеватов говорит Робинзону: "Для меня слово — закон, что сказано, то свято. Ты спроси, обманывал ли я кого-нибудь?" В свою очередь Паратов разделяет мнение Робинзона о том, что купцы "невежи". Однако в пьесе Кнуров и Вожеватов готовы услужить Паратову, помочь весело погулять, развлечься напоследок, перед женитьбой. "Шут" (по характеристике Огудаловой) Вожеватов обещает: "Постараемся, скучать не будете, на том стоим". Конфликта как противостояния между этими представителями разных сословий, в более ранних пьесах драматурга всегда значительного, здесь не существует.

В диалоге Кнурова и Вожеватова можно увидеть отзвуки конфликта поколений внутри одной, купеческой культуры: Вожеватов сетует на то, что "воспитание... уж очень нравственное, патриархальное получил", а потому "развязки такой", как у Паратова, не имеет. Кнуров так же, как и люди его поколения, родители Вожеватова, видимо, не утратил связей с "нравственной", народной культурой: он предполагает в молодом купце возможную широкую и страстную натуру, судит о нем по себе: "Долго ли с вашими летами влюбиться; а уж тогда какие расчеты!" — однако получает на это категоричный ответ: "Как-то я... в себе... совсем не замечаю" того, "что любовью-то называют". Кнурова несколько удивляют эти слова Вожеватова: сам-то он влюблен в Ларису и готов ради этой любви все расчеты бросить. Вера героев во всемогущество денег, привычка ко всему окружающему относиться как к объекту купли-продажи заставляют их вступить в торг за Ларису: она дворянка, а потому привлекательна для них» [Ермолаева, 2006, с. 11 — 12].

Представители разных сословий, разных культурных слоев населяют пьесы А.Н. Островского, что позволило Н.А. Добролюбову говорить об изображении в них жизни русского общества вообще, поскольку в них были показаны «не только исключительно купеческие, или чиновничьи, но и общенародные черты» [Добролюбов, 1962, т. 5, с. 29]. Не зря А.Н. Островского называли «Колумбом Замоскворечья»: значение его пьес переросло рамки бытописания, т. к. за лицами его героев возникали типы, за бытовыми картинками — социальные и психологические явления русской жизни. Он первым создал широкую картину жизни «темного царства», в котором царят ложь, предательство, самодурство, жизнь которого так ярко охарактеризовал Н.А. Добролюбов: «Тут никто не может ни на кого положиться... тесть надует зятя придаными, жених обочтет и обидит сваху; невеста-дочь проведет отца и мать, жена обманет мужа. Ничего святого, ничего чистого, ничего правого в этом темном мире: господствующее над ним самодурство, дикое, безумное, неправое, прогнало из него всякое сознание чести и права...» [Там же, с. 21]. И в статье «Луч света в темном царстве» критик подтвердил свою точку зрения на творчество драматурга: «...Островский обладает глубоким пониманием русской жизни и великим умением изображать резко и живо самые существенные ее стороны» [Там же, т. 6, с. 289].

«Темное царство» купеческой жизни представлено во многих пьесах Островского в гиперболической форме, в форме гомерического самодурства и жестокого ханжества, причиной которого является ощущение власть имущих в непрочности их царства, их власти, что отмечал и Н.А. Добролюбов: «Но — чудное дело! — в своем непререкаемом темном владычестве, давая полную свободу своим прихотям, ставя ни во что всякие законы и логику, самодуры русской жизни начинают, однако же, ощущать какое-то недовольство и страх, сами не зная перед чем и почему. Все, кажется, по-прежнему, все хорошо: Дикой ругает, кого хочет; когда ему говорят: "Как это на тебя никто в целом доме угодить не может!" — он самодовольно отвечает: "Вот поди ж ты!" Кабанова держит по-прежнему в страхе своих детей, заставляет невестку соблюдать все этикетки старины, ест ее, как ржа железо, считает себя вполне непогрешимой... А все как-то беспокойно, нехорошо им. Помимо их, не спросясь их, выросла другая жизнь, с другими началами, и хотя далеко она, еще и не видна хорошенько, но уже дает себя предчувствовать и посылает нехорошие видения темному произволу самодуров» [Там же, с. 327].

К концу XIX века в европейском и русском литературоведении сложилась психологическая школа (в России она была генетически связана с традициями пушкинского психологического реализма), отражая общий поворот социологии, философии, эстетики к психологизму. В рамках этой школы сложилось и социально-психологическое течение, сторонники которого через процесс деловой и психологической жизни человека раскрывали и социальную природу литературных героев — представителей разных общественных сословий (дворян-интеллигентов, разночинцев-демократов, купцов, буржуазных дельцов). Внутри этого течения сформировалась и литературная школа драматургов, которую принято именовать школой Островского, традиции которого были поддержаны и развиты в трилогии А.В. Сухова-Кобылина («Дело», «Свадьба Кречинского», «Смерть Тарелкина»), в драмах М.Е. Салтыкова-Щедрина («Тени», «Смерть Пазухина»), в пьесах А.Ф. Писемского («Горькая судьбина») и др.

В русской культуре А.Н. Островский занимает совершенно особое место. Написав более пятидесяти пьес в разных жанрах, он создал русский национальный театр, закончив дело, начатое Н.В. Гоголем.

■ Философия жизни Лужина

Исследователь творчества Ф.М. Достоевского Н.М. Чирков, анализируя роман «Преступление и наказание», закономерно отмечает в нем черты философского и социального романа, а также черты романа полемического, проникнутого публицистическими тенденциями, ибо «Достоевский — боевой публицист своей эпохи» [Чирков, 1967, с. 78]. И что интересно, рассматривает этот роман писателя, прежде всего, как «роман о русском капитализме, его проявлениях и следствиях в начале пореформенного периода. Но в каком же обличье выступает здесь перед читателем этот капитализм? Атмосфера всеобщего ажиотажа ощущается уже при первых выходах Раскольникова на улицу. Мы не видим капиталистического производства, организаторской на том этапе роли капитализма. Роман не дает никаких данных говорить о прогрессивном значении капитализма для изображаемого в романе исторического момента. В "Преступлении и наказании" капитализм показан в своей исключительно разрушительной стихии» [Там же, с. 78 — 79].

Сущность капитализма, по мнению Н.М. Чиркова, в «Преступлении и наказании» заключается «в стихии ажиотажа, спекуляции, хищничества, которая захватывает и мелкий люд. Неотъемлемую принадлежность обстановки романа составляет наличие множества мелких хищников: уличных торговцев, содержателей трактиров... лотошников с Сенной со всяким мелким товаром... От этого мелкого хищничества и спекуляции неотделима беспросветная нищета. Рядом с "промышленниками" на всем протяжении романа выступают "лохмотники". Сам Раскольников в начале романа — "оборванец и лохмотник". От нищеты же неотделима и проституция» [Там же, с. 80].

Антибуржуазный пафос романа Ф.М. Достоевского проявился не только в осуждении Лужина, старухи-процентщицы, вдовы Реслих, Коха, но и в сочувствии к «униженным и оскорбленным» ими — к семье Раскольниковых, семье Мармеладовых.

Апологетом нарождающегося капитализма в романе является Лужин. Программой Петра Лужина — это откровенная проповедь принципов капиталистической конкуренции, так называемой экономической свободы.

По замечанию Г.М. Фридлендера, столкнувшись с Лужиным, Раскольников с отвращением убеждается, что, как это ему ни противно, между ним и Лужиным есть и нечто общее. Лужин — не просто себялюбивый, расчетливый делец. Свой образ действий он пытается оправдать с точки зрения принципов политической экономии. Как заявляет Лужин, преимущество новейшей экономической науки состоит в том, что она освободила человека от ложной идеи любви к другим людям, от сознания нравственного долга личности перед обществом. Отбросив в сторону всякую мораль, она провозгласила, что единственная обязанность человека заключается в заботе о «личном интересе», который должен стать основой и гарантией «всеобщего преуспевания» [Фридлендер, 1982, с. 725].

И.Ф. Анненский считает, что «от Лужина, если не до самого Раскольникова, то, во всяком случае, до его "Наполеона", до мыслишки-то его — в сущ-

ности рукой подать. Ведь и жертва-то облюбвана Лужиным, да еще какая! И спокойствие-то ему мечтается, и фонд сколачивается, и арена расширяется, да и риск есть... Вы только сообразите: Лужин и Дунечка...

В этом-то, конечно, и заключается основание ненависти между Лужиным и Раскольниковым. Не то чтобы они очень, слыхом бы мешали друг другу, а уж сходство-то чересчур "того": т. е. так отвратительно похожи они и так обидно карикатурят один другого, что хоть плачь. И недаром ведь от такой обязательной совместимости с ума сошли когда-то и Голядкин, и Иван Карамазов» [Анненский, 1987, с. 416 – 417]. При этом И.Ф. Анненский утверждает, что между этими персонажами Ф.М. Достоевского есть и глубокое различие: Раскольников обладает совестью, причем «совестью активной», а Лужин относится к тем людям, которым «совесть не нужна, которые против нее приняли даже зависящие меры...» [Там же, с. 454].

Лужин исповедует философию крайнего утилитаризма, полностью оправдывая существующий социальный порядок и бескрайний эгоизм, который является залогом успеха каждого человека и процветания общества в целом: «Наука же говорит: возлюби, прежде всех, одного себя, ибо все на свете на личном интересе основано. Возлюбишь одного себя, то и дела свои обделаешь как следует, и кафтан твой останется цел»¹.

В черновых материалах к роману о Лужине, в частности, сказано: «При тщеславии и влюбленности в себя, до кокетства, мелочности и страсти к сплетне. <...> Он скуп. В его скупости нечто из пушкинского Скупого барона. Он поклонился деньгам, ибо все погибает, а деньги не погибнут; я, дескать, из низкого звания и хочу непременно быть на высоте лестницы и господствовать. Если способности, связи и проч. мне манкируют, то деньги зато не манкируют, и потому поклонюсь деньгам...»

Внешне прилично выглядевший Лужин под своим подчеркнuto изысканным костюмом скрывает натуру дельца-хищника, который не остановится ни перед чем. Достаточно вспомнить, что, желая отомстить Раскольникову, он подстроил провокацию с обвинением Сони Мармеладовой в воровстве.

Когда ему нужно было произвести хорошее впечатление на брата своей невесты Дуни Раскольниковой, он подготовился к этой встрече. Обмануть Родиона ему не удалось. Когда тот увидел представшего перед ним Лужина, он почувствовал его неискренность: «Это был господин немолодых уже лет, чопорный, осанистый, с осторожною и брызгливою физиономией, который начал тем, что остановился в дверях, озираясь кругом с обидно-нескрываемым удивлением и как будто спрашивая взглядом: "Куда же я попал?" <...> в общем виде Петра Петровича поражало как бы что-то особенное, а именно нечто как бы оправдывавшее название "жениха", так бесцеремонно ему сейчас данное. Во-первых, было видно и даже слишком заметно, что Петр Петрович усиленно поспешил воспользоваться несколькими днями в столице, чтоб успеть принарядиться и прикраситься в ожидании невесты, что,

¹ Лужин с его теорией «личного интереса», которую он считает двигателем общественного прогресса, ненавистен Родиону Раскольникову потому, что подсознательно тот ощущает его своим психологическим двойником, опошавшим его, как ему казалось, высокую «идею» о справедливости: «По вашей же теории вышло! <...> А доведите до последствий, что вы давеча проповедовали, и выйдет, что людей можно резать...» А ведь Раскольников довел «теорию» Лужина «до последствий». «Экономическая мораль» Лужина и «идея» Раскольникова оправдывали возможность преступления и стирали грань между добром и злом.

впрочем, было весьма невинно и позволительно. Даже собственное, может быть, даже слишком самодовольное собственное сознание своей приятной перемены к лучшему могло бы быть прощено для такого случая, ибо Петр Петрович состоял на линии жениха. Все платье его было только что от портного, и все было хорошо, кроме разве того только, что все было слишком новое и слишком обличало известную цель. Даже щегольская, новехонькая, круглая шляпа об этой цели свидетельствовала: Петр Петрович как-то уж слишком почтительно с ней обращался и слишком осторожно держал ее в руках. <...> Если же и было что-нибудь в этой довольно красивой и солидной физиономии действительно неприятное и отталкивающее, то происходило уж от других причин...»

Да и представление о Петре Петровиче Лужине у Раскольникове уже сложилось при прочтении бесхитрого письма своей матери, изо всех сил старающейся в лучшем свете представить будущего родственника своему сыну, правда, не сумев скрыть, что жених его сестры — «положительный человек» «небольшого образования», «очень расчетливый», «как бы резкий»: «Человек он деловой и занятый и спешит теперь в Петербург, так что дорожит каждою минутой. <...> Человек он благонадежный и обеспеченный, служит в двух местах и уже имеет свой капитал. Правда, ему уже сорок пять лет, но он довольно приятной наружности и еще может нравиться женщинам, да и вообще человек он весьма солидный и приличный, немного только угрюмый и как бы высокомерный. Но это, может быть, только так кажется с первого взгляда. <...> А Петр Петрович, по крайней мере по многим признакам, человек весьма почтенный. В первый же свой визит он объявил нам, что он человек положительный, но во многом разделяет, как он сам выразился, “убеждения новейших поколений наших”, и враг всех предрассудков. Многое и еще говорил, потому что несколько как бы тщеславен и очень любит, чтоб его слушали, но ведь это почти не порок. Я, разумеется, мало поняла, но Дуня объяснила мне, что он человек хотя и небольшого образования, но умный и, кажется, добрый. <...> Конечно, ни с ее, ни с его стороны особенной любви тут нет, но Дуня, кроме того что девушка умная, — в то же время существо благородное, как ангел, и за долг поставит себе составить счастье мужа, который в свою очередь стал бы заботиться о ее счастье, а в последнем мы не имеем, покамест, больших причин сомневаться, хотя и скоренько, признаться, сделалось дело. К тому же он человек очень расчетливый и, конечно, сам увидит, что его собственное супружеское счастье будет тем вернее, чем Дунечка будет за ним счастливее. А что там какие-нибудь неровности в характере, какие-нибудь старые привычки и даже некоторое несогласие в мыслях (чего и в самых счастливых супружествах обойти нельзя), то на этот счет Дунечка сама мне сказала, что она на себя надеется; что беспокоиться тут нечего и что она многое может перенести, под условием если дальнейшие отношения будут честные и справедливые. Он, например, и мне показался сначала как бы резким; но ведь это может происходить именно оттого, что он прямодушный человек, и непременно так. Например, при втором визите, уже получив согласие, в разговоре он выразился, что уж и прежде, не зная Дуни, положил взять девушку честную, но без приданого, и непременно такую, которая уже испытала бедственное положение; потому, как объяснил он, что муж ничем не должен быть обязан своей жене, а гораздо лучше, если жена считает мужа за своего благодетеля. <...> Я уже упомянула, что Петр Петрович отправляется теперь в Петербург. У него там большие дела, и он хочет открыть в Петербурге пуб-

личную адвокатскую контору. Он давно уже занимается хождением по разным искам и тяжбам и на днях только что выиграл одну значительную тяжбу. В Петербург же ему и потому необходимо, что там у него одно значительное дело в сенате». Даже по этому письму Раскольников разгадал бессердечную и корыстолюбивую натуру Лужина.

Особенно отвратительной была жизненная философия Лужина, во всей бесчеловечности и аморальности раскрывшаяся в его отношениях с Дуней Раскольниковой. Во всей своей полноте она раскрылась после того, как брат его невесты отказал Лужину в праве осуществить его матримониальные планы. До самой последней минуты тому и в голову не приходило, что эти бедняки (семья Раскольниковых) не оценят его. Ведь «он куражился до последней черты, не предполагая даже возможности, что две нищие и беззащитные женщины могут выйти из-под его власти. Убеждению этому много помогли тщеславие и та степень самоуверенности, которую лучше всего назвать самовлюбленностью. Петр Петрович, пробившись из ничтожества, болезненно привык любоваться собою, высоко ценил свой ум и способности и даже иногда, наедине, любовался своим лицом в зеркале. Но более всего на свете любил и ценил он, добытые трудом и всякими средствами, свои деньги: они равняли его со всем, что выше его. Напоминая теперь с горечью Дуне о том, что он решил взять ее, несмотря на худую о ней молву, Петр Петрович говорил вполне искренно и даже чувствовал глубокое негодование против такой "черной неблагодарности". А между тем, сватаясь тогда за Дуню, он совершенно уже был убежден в нелепости всех этих сплетен, опровергнутых всенародно самой Марфой Петровной и давно уже оставленных всем городишком, горячо оправдывавшим Дуню. Да он и сам не отрекся бы теперь от того, что все это уже знал и тогда. И тем не менее он все-таки высоко ценил свою решимость возвысить Дуню до себя и считал это подвигом. Выговаривая об этом сейчас Дуне, он выговаривал свою тайную, возлеянную им мысль, на которую он уже не раз любовался, и понять не мог, как другие могли не любоваться на его подвиг. Явившись тогда с визитом к Раскольникову, он вошел с чувством благодетеля, готовящегося пожать плоды и выслушать весьма сладкие комплименты. <...> Дуня же была ему просто необходима; отказаться от нее для него было невысказано. Давно уже, уже несколько лет, со сластиею мечтал он о женитьбе, но все прикапывал денег и ждал. Он с упоением помышлял, в глубочайшем секрете, о девице благонравной и бедной (непременно бедной), очень молодой, очень хорошенькой, благородной и образованной, очень запуганной, чрезвычайно много испытавшей несчастий и вполне перед ним приникшей, такой, которая бы всю жизнь считала его спасением своим, благоговела перед ним, подчинялась, удивлялась ему, и только ему одному. Сколько сцен, сколько сладостных эпизодов создал он в воображении на эту соблазнительную и игривую тему, отдыхая в тиши от дел! И вот мечта стольких лет почти уже осуществлялась: красота и образование Авдотьи Романовны поразили его; беспомощное положение ее раззадорило его до крайности. Тут являлось даже несколько более того, о чем он мечтал: явилась девушка гордая, характерная, добродетельная, воспитанием и развитием выше его (он чувствовал это), и такое-то существо будет рабски благодарно ему всю жизнь за его подвиг и благоговейно уничтожится перед ним, а он-то будет безгранично и всецело владычествовать! Как нарочно, незадолго перед тем, после долгих соображений и ожиданий, он решил наконец окончательно переменить карьеру и вступить в более об-

ширный круг деятельности, а с тем вместе, мало-помалу, перейти и в более высшее общество, о котором он давно уже с сладострастием подумывал... Одним словом, он решился попробовать Петербурга. Он знал, что женщина можно "весьма и весьма" много выиграть. Обаяние прелестной, добродетельной и образванной женщины могло удивительно скрасить его дорогу, привлечь к нему, создать ореол... и вот все рушилось!»

Все было продумано, рассчитано и вдруг — крах всем планам. Этого Лужин не мог ни понять, ни простить.

Авторы «Родной речи» П. Вайль и А. Генис замечали, что Ф.М. Достоевского всегда меньше интересовали цельные характеры: «...в поэтике Достоевского цельность личности — тяжелая болезнь, симптомом которой является художественная необедительность образа.

Самый "больной" персонаж в романе — Лужин, единственный не заслуживающий снисхождения грешник в книге. Характерно, что с Лужиным даже никто не спорит. "Этот человек" не входит в идеологический круг романа потому, что Лужин целен, внутренне непротиворечив. Он, собственно, не является личностью. Как классицистский персонаж, он исчерпывается одной чертой — Лужин любит "свои деньги: они равняли его со всем, что было выше его".

Из-за денег, из-за простодушного отношения к ним (Лужин их просто тратит, например, на мебель) он выпадает из романа. Достоевский брезгует вдаваться в анализ лужинских мотивов» [Вайль, Генис, 1990, с. 155].

При этом некоторую двойственность природы Лужина, ее лживость со временем ощутил и Лебезятников, согласно своей фамилии лебезивший перед Петром Петровичем, т. к. тот не возражал принимать как должное «приписываемые ему качества и допуская хвалить себя даже этак — до того приятно была ему всякая похвала...». Как ни был простоват Андрей Семенович, но все-таки начал понемногу разгадывать, что Петр Петрович его наддувает и втайне презирает и что «не такой совсем этот человек»: «Он было пробовал ему излагать систему Фурье и теорию Дарвина, но Петр Петрович, особенно в последнее время, начал слушать как-то уж слишком саркастически, а в самое последнее время — так даже стал браниться».

Для характеристики капитализма в романе Ф.М. Достоевского были введены два ярких персонажа — старуха-процентщица Алена Ивановна и Петр Петрович Лужин. Отношение автора к этим двум фигурам выражалось в том, что они подаются саркастически, вызывая отвращение и у читателей.

«Право имеющие», самочинно дающие себе право преступать законы морали, среди которых был Лужин с его буржуазным утилитаризмом, отчуждены от живой жизни России и ее народа, а их идеи носят нигилистический характер в плане отрицания общечеловеческой морали.

Лопухин в аспекте логики истории

«Вишневый сад» — последняя пьеса А.П. Чехова. Она — о Доме, о Времени, о Тоске, о Любви — ускользающей и непонятной. Эта пьеса стала своеобразным завещанием русского прозаика и драматурга людям XX века: помнить о «беспощадно уходящем времени» (В.В. Курдюмов) и постараться остаться человеком.

Персонажи этой пьесы живут в разном времени: Гаев и Раневская — в прошлом, Аня и Трофимов — в будущем. В настоящем времени живет толь-

ко Лопахин. Он — человек своего времени, он остро ощущает, что «время идет».

Во внешнем сюжете пьесы, который может рассматриваться в плане социальной проблематики, практичный купец, «человек дела» Лопахин противопоставлен образованным, но не приспособленным к жизни дворянам, а внутренний сюжет пьесы проявляется в эмоционально-смысловом, неоднозначном ряде человеческих отношений и потому он, «сюжет настроения», строится как ассоциативный ряд «подробностей чувств» персонажей пьесы, которые часто «чувствуют не то, что говорят» (К.С. Станиславский).

Интрига пьесы строится вокруг вишневого сада, к которому у каждого персонажа свое отношение. Этот символический образ России углубляет философскую проблематику пьесы, в которой в одно и то же время живут люди прошлого России и ее настоящего, выразителем которого является Ермолай Лопахин, а также люди будущего.

Лопахин дан в двойном освещении. И для Гаева, и для Раневской, и для Петра Трофимова он — *посторонний* (в пьесе явно ощутимы мотивы *одиночества и разобщенности*)¹. Он не понимает их чувств и стремлений, но в своем субъективном ощущении он ко всем ним относится очень доброжелательно. А им лопахинский «выход» из ситуации, в которой оказались хозяева имения, в материальную «плоскость» (вырубить сад, а землю разбить на дачные участки) представляется «пошлым».

По замечанию А.П. Скафтымова, «такая ситуация, когда между Раневской, Лопахиним или Трофимовым устранены столкновения личных антагонистических притязаний и их отношения проникаются только взаимным доброжелательством и когда тем не менее они все же оказываются чужими и в жизненном процессе, как бы отменяют, исключают друг друга, эта ситуация... содержит в себе мысль, что источником такого расхождения являются не моральные качества отдельных людей, а само сложение жизни. Причины разрозненности между людьми таким образом впадают вглубь, в общий строй жизни, который определил неминуемость той драмы, которая происходит теперь» [Скафтымов, 1984, с. 365]. По мысли И.Н. Сухих, желая помочь Раневской, Лопахин «рвется, как из смирительной рубашки, из предназначенной ему роли: убеждает, напоминает, уговаривает, дает деньги взаймы. Но в конце концов он делает то, что без лишних размышлений и метаний совершил щедринский Колупаев или Разуваев: становится "топором в руках судьбы", покупает и рубит вишневый сад, "прекраснее которого нет на свете" <...>

Так, уходя от прямолинейной социальности, Чехов, в конечном счете, подтверждает логику истории. Мир меняется, сад обречен — и ни один добрый купец не способен ничего изменить. На всякого Лопахина найдется свой Дериганов» [Сухих, 1998, с. 232].

Лопахин чувствует, что он во многом уступает прежним хозяевам вишневого сада (Раневской, Гаеву): «Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, желтых башмаках. Со свиным рылом в калашный ряд... Только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобраться, то мужик-му-

¹ П. Вайль и А. Генис в «Родной речи» замечают, что каждый персонаж А.П. Чехова «по сути» — «эмбрион сюрреализма. В нем, как в ядерном зерне, сконцентрирован абсурд повседневного существования. Кафка, а еще эффектнее Дали, эту бомбу взорвал, чем, между прочим, сильно упростил чеховский мир, энергия которого заключалась именно в свернутости структур, потенциально способных перерастить границы жизнеподобия» [Вайль, Генис, 1990, с. 173].

жиком... (*Перелистывает книгу.*) Читал вот книгу и ничего не понял. Читал и заснул». Но ведь он пытается читать, пытается понять. Ощущение какой-то недостаточности¹ своей жизни заставляет Лопахина думать. А самое лучшее, что есть в его жизни, — это труд, который придает ему пусть не полную, но уверенность в бессмысленности своего существования: «Когда работаю подолгу, без усталости, тогда мысли полегче, и, кажется, будто мне тоже известно, для чего я существую». При появлении в усадьбе Гаева и Раневской Лопахин стал меньше заниматься делом и стал плохо себя чувствовать: «Я все болтался с вами, замучился без дела. Не могу без работы, не знаю, что вот делать с руками, болтаются как-то странно, словно чужие».

Мотив *поиска места в жизни* всегда занимал определенное место в произведении А.П. Чехова. Вот и Лопахин часто задумывается над своей жизнью, иногда даже философствует в разговоре с Трофимовым: «А сколько, брат, в России людей, которые существуют неизвестно для чего?»². А для чего живет он сам, Лопахин пока не понял, его цели — практичные, сиюминутные, хотя он способен ощущать красоту: «Я весной посеял маку тысячу десятин и теперь заработал сорок тысяч чистого. А когда мой мак цвел, что это была за картина!»

Монолог Лопахина во втором акте пьесы говорит о богатом внутреннем мире этого человека: «Иной раз, когда не спится, я думаю: "Господи, Ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, кажется, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами..."».

Размышления Лопахина о смысле жизни, о его роли в ней нетипичны для русского купца. И.Н. Сухих справедливо замечает, что в чеховской пьесе «внешне сталкиваются не социальные типы, а социальные исключения. Индивидуальное в чеховских героях — причуды, капризы, психологические тонкости — явно важнее, чем социальные маски, которые они порой с удовольствием напяливают друг на друга (еще охотнее это делали критики)». Он считает, что одним из «парадоксов этой странной комедии» является то, что эти «персонажи-исключения в конце концов разыгрывают предназначенные им историей социальные роли», что многое объясняет [Сухих, 1998, с. 231].

Да, Лопахин — «купец с тонкой душой и нежными пальцами». Им движет желание по уровню внутренней культуры встать в один ряд с «господами», хотя сам он осознает, что «господского» у него только костюм, и он не может в одночасье перестать быть купцом и стать помещиком.

Не судьба Лопахину стать «господином». Он господским манер не приобрел, хотя хочет научиться хорошим манерам; он не приобрел и благоустроенное «дворянское гнездо», а досталось ему разоренное, опустевшее имение³.

¹ А.П. Чехов показал «недостаточность» Лопахина в начале XX века, в конце которого все чаще звучали размышления о «недостаточности» самого капитализма как общественной системы. А ведь вся русская классическая литература предупреждала, что цивилизация, связанная с прогрессом, губит культуру.

² Слова Лопахина говорят о том, что его мучает мысль о бессмысленности его жизни, о его страхе «потеряться во времени».

По верному замечанию Г.Ю. Бродской, в чеховском «Вишневом саде» «комедийность перерастает... в балаганность (Епиходов, Шарлота), драматизм — во вселенское одиночество»: «рефлексируют» Раневская, Гаев, Лопахин, Аня [Бродская, 1993, с. 105].

³ Когда уезжают Раневская и Гаев, Лопахин замечает, что на улице морозно. Холод проник и в нетопленный дом: «Холодно здесь чертовски». И.В. Грачева так комментирует

Его томит неопределенность: «О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь». Где-то в глубине души он чувствует, что если гибнет красота — вишневый сад, — то жизнь «не сладка». То, что Лопахин неоднозначен, как и все герои чеховской драматургии, подтверждается замечанием В.Э. Мейерхольда после прочтения им пьесы «Вишневый сад»: «Чехов в новом произведении наложил такую дымку мистической прелести, какой раньше у него не было» (ЦГАЛИ, ф. 998 В.Э. Мейерхольда, оп. 1, ед. хр. 386, л. 1). Да и сам он как режиссер ставил в своем «Товариществе новой драмы» эту чеховскую пьесу (не надо забывать о том, что ее А.П. Чехов писал, осознавая свою близкую смерть) как мистическую, навевающую «грусть и смутный страх перед тайной» (жизни и смерти. — Э. Ф.).

Нам кажется, что не совсем права Л.А. Карасик, отказывая Лопахину в способности чувствовать: «Вишневый сад дорог Раневской и Гаеву. Сад своеобразно "дорог" и Лопахину — как великолепное место для вложения капиталов и бешеной энергии приобретателя.

Драматический конфликт — не в "богатстве" Раневской и Гаева. Конфликт заключается в желании Раневской и Гаева сохранить вишневый сад и в стремлении Лопахина превратить его в капиталистическое предприятие.

Но Лопахин не является той общественной силой, которая была способна в корне изменить жизнь и внести в нее начала подлинной справедливости и красоты. <...>

Разве типично для купца сочувствие Раневской, стремление помочь помещице спасти вишневый сад от продажи и проявление чувства неловкости от того, что приобрел вишневый сад именно он? Это у него-то "тонкая, нежная душа"?» [Карасик, 2004, с. 29].

На наш взгляд, такое умозаключение кажется странным, как и упрек А.П. Чехову в том, что он создал «нетипичного купца». Да и забывать, что Лопахин с юных лет был тайно влюблен в Раневскую, в ее красоту, что он был честен, когда по-своему хотел ей помочь, чтобы она не уезжала из России, не вызывает никакого сомнения в его искренности. Следует учесть, что как практичный человек он понимает, что дом стар, что его надо сносить и что единственная ценность — это земля, на которой стоит дом. Лопахин стремится помочь владельцам имения, но они его не понимают: «Простите, таких легкомысленных людей, как вы, господа, таких неделовых, странных я еще не встречал». А «господа» считают его предложения по спасению имения «пошлостью».

После торгов Лопахин ощущает себя триумфатором. По замечанию Э.С. Афанасьева, «о торгах он рассказывает, как о поединке, из которого он вышел победителем, и теперь радость распирает его, рвется наружу (авторские ремарки: "Смеется", "Хочет"). Кажется, он достиг своей цели, но новая для него роль хозяина "дворянского гнезда" самого его ошеломила: "Скажите мне, что я пьян, не в своем уме, что все это мне представляется... (Топочет ногами.) Не смейтесь надо мной!" Радость плебея, ставшего в одночасье господином, кураж нувориша, у которого дух захватывает от сознания

этот эпизод: «На фоне происходящих событий тема холода начинает восприниматься как некий символ неуютности отношений в человеческом мире. Вспоминаются слова героини пьесы А.Н. Островского "Бесприданница": "А ведь так жить холодно"» [Грачева, 2005, с. 20].

своего материального могущества, угрызения совести человека, совершившего вероломный поступок по отношению к женщине, которой он чем-то обязан ("...вы сделали для меня когда-то так много, что я забыл все и люблю вас..."), — весь этот комплекс чувств самого триумфатора сбивает с толку, и Лопахин не может не сознавать самого себя всего лишь удачливым игроком, которым, в свою очередь, играет судьба: "О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастная жизнь". Так обманулся Лопахин в своей мечте стать "господином"» [Афанасьев, 2001, с. 18].

Планы Лопахина вырубить вишневый сад и построить дачи, с точки зрения Пети Трофимова, к которому он прислушивается, не относятся к «хорошим манерам», которыми так хотел овладеть Лопахин. «И тоже вот строить дачи, рассчитывать, что из дачников со временем выйдут отдельные хозяева, рассчитывать так — это тоже значит размахивать руками», — выносит «вечный студент» Петя Трофимов приговор мечте купца.

Но Трофимов не понял сложности лопахинской природы, в которой смешались некая «skonфуженность» от того, что он причинил горе Раневской, и радость человека, на мгновение ощутившего, что он «состоялся»: «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, малогрмотный Ермолай, купил имение, прекрасней которого ничего нет на свете. Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже на кухню. Я сплю, это только мерещится мне». Лопахину трудно совладать со своими чувствами. И все-таки он подходит к Раневской со словами утешения, понимая ее состояние. И когда он заканчивает свой монолог, у него уже, кроме купеческого гонора и самодовольства, проскальзывает присущая ему самоирония: «Музыка, играй, отчетливо! Пускай все, как я желаю! (*Сироней.*) Идет новый помещик, владелец вишневого сада!»¹ В этом монологе победителя так много различных чувств, обуревавших человека, что А.П. Чехов неоднократно предупреждал, что Лопахина нельзя рисовать только одной краской: относящийся к своему герою с большой авторской симпатией (его портрет одухотворен авторским лиризмом), он в письмах режиссерам и актерам Художественного театра отстаивал мысль о том, что роль Лопахина — центральная. Он хотел, чтобы создатель этого образа на сцене понимал, что Лопахин — «не купец в пошлом смысле этого слова», что его «надо играть не крикуну» (он «мягкий человек»), что он порядочный человек и «держаться

¹ По мнению Э.С. Афанасьева, «в чеховском понимании правда жизни — это "внешнее", "безыдейное" существование массового человека — жизненная практика миллионов и миллионов, содержательная по-своему. ...Массовый человек занимает в иерархии эстетических ценностей подобающее ему место — иронического аналога "сознающего" героя. Дело в том, что для массового человека его погруженность во внешнее, деятельное существование — норма жизни. Пробуждение его самосознания — само по себе событие... Когда наступает время самоопределения... массовый человек словно повисает над бездной: он встает перед необходимостью самостоятельной ориентации в сложной путанице человеческих отношений и разного рода "загадок" бытия... Волею обстоятельств массовый человек оказывается перед "гамлетовским" вопросом, явно для него непосильным. Так Чехов ввел в русскую литературу героя нового типа — иронического, по всем своим содержательным параметрам не соответствующего герою писателей классического реализма.

Вот почему пробуждение Лопахина в экспозиции "Вишневого сада" следует понимать как ироническую метафору — пробуждение массового человека к сознательной жизни» [Афанасьев, 2001, с. 13].

он должен благопристойно» (недаром он берет уроки хороших манер у Пети Трофимова — у него есть в этом потребность). В пользу Лопухина говорит и то, что его полюбила серьезная Варя.

Создавая свою пьесу для постановки в Художественном театре, А.П. Чехов писал Лопухина для К.С. Станиславского (ему нужен был в Лопухине прежде всего купец, не купчик, не кулачок, но солидный купец, каким был сам Алексеев-Станиславский — властный хозяин торговых фирм, разбросанных по российским и восточным рынкам), крупная фигура и мощный темперамент человека, способного взрываться, бушевать (именно таким был К.С. Станиславский, которого знал А.П. Чехов; правда, с годами тот изжил черты купеческой вседозволенности, став создателем и режиссером МХАТа). Драматург убеждал режиссера, что «Лопухин, правда, купец, но порядочный человек во всех смыслах, держаться он должен вполне благопристойно, интеллигентно», он и «держится свободно, барин, а не купцом» [Чехов, 1982, т. 11, с. 289, 302]. А.П. Чехов ощущал в Лопухине, в его человеческих качествах, в его привязанности к Раневской «потенциал благотворителя», считая Лопухина явлением чисто русским, так же как и Петю Трофимова, но К.С. Станиславский не мог разделить симпатию А.П. Чехова к купцу, не желая в самом себе возрождать купца даже на сцене (он уже победил его в самом себе и не любил вспоминать себя, прошлого), поэтому он интерпретировал Лопухина как мужика, не знающего пощады к несчастной Раневской, в духе купцов А.Н. Островского, и отказался его сыграть, выбрав для себя роль аристократа Гаева. Все это (и многое другое, что делалось по его режиссерскому плану) приводило А.П. Чехова в отчаяние: «Разве это мой "Вишневый сад"? Разве это мои типы?» [Карпов, 1917]; «Сгубил мне пьесу Станиславский» [Чехов, 1982, т. 12, с. 74]. Особенно А.П. Чехова возмутила «дурная сентиментальность» спектакля МХАТа.

Через полгода после постановки «Вишневого сада» А.П. Чехова не стало, но его пьесы и в XXI веке ставят лучшие режиссеры мира. И на русской сцене к его советам прислушиваются внимательнее, чем это делал К.С. Станиславский. Особенно это касается интерпретации образа Лопухина.

Есть замечательные рассказы актрисы театра на Таганке А.С. Демидовой в ее книгах «Владимир Высоцкий» и «Тени зазеркалья», в которых она вспоминает, как в монологе второго акта Лопухин-Высоцкий «затаенно» ожидал приезда Раневской, пронеся через всю свою жизнь юношескую влюбленность в «барышню», а его монолог в третьем акте «Я купил...» звучал трагически.

Театральный критик М.И. Туровская, анализируя спектакль А.В. Эфроса, в 1987 году писала в журнале «Искусство кино» о том, что «Лопухин-Высоцкий... исторически и лично обречен любить Раневскую и отнять у нее вишневый сад». Его, конечно, раздражает «бабья никчемность» ее брата, но к ней он относится трепетно, не смеет даже поцеловать ее руку: «Он робеет спасти ее, хотя бы насильно». «История Лопухин — Раневская — это история высокой безответной любви». Эта мысль подтверждена эпизодом, в котором Лопухин разговаривает с приехавшей Раневской: «Хотелось бы только, чтобы вы мне верили по-прежнему, чтобы ваши удивительные, трогательные глаза глядели на меня, как прежде. Боже милосердный! Мой отец был крепостным у вашего деда и отца, но вы, собственно вы, сделали для меня когда-то так много, что я забыл все и люблю вас, как родную... больше, чем родную».

Как человека тонкой душевной организации (Петя Трофимов подчеркивал это репликой: «У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...») — Не эта ли «тонкая душа» мешает Лопахину жить проще?) играл Лопахина в Театре сатиры А.А. Миронов, рассказав о своем отношении к нему в одном из своих интервью: «Работая над образом Лопахина — мужика, купца, интеллигента, стараюсь акцентировать последнее». И А.А. Миронов, и В.С. Высоцкий в ролях Лопахина любили Раневскую и оттого «не могли» жениться на Варе.

Знакомясь со сценической интерпретацией образа Лопахина в различных спектаклях, И.И. Чернова обратилась в своих размышлениях к главной мысли А.П. Чехова о герое «Вишневого сада»: «Лопахин — это не купец в пошлом смысле этого слова, надо сие понимать», что сподвигло ее противопоставить Лопахина купцам А.Н. Островского: «Действительно, в Лопахине нет ничего от героев Островского. Это купец начала XX века, когда в России начали появляться новые энергичные люди. У них была другая энергия, другой нерв, пульс, ритм жизни. Из их среды вышли С. Мамонтов, С. Морозов, П. Третьяков, А. Бахрушин, К. Алексеев (Станиславский). Они всеми средствами содействовали развитию русской культуры. Они на свои средства учреждали картинные галереи, театры, музеи. Для Чехова таким героем с высоким тоном жизни стал Лопахин. Очевидно, в творческом сознании драматурга выстраивались исторические перспективы этого характера. Не зря же критик А. Турков почувствовал в Лопахине "нечто морозовское". Незаурядность натуры чеховского героя ощутили и актеры, исполнявшие роль Лопахина»¹ [Чернова, 2004, с. 23].

Спор о том, как русская литература относилась к деловым людям в России, продолжается до сих пор. В статье А.Н. Латыниной «"Патент на благородство": выдает ли его литература капиталу?» есть ответ на упреки некоторых критиков в том, что «русская литература обогнала предпринимателя, промышленника, человека дела — единственную силу, способную вывести страну на путь европейского развития». Одно из главных положений статьи заключено в мысли о «разделении сфер влияния между экономикой и литературой. В конце концов, литература всегда напоминает о внеэкономических задачах человека, и если общество живет американской мечтой, то литература напоминает об американской трагедии», «ибо литература по самой своей сути носительница идеала, и она сверяет с ним картину мира...» [Латынина, 1993, с. 196, 204].

Именно поэтому Н.В. Гоголь называл своего Чичикова «подлецом», И.А. Гончаров предъявлял высокие требования к своим героям, стремящимся переустроить Россию, а А.Н. Островский показал безнравственность «темного царства», в котором жили его бездуховные герои. Именно поэтому А.П. Чехов всячески подчеркивал «тонкую, нежную душу» Лопахина и заставлял его задумываться над тем, как трудно стать в этой «дурацкой жизни» «по-настоящему великанами» духа и дела.

¹ Е.С. Роговер тоже отмечает: «Новый тип купца, изображенный Чеховым, — примечательное явление тогдашней действительности. Грубые сапоги и поддевка самодуров А.Н. Островского сменились модными штиблетами и белой жилеткой. Когда актер М.А. Леонидов попытался у А.П. Чехова, как надо играть Лопахина, писатель ответил: "В желтых ботинках", добавив, что внешне его герой должен походить "не то на купца, не то на профессора-медика Московского университета" (Ежегодник МХТ. 1943. М., 1945. С. 115–116)» [Роговер, 2008, с. 19].

Многочисленные размышления над образом чеховского купца как бы обобщил В.Е. Хализев: «Быть может, слишком уж по-прозоровски и по-астровски интеллигентным выглядит подчас у Чехова этот делец и предприниматель. Но изображение граждански мыслящего представителя буржуазно-купеческих кругов в таких сочувственных тонах отнюдь не противоречило логике русской жизни конца XIX — начала XX века. Искренняя увлеченность Лопахина делом, его думы о том, что российское бытие устроено "нескладно" и его необходимо переделать так, чтобы "внуки и правнуки увидели новую жизнь", его сетования, что вокруг очень мало честных, порядочных людей, — это не чисто индивидуальные свойства героя пьесы, как нередко говорят, а черты, которые стали в чеховскую пору характерными для некоторой прослойки буржуазного класса. Русская буржуазия на новом этапе развития капитализма в стране стала — или, во всяком случае, готова была — проявлять политическую самостоятельность. В ее среде появились люди, понявшие историческую прогрессивность буржуазных отношений, их серьезное культурное значение. Многие дельцы и предприниматели новой формации осознавали интересы и перспективы капиталистического развития принципиально и глубоко. Поэтому они проявляли оппозиционность к помещичье-бюрократическим порядкам, а свою деятельность осознавали как своего рода общественную миссию и вносили в нее известную гражданскую принципиальность.

Воздав должное граждански мыслящим и оппозиционно настроенным представителям русской буржуазии своего времени, Чехов, однако, отнюдь их не идеализировал. Напротив! Буржуазно-предпринимательскую деятельность (как бы при этом "гражданственна" она ни была) писатель, создав образ Лопахина, подверг весьма глубокой критике. Чехов решительно развенчал героя в его претензиях — пусть даже вполне искренних — на роль прогрессивного общественного деятеля. Он дал почувствовать читателям и зрителям, что между субъективными намерениями и целями Лопахина и объективным содержанием и результатами его деятельности — "дистанция огромного размера", что "европейские" устремления героя, как бы они ни были искренни и настойчивы, по существу лишь вуалируют его "азиатскую" практику, практику спекулянта и хищника, одного из "Разуваевых и Колупаевых".

Волею судьбы Лопахин становится хозяином прекрасного сада — в какой-то мере наследником ценностей, созданных предыдущими поколениями. И в этой ситуации, очень типичной для изображаемой эпохи, становится очевидным, что у этого человека как бы две души: душа интеллигента-гражданина прогрессивных взглядов и душа человека, опутанного предрассудками и косностью, неспособного возвыситься до понимания и защиты национальных интересов» [Хализев, 1969, с. 366 — 367].

Споры о роли русской буржуазии в обществе обострились в конце XX века и продолжают все первое десятилетие XXI века. И размышления русских классиков XIX столетия могут помочь понять, в чем заключается «историческая прогрессивность буржуазных отношений, их культурное значение» (В.Е. Хализев).

ЛИТЕРАТУРА

Айзерман Л.С. Русская классика накануне XXI века: Статья третья // Литература в школе. 1994. № 6.

Анастасьев А.Н. «Гроза» Островского. М., 1975.

- Анненский И.Ф. Искусство мысли // Избранное. М., 1987.
- Афанасьев Э.С. «Вишневый сад» А.П. Чехова: ироническая комедия // Литература в школе. 2001. № 2.
- Барабаш Ю.Я. Г.С. Скворода и Н.В. Гоголь: к вопросу о гоголевском барокко // Известия АН. Серия литературы и языка. 1994. № 5.
- Басовская Е.Н. От позднего Гоголя и до конца века: главы из нового учебника // Литература. 1997. № 25.
- Белинкова-Яблокова Н. Славное море, священный «Байкал» // Литературное обозрение. 1995. № 2.
- Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу. М., 1981.
- Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.; Л., 1953 — 1959.
- Билинкис Я.С. Роман, который был предсказан: «Обломов» И.А. Гончарова // Звезда. 1992. № 9.
- Боткин В.П. Литературная критика. Публицистика. Письма. М., 1984.
- Бродская Г.Ю. «Вишневый сад». Чехов и Станиславский // Театр. 1993. № 10.
- Вайль П., Генис А. Родная речь. Нью-Йорк, 1990.
- Волгин И.Л. Последний год Достоевского. М., 1986.
- Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1997.
- Голос из России. М., 1975. Кн. 6. Вып. 2. (В тексте — ГР.)
- Гончаров И.А. Необыкновенная история // Сборник Российской публичной библиотеки. Пг., 1924. Т. 2: Материалы и исследования.
- Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1952 — 1955.
- Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1977 — 1980.
- Грачева И.В. Человек и природа в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» // Литература в школе. 2005. № 10.
- Гурвич И.А. Недialogическое раздвоение (Гоголь) // Гурвич И.А. Проблематичность в художественном мышлении (конец XVIII — XX вв.). Томск, 2002.
- Добролюбов Н.А. Литературная критика: В 2 т. Л., 1984. Т. 1.
- Добролюбов Н.А. Полн. собр. соч. М., 1935. Т. 2.
- Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1962.
- Домострой. СПб., 1994.
- Дружинин А.В. Литературная критика. М., 1983.
- Евгеньев-Максимов В.Е. И.А. Гончаров. Жизнь, личность, творчество. М., 1925.
- Ермолаева Н.Л. О культуре героев пьесы А.Н. Островского «Бесприданница» // Литература в школе. 2006. № 9.
- Зеньковский В.В. Гоголь и Достоевский // Зеньковский В.В. О Достоевском. Прага, 1929. Т. 1.
- Зеньковский В.В. Общие законы экономической жизни // Вестник русского христианского движения. 1991. № 161.
- И.А. Гончаров-критик. М., 1981. (В тексте — ГК.)
- Кантор В.К. В поисках личности: опыт русской классики. М., 1994.
- Кантор В.К. Русская литература: желание и боязнь капитализма // Вопросы литературы. 1995. Вып. 4.
- Карасик Л.А. Красота спасет мир // Литература в школе. 2004. № 7.
- Карпов Е.П. Из прошлого (Из встреч с А.П. Чеховым) // Театральная газета. 1917. 14 ноября.
- Комина Р.В. Над страницами русской классики. М., 1991.
- Латынина А.Н. «Патент на благородство»: выдаст ли его литература капиталу? // Новый мир. 1993. № 11.
- Литературное наследство. М., 1934. Т. 15.

- Лотман Л.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века: истоки и эстетическое своеобразие. Л., 1974.
- Мегвегов В.П. Пьесы А.Н. Островского в школьном изучении. Л., 1971.
- Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994.
- Мельник В.И. «И только он один...»: Пушкинские традиции в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Литература в школе. 2007. № 9.
- Мельник В.И. Этический идеал И.А. Гончарова. Киев, 1991.
- Мережковский Д.С. Акрополь: Избранные литературно-критические статьи. М., 1991.
- Морозова Т.Л. Мир личности и духовные искания русской литературы: восприятие писателей Запада // Литературно-теоретические исследования. М., 1998.
- Набоков В.В. Николай Гоголь // Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., 1998.
- Набоков В.В. Николай Гоголь: Документальная повесть // Новый мир. 1987. № 4.
- Негвезецкий В.А. И.А. Гончаров // История русской литературы XIX века. 40 – 60-е годы / Под ред. В.Н. Аношкиной, Л.Д. Громовой. М., 2001.
- Негвезецкий В.А. Романы И.А. Гончарова. М., 2000.
- Отрагин М.В. «Сон Обломова» как художественное целое // Русская литература. 1992. № 1.
- Отрагин М.В. Роман И.А. Гончарова «Обыкновенная история» // Русская литература. 1993. № 4.
- Пиксанов Н.К. Роман Гончарова «Обрыв» в свете социальной истории. Л., 1968.
- Писарев Д.И. Собр. соч.: В 4 т. М., 1955. Т. 1.
- Померанц Г.С. Открытость бездне. Этюды о Достоевском. Нью-Йорк, 1989.
- Поспелов Г.Н. История русской литературы XX века (1840 – 1860). М., 1972.
- Прокопенко З.Т. М.Е. Салтыков-Щедрин и И.А. Гончаров. М., 1985.
- Пруцов Н.И. Мастерство Гончарова-романиста. М.; Л., 1962.
- Пруцов Н.И. Русская литература XIX века и революционная Россия. М., 1980.
- Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1962 – 1965. Т. 7.
- Разумихин А. Роман И.А. Гончарова «Обломов» // Литература. 2004. № 24.
- Роголев А.Ф. Имена собственные в романах А.И. Гончарова // Литература в школе. 2004. № 3.
- Роголев А.Ф. Подтекст именования персонажей в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Литература в школе. 2005. № 4.
- Роговер Е.С. «Вишневый сад» А.П. Чехова. Преемственность и новаторство // Литература в школе. 2008. № 8.
- Роговер Е.С. «Лес», комедия А.Н. Островского // Литература в школе. 2006. № 9.
- Розенблюм Л.М. Творческие дневники Достоевского. М., 1981.
- Русов А.Е. Город Гоголя // Нева. 1991. № 12.
- Рыбаков А.П. И.А. Гончаров. М., 1957.
- Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 10 т. М., 1988. Т. 3.
- Свердлов М.И. «Красота»: Конфликт значений (анализ «Грозы») // А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX – XX вв. М., 2003.
- Семеновский М.И. Встречи с А.Н. Островским в Москве // А.Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1966.
- Скафтымов А.П. О единстве формы и содержания в «Вишневом саду» А.П. Чехова // Русская литература XIX века: Хрестоматия литературоведческих материалов. М., 1984.

- Старосельская Н.Д.* Роман И.А. Гончарова «Обрыв». М., 1990.
- Сухих И.Н.* Струна звенит в тумане // Звезда. 1998. № 6.
- Терц Абрам (Синявский А.)*. Собр. соч.: В 2 т. М., 1992. Т. 2.
- Тихомиров В.Н.* И.А. Гончаров. Киев, 1991.
- Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. Юбилейное издание. М., 1928 — 1955. Т. 60.
- Фрицлендер Г.М.* Ф.М. Достоевский // История русской литературы: В 4 т. М., 1982. Т. 3.
- Хализев В.Е.* Пьеса А.П. Чехова «Вишневый сад» // Русская классическая литература: Разборы и анализы. М., 1969.
- Чернова И.И.* Сценическая интерпретация драматической коллизии «Раневская — Лопахин» в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» // Литература в школе. 2004. № 10.
- Чехов А.П.* Полн. собр. соч.: В 20 т. М., 1949. Т. 14.
- Чехов А.П.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1982.
- Чирков Н.М.* Великий философский роман // О стиле Достоевского. М., 1967.
- Шевырев С.П.* Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н.В. Гоголя // Москвитянин. 1842. № 7.
- Шкловский В.Б.* Повести о прозе. М., 1966.

НИГИЛИЗМ В РУССКОМ ОБЩЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Проблема нигилизма, несомненно, имеет культурологические корни, т. к. она связана с проблемой наследия всего того, что выработано нацией за века существования. Многие историки считают, что Петр Первый стоял у истоков русского нигилизма, ибо начал разрушать основы русского менталитета¹. В.К. Кантор убежден, что «раскол и реформы Петра заставили наиболее активную часть общества отнестись к идее наследования осознанно», что «с Петром пришло в Россию два понятия — "до" и "после", т. е. история» [Кантор, 1996, с. 164 – 165].

В XIX веке интерес к русской истории, поиски своих «корней» обострились, но эти духовные поиски были полны трагическими заблуждениями и непримиримыми спорами. Причину этого объяснил П.Я. Чаадаев, выразивший умонастроения многих: «Мы же, явившись на свет, как незаконнорожденные дети, лишенные наследства, без связи с людьми, предшественниками нашими на земле, не храним в сердцах ничего из наставлений, вынесенных до нашего существования. Каждому из нас приходится самому искать путей для возобновления связи с нитью, оборванной в родной семье» [Чаадаев, 1989, с. 21].

В силу того что в России не сложилась традиция к хранению и передаче духовного наследства, что русские люди металась между разными западно-европейскими теориями [Гроссман, Полонский, 1926; Комарович, 1924; Володин, 1969; Кудрявцев, 1969; Сараскина, 1929 (1934)]², по мысли В.К. Кантора, «пришедший с Запада вульгарный материализм оборотился в России нигилизмом, ибо именно нигилизм отвечал у нас мощной многосотлетней почвенной традиции. Традиции жизни без наследства» [Кантор, 1996, с. 164]. Как замечал тургеневский Павел Петрович Кирсанов, «прежде были гегелисты, а теперь нигилисты».

¹ Именно в «Петровском переполохе», по мнению прот. Г. Флоровского, русское дворянство «новый путь нашло с западного перекрестка», сменив национальное мировоззрение на «табель о рангах» [Флоровский, 1991, с. 114].

² Историк М.О. Гершензон замечал, что свое духовное наследство русские люди получают не от России, а от Запада: «Не поразительно ли, что история нашей общественной мысли делится не на этапы внутреннего развития, а на периоды господства той или другой иноземной доктрины? Шеллингизм, гегелианство, сен-симонизм, фурьеризм, позитивизм, марксизм, ницшеанство, неокантианство, Мах, Авенариус, анархизм — что ни этап, то иностранное имя» [Гершензон, 1991, с. 83].

Нигилизм проник в разные слои русского общества: в русскую критическую мысль, в проблемы нравственно-психологического порядка, решаемые в русской классической литературе, в размышления русских философов, в концепции русских революционеров леворадикального толка, сформированные М.А. Бакуниним и А.И. Герценом, который писал в статье «О развитии революционных идей в России» о том, что если Европе «нелегко... разделаться со своим прошлым», потому что в нем «есть многое, что ей дорого и что трудно возместить», то в России «мы свободны от прошлого, ибо прошлое наше пусто, бедно, ограничено. Такие вещи, как московский царизм или петербургское императорство, любить невозможно. Их можно объяснить, можно найти в них зачатки иного будущего, но нужно стремиться избавиться от пеленок...» [Герцен, 1954 – 1966, т. 7, с. 242 – 243]. Вот это стремление «избавиться» от ложного и стало характерной чертой русских нигилистов, которая проявилась и в литературных героях: Базаров считал, что надо «освободиться» от идей «отцов», от любви, от искусства, Волохов — от общепринятых нравственных норм и традиций, Раскольников и Иван Карамазов — от Бога. Все это было связано со стремлением духа человека к свободе, подчас ложно понимаемой.

Русская классика говорила жесткую правду о процессах, происходящих в России, осмысляя политические, исторические, социальные проблемы в психологическом и философско-нравственном преломлении, и именно это, по утверждению В.К. Кантора, было «теми наработанными смыслами, тем наследством, которое мы должны принять, чтобы жить дальше *развиваясь*. И это возможно, ибо в самой *нестабильности русской истории... есть залог изменения и прогресса*» [Кантор, 1996, с. 175]. В.С. Соловьев обозначил задачу, которую должна решать русская культура: «Дело одно: идти вперед, взяв на себя всю тяжесть старины... Вот тайна прогресса, — другой нет и не будет» [Соловьев, 1914, с. 85 – 86].

Нигилизм проявился в русском обществе 40-х годов XIX века в связи с рядом естественных открытий (закон сохранения энергии, клеточное строение организма), которые заставили думать, что даже самые сложные явления жизни можно свести к простейшим химическим и физическим процессам и выразить их в доступной формуле. Потому тургеневский Базаров и иже с ним отказываются от любого вида романтизма, будучи уверенными, что даже самую высшую деятельность человека — мышление — можно проследить и описать, как это сделал Фюст в книге «Сила и материя», прочитанной Аркадием Кирсановым. В восприятии нигилистов в мире господствовали биологические категории. И.С. Тургенев это новое явление разглядел и испугался его. А ведь нигилистические черты проявились уже в мировоззрении «лишних людей». Так, В.Г. Маранцман утверждал, что нигилисты, которым бросает свой упрек Разумихин («Преступление и наказание»), «похожи по эгоцентризму на "лишних людей"». Вечное качание Раскольникова между жизнью и смертью, одиночеством и тягой к людям не скрывают его самолюбования в страданиях. <...> И через полтора года после преступления эгоцентризм Раскольникова, скрывшего на суде истинные причины преступления, не развеян случившимся, он «углублен в самого себя и ото всех как бы заперся». <...>

Стечение случайностей спасает Раскольникова, «все обошлось благополучно», но теперь герою предстоит мучения страха и сомнения в том, что он «право имеет». <...>

И оцепенение, и лихорадочные действия Раскольникова... рождены страхом, который опровергает надежду... на наполеонизм» [Маранцман, 2005а, с. 32, 33, 35].

Размышляя об истоках русского нигилизма не только вместе с историками и философами, но и с русскими писателями, можно прийти к выводу, что во многих литературных героях, относящихся к типу «лишнего человека», есть черты нигилистов, обозначившихся как литературный тип только во второй половине XIX века. Именно это дало основание многим исследователям проводить явную параллель между такими разными героями, как пушкинский Онегин и Ставрогин Ф.М. Достоевского, как лермонтовский Печорин и Волохов И.А. Гончарова.

Нигилистические черты проявились уже в мировоззрении «лишних людей». А в произведениях создателей этого типа героя — А.С. Грибоедове, А.С. Пушкине, М.Ю. Лермонтове, И.С. Тургеневе — было то, что Ап. Григорьев отмечал в М.Ю. Лермонтове: «...была великая художественная сила, которая шла, так сказать, на помощь к отрицательному взгляду, узаконивала его неясные предчувствия, раскрывала ему новые обширные горизонты» [Григорьев, 1915, с. 62].

С годами скептицизм с некоторыми элементами цинизма, который был в «лишних людях», по-своему в чем-то романтических, в таких как Чацкий, Онегин, Печорин, Бельтов, Рудин, Обломов, ярко проявился в русских нигилистах, ставших героями своего времени в 60-е годы XIX века. А мир, сведенный к формуле, в идеологии нигилистов превратился в хаос. По мнению В.Н. Егорова, хотя тема нигилизма была еще недостаточно разработана в творчестве А.С. Пушкина, она имеет к нему непосредственное отношение, т. к. для него был неприемлем западный путь развития России: «Россия никогда ничего не имела общего с остальной Европой; наша история требует другой мысли, другой формулы» [Пушкин, 1964, с. 144]. И он «вскрыл причины зарождения... духовной болезни (нигилизма. — Э. Ф.) на национальной почве» [Егоров, 2000, с. 5]. Об этом говорил еще Ф.М. Достоевский: «Пушкин первый своим глубоко прозорливым и гениальным умом и чисто русским сердцем своим отыскал и отметил главнейшее и болезненное явление нашего интеллигентного, исторически оторванного от почвы общества, возвышавшегося над народом. Он отметил и выпукло поставил перед нами отрицательный тип наш, человека, беспокоящегося и не примиряющегося, в родную почву и в родные силы ее не верующего, Россию и себя самого... в конце концов отрицающего» [Достоевский, 1987, с. 295]. В образах Алеко («Цыганы»), Онегина («Евгений Онегин»), Германна («Пиковая дама») Пушкин «отобразил определенные этапы отпадения русской интеллигенции от источника жизни — веры, национальных традиций, народной почвы» [Егоров, 2000, с. 6]. Гордыня, тщеславие, сладострастие, неспособность сделать правильный этический выбор, склонность к убийству — все признаки духовного нигилизма, которые отличали этих пушкинских героев и которые завели их в нравственный тупик.

Позднее И.С. Тургенев, И.А. Гончаров, Ф.М. Достоевский в своих произведениях показали, к чему приводит человека разрушительное отрицание «вечных» нравственных норм, остро почувствовав опасность появления людей, уверенных в том, что можно выработать формулу всеобщего счастья вроде «Исправьте общество, и болезней не будет».

П. Тирген, размышляя о проблеме нигилизма в романе И.С. Тургенева, остановился на истории возникновения термина «нигилизм», считая, что,

вопреки историческим данным, во многих публикациях можно прочесть, что И.С. Тургенев не только распространил или же «провозгласил» понятие «нигилизм», но и «утвердил», даже «открыл» его. Согласно другому мнению, И.С. Тургенев первым в России ввел это слово в обращение. «Конечно, — замечает П. Тирген, — подобные утверждения можно возвести к словам самого писателя, который в статье "По поводу «Отцов и детей»" (1869) заявил, что он "выпустил" слово "нигилизм"¹. Так, к примеру, Ина Фукс в своей, в целом поучительной, статье о проблеме нигилизма в "Бесах" Достоевского (1987) пишет: "Сначала это был Тургенев, который в романе «Отцы и дети», появившемся в 1862 году, впервые употребил это слово, характеризуя героя романа Базарова как нигилиста" [Fuchs, 1987, S. 32]. В.И. Кулешов заключил в 1971 году: "Слова *нигилизм* и *нигилисты* очень многое характеризуют в образе Базарова. Эти термины ввел Тургенев, и во всех словарях он по справедливости считается их изобретателем" [Кулешов, 1971, с. 331]. В "Лексиконе русской истории" 1985 года значится: "*Нигилисты* — это термин, который был утвержден Иваном Тургеневым (1818 — 1883)" [Lexikon ..., 1985, S. 252]» [Тирген, 1993, с. 37].

Заключения подобного рода наносят двойной вред: с одной стороны, они игнорируют результаты исследований, свидетельствующих об обратном ([Алексеев, 1928, с. 413 — 417; Tschizewskij, 1942, S. 383 — 384; Козьмин, 1969, с. 225 — 237; Козьмин, 1969, с. 238 — 242; Батюто, 1990, с. 138, 193; Данилевский, 1990, с. 150 — 156]), с другой — устраняют закономерный вопрос о том, не связано ли тургеневское понятие нигилизма с более старыми источниками.

А ведь даже беглый экскурс в область соответствующей лексики и тематики выявляет, что с конца XVIII века прежде всего в странах немецкого языка велась широкая дискуссия, которая базировалась на понятиях теологии, философии и эстетики и в которой кроме собственно термина «нигилизм» употреблялись такие его синонимы, как «аннигиляция» или «нигилянизм». Этими обозначениями характеризовались столь различные феномены, как атеизм, материализм или даже идеализм. Ж. Поль в «Началах эстетики» говорит даже о «поэтическом нигилизме». Примечательно во всей этой предыстории, что термин везде носит пейоративное значение.

Абсолютно верно заключение А.И. Батюто: «Итак, вопрос о конкретном подсказчике слова *нигилизм* Тургеневу неясен» [Батюто, 1990, с. 194]. Конкретный источник до сих пор не установлен, т. к. изучение концентрировалось почти исключительно на относительно скудных фактах внутрирусского бытования этого термина. Такая односторонняя ориентация довольно рискованное дело при обращении к «европейцу Тургеневу», который считал себя «коренным, неисправимым западником», а Германию — своей «второй родиной» [Тургенев, 1967, т. 14 (С), с. 100; т. 15 (С), с. 101]. П. Тирген считает, что «тургеневское понятие "нигилизм" может быть связано не только с русской, но и с немецкой литературой. Возможные источники находим прежде всего в острых дискуссиях вокруг Л. Бюхнера, чье наследие явно играет в романе "Отцы и дети" программную роль» [Тирген, 1993, с. 37 — 38].

¹ «Выпущенным мною словом "нигилист" воспользовались тогда многие» [Тургенев, 1967, т. 16 (С), с. 105]. Далее И.С. Тургенев пишет о Базарове: «В этом замечательном человеке воплотилось — на моих глазах — то едва народившееся, еще бродившее начало, которое потом получило название нигилизма» [Там же, с. 97].

Можно констатировать, что Л. Бюхнер еще задолго до появления «Отцов и детей» занимал прочное место в научных и политических спорах России, был даже их возбудителем. Он принадлежал к актуальной «жизненной реальности» И.С. Тургенева. Уже в 1857 году критик В. Боткин обратил его внимание на Л. Бюхнера. В этот период И.С. Тургенев вел острые дискуссии с материалистическим учением Н.Г. Чернышевского, которое в 1855 году было охарактеризовано им как «ложное, вредное», даже «мерзкое» («мерзость и наглость неслыханная»; «поганая мертвечина») [Тургенев, 1967, т. 8 (С), с. 614, т. 2 (П), с. 287, 293, 296, 301]. И до конца жизни И.С. Тургенев оставался верным неприятию радикального материализма. В 1860 году он назвал физиолога К. Фогта *expressis verbis* — «гнусным материалистом» [Там же, т. 4 (П), с. 83].

П. Тирген, «исходя из Бюхнера», интерпретировал роман «Отцы и дети», доказывая, что «под крушением Базарова Тургенев подразумевал наглядное опровержение вульгарного материализма и нигилизма» [Тирген, 1993, с. 37—40], отмечая, что «к 1860 году понятие "нигилизм" в России уже вошло в частое употребление (В.А. Жуковский, Н.И. Надеждин, А.С. Пушкин, В.Г. Белинский, М.Н. Катков, В. Берви и др.)¹. Однако точная история этого понятия и его рецепции отсутствует. В ней, наряду с названиями авторов, особенную роль играл Добролюбов. Уже в 1858 году в рецензии для "Современника" он не только пропагандирует эмпирические естественные науки вместо традиционных спекулятивных теорий, но и видит заслугу молодого поколения в том, чтобы не признавать "устаревших авторитетов" и вместо них читать таких авторов, как Фогт или Молешотт. По Добролюбову, это и есть новое достижение "скептиков" или же "нигилистов" [Добролюбов, 1962, т. 2, с. 328]. Здесь следует вспомнить, что прежде всего выступления Добролюбова побудили Тургенева в 1860 году к демонстративному разрыву с редакцией "Современника". Несмотря на попытки достичь какого-либо взаимопонимания, умеренный либерал Тургенев не мог согласиться с сугубо материалистической прогрессистской ориентацией Добролюбова и Чернышевского. Вскоре после этого разрыва, в том же году, Тургенев сделал первые наброски к роману "Отцы и дети"» [Тирген, 1993, с. 44].

«С другой стороны, нужно принять во внимание, что тургеневское понятие нигилизма не является в первую очередь революционно-политическим импульсом². Это отвечает стремлению И.С. Тургенева не быть политическим писателем, но тем не менее отражать "жизненную реальность своего времени"» [Там же, с. 46—47].

Слова «нигилист» и «нигилизм» прочно вошли в русскую языковую среду в конце 20-х годов XIX века, сохранившись в своем европеизированном виде, обозначая различные типы отрицания и формы мировоззрения отрицателей. В послесловии к книге «Эрнст Юнгер. Мартин Хайдеггер. Дитмар

¹ П. Тирген считал, что в качестве доказательства этого «особую ценность приобретает статья Н.И. Надеждина "Сонмище нигилистов" (1829), опубликованная им в "Вестнике Европы" в связи с резкими нападками на А.С. Пушкина и русских байронистов ("псевдоромантический деспотизм", "мрак ничто"). На этот текст ссылался потом среди прочих и А.С. Пушкин (его ответ был опубликован лишь в 1857 году)» [Тирген, 1993, с. 44].

² Сосредоточенность на политической «взрывной» силе русского понятия «нигилизм» хотя и широко распространена, однако явно недостаточна. Формулировки типа: «Нигилизм — явление с крайними революционными убеждениями и выводами» [Краснов, Викторович, 1986, с. 33] слишком односторонне освещают замысел И.С. Тургенева.

Кампер» суммировали выводы о процессе становления нигилизма в России: «Немецкие и французские трактовки понятия "нигилизм" и "нигилисты" были идейными истоками нигилизма в России. Однако идейные истоки не могут нам объяснить подлинную причину столь широкого распространения его в России. Принято считать, что причина этого объясняется появлением среды разночинной интеллигенции. Возникнув неожиданно и в большом количестве, разночинцы оторвались от своих мелкобуржуазных и церковных корней, но к правящему классу не примкнули¹. Таким образом, появилась фигура и мировоззрение типичного маргинала, порывающего с семейными и сословными традициями. Это была борьба за индивидуальность, особенно это касалось молодых женщин². Маргинальность усиливалась культурной и чиновнической дискриминацией и оскорбительно-высокомерным отношением к ним аристократов, на которое указывает Л.Н. Толстой в повести „Юность“: „Человек, дурно выговаривающий по-французски, тотчас же возбуждал во мне чувство ненависти. «Для чего же ты хочешь говорить, как мы, когда не умеешь?» — с ядовитой насмешкой спрашивал я его мысленно“. Образованность, бедность, неукорененность и неопределенность убеждений вкупе с претензией на интеллектуальное превосходство были питательной средой радикального протеста, принявшего форму нигилизма».

Интересна история проникновения этого термина в Россию. Ранее упоминалось, что одним из первых в 1829 году термин «нигилизм» использовал в критике поэзии А.С. Пушкина и его плеяды Н.И. Надеждин, трактуя его в смысле «ничтожество». В.Г. Белинский со ссылкой на Ж. Поля употреблял его как синоним «идеализма». Н.А. Добролюбов, критикуя книгу профессора В. Берви, выпущенную в 1858 году, трактовал нигилизм как «отрицание любого реального бытия» и скептицизм. В начале 1880-х годов Н.Н. Страхов в «Письмах о нигилизме» рассматривал «критику существующего порядка» как негацию «почти всего существующего». При этом, по Н.Н. Скотову, будучи человеком «устойчиво консервативных взглядов», Н.Н. Страхов отдавал дань русскому контексту нигилизма, считая, что «мы вправе требовать серьезного отношения к нигилизму, вправе ожидать, чтобы в нем обнаружили какие-нибудь немаловажные шаги в прогрессе нашего самосознания». И он не одинок. Так, религиозный мыслитель архимандрит Феодор (А.М. Бухарев) принимал даровитого, честного и энергичного Базарова, указывая на то, что он выражал «отрицательную сторону истины». Усилив историческую необходимость, Ап. Григорьев полагал, что нигилизм заслуживает серьезного к себе отношения, поскольку имеет «совершенно законное место в общем процессе человеческого сознания». Позитивное прочтение нигилизма не исключало западного образца его, напротив, и это точно подметил Н.Н. Страхов, прямо и непосредственно наш нигилизм

¹ «Для "кухаркиных" и даже купеческих детей образование означало разрыв с семьей, классом, с целой культурой», — пишет Г.П. Федотов. В результате, «привыкнув дышать разреженным воздухом идей, интеллигенция с ужасом и отвращением взирала на мир действительности. Он казался ей то пошлым, то жутким; устав смеяться над ним и обличать его, она хотела разрушить его — с корнем, без пощады, с той прямолинейностью, которая почиталась долгом совести в царстве отвлеченной мысли» [Федотов, 1991, с. 44, 40].

² «Брак без любви и брачное сожитительство без дружбы нигилист отрицал. Девушка, которую родители заставляли быть куклой в кукольном доме и выйти замуж по расчету, предпочитала лучше оставить наряды и уйти из дома» [Кропоткин, 1991, с. 405].

во всем уживался с «великим уважением к Западу». Вспомним признание Азарова: «Да, немцы в этом наши учителя».

Идеи нигилизма широкое распространение в России получили благодаря М.Н. Каткову, редактору «Русского вестника», где печатался роман И.С. Тургенева «Отцы и дети», но более — благодаря самому роману, в котором дано точное определение: «Нигилист — это человек, который не склоняется ни перед какими авторитетами, который не принимает ни одного принципа на веру, каким бы уважением ни был окружен этот принцип». Идеалистическая эстетика, метафизика, религия и автократия, держащиеся за что-то, есть *ничто*, которое нужно разоблачить и низвергнуть.

Нигилизм приобрел в России особый статус, поскольку — и это распространенное мнение — радикальность западных идеологических проектов обретает здесь крайнюю форму практического осуществления. И если теоретически и терминологически отечественный нигилизм вторичен, то по силе практического отрицания «отжившего», *скорости*, с какой нигилисты от философских и литературных образов переходят к практическим действиям, и, наконец, по количеству образованных людей, втянутых в водоворот практического нигилизма, — ему нет равных.

Говоря о нигилизме в России, трудно обойти вниманием роман «Отцы и дети» И.С. Тургенева, с которым связывается специфика отечественного нигилизма: «Вряд ли будет преувеличением сказать, что нигилистическое движение, несмотря на его исторические последствия, едва ли продвинулось дальше по сравнению с базаровскими лозунгами», — пишет в конце XX века А. Данто [Данто, 2001, с. 37 — 38]. Эту распространенную точку зрения активно оспаривал В. Мюллер-Лаутер, полагая, что «нельзя вводить новообразование слова “нигилизм”, при этом забывать о его длительной традиции» [Mueller-Lauter, 1984, S. 846], а Г.А. Тиме утверждал, что немецкие идейные источники нигилизма не только оказали решающее влияние на роман И.С. Тургенева «Отцы и дети», но и сам автор вполне отчетливо осознавал их. Заслуга И.С. Тургенева — не в изобретении термина, но в «позитивном» наполнении его содержания: и если Базаров «и называется нигилистом, то надо читать революционером», — разъясняет писатель.

П.А. Кропоткин был убежден, что в России «нигилизм... наложил... свою печать на всю жизнь интеллигентского класса, и эта печать не скоро изгладится <...> Прежде всего нигилизм объявил войну так называемой условной лжи культурной жизни. Его отличительной чертой была абсолютная искренность. И во имя ее нигилизм отказался сам и требовал, чтобы то же сделали и другие, — от суеверий, предрассудков, привычек и обычаев, существования которых разум не мог оправдать <...> Он усвоил себе некоторые грубоватые манеры как протест против внешней полированности отцов <...> что не мешало им быть настоящими дикарями по отношению к женам, детям, крепостным <...> Нигилисту были противны бесконечные толки о красоте, об идеале, искусства для искусства, эстетике и тому подобном, тогда как всякий предмет искусства покупался на деньги, выколоченные у голодающих крестьян или у обираемых работников <...> Нигилист вносил свою любовь к искренности даже в мелкие детали повседневной жизни. Он отказывался от условных форм светской болтовни и выражал свое мнение резко и прямо, даже с некоторой аффектацией внешней грубоватости» [Кропоткин, 1988, с. 283 — 285].

«Нигилизмом закончились шестидесятые годы, — писал в “Истории русской общественной мысли” Р.В. Иванов-Разумник. — Мы видели, прежде

всего, что стихийный поток шестидесятых годов смыл систему официального мещанства, а с нею вместе и державшееся за нее мещанское этическое. В русскую жизнь "разночинец пришел", и русская интеллигенция, сделавшись окончательно внесословной и внеклассовой, продолжала борьбу за интересы человеческой личности под знаменем социализма, водруженным еще Белинским и Герценом, но твердо укрепленным в русской почве только Чернышевским» [Иванов-Разумник, 1907, с. 93]. Да и сами писатели вели борьбу с нигилизмом, создавая антинигилистические произведения.

Одним из тех, кто выступил против нигилистического отношения к жизни и к России, был Н.С. Лесков, написавший роман «Некуда», в котором «бичевались», по выражению С.А. Венгерова, «только "крайние" нигилисты с точки зрения умеренной прогрессивности». Следует отметить, что и известные деятели передового лагеря были нарисованы Лесковым карикатурно, что вызвало негодование в литературных кругах. И М.Е. Салтыков-Щедрин в одной из статей-обзоров «Наша общественная жизнь» обратился к теме спора молодого поколения России («мальчишек») с «отцами». О новых тенденциях в русском нигилизме он говорил язвительно, особенно о призыве Д.И. Писарева к «скромному служению» естественным наукам, упрекая нигилистов в сепаратизме и прямолинейности, что вызвало резкий отпор со стороны критика в статье «Цветы невинного юмора».

В работах многих исследователей антинигилистический роман в большинстве случаев рассматривался с точки зрения идейного наступления консервативной журналистики на радикальную интеллигенцию [Базанов, 1934; Бутенко, 1933; Краснощекова, 2001; Малахов, 1933; Малиновский, 1996; Мехтиев, 1995; Мысляков, 1975, 1979; Николаева, 1961; Пустовойт, 1969; Сорокин, 1947, 1964; Старыгина, 1995, 1996, 1998а, 1998б]. Ф. Бутенко и С. Малахов анализировали и роман И.С. Тургенева как антинигилистический, большинство критиков обращали внимание на роль тургеневского романа в общественно-политической борьбе между представителями разных лагерей русской интеллигенции, которые столкнулись в тургеневском романе в спорах между «отцами» и «детьми» как выразителями двух типов мировоззрения — *утверждающего* (омнистического) и *отрицающего* (нигилистического)¹.

¹ О природе нигилизма размышлял В.В. Возилов: «Во всех разделах философии сталкиваются противоположные взгляды на теорию и практику человеческой деятельности. В онтологии встречается утверждение и отрицание бытия, в гносеологии важное место занимает проблема познаваемости и непознаваемости мира (агностицизма и антиагностицизма). В аксиологии утверждению общепринятой системы ценностей противостоит отрицательная оценка всех или отдельных социокультурных норм (этических или эстетических). В праксиологии утверждение выступает как основание разумной практической деятельности человека, направленной на улучшение окружающего мира и самого себя. Отрицание составляет содержание практической деятельности ниспровергателей существующего положения вещей: анархизм и радикализм в политике, методы саботажа — в экономике, ереси — в церкви, эстетический нигилизм — в искусстве. В частности, это противостояние касается проблем борьбы технократического и этико-эстетического отношения к миру и обществу, академизма и новаторства в науке и искусстве и т. п.

Омнизм и нигилизм — необходимые составные части мировой гармонии-единства, представляющие неразрывное целое. Их взаимодействие лежит в основе процессов движения и развития. Эта диалектика видна и в возможности перехода нигилизма в форму утверждения. Утверждение нового с необходимостью предполагает момент отрицания старого. Следовательно, отрицание есть необходимая часть исторического процесса только тогда, когда оно в свою очередь является частью процесса "утверждения" нового. В этом

В.В. Возилов считает, что противостояние двух мировоззренческих линий в политической и идеологической сферах ярко прослеживается на протяжении всей русской истории и истории русской литературы: «Галерея известных литературных нигилистов Печорина, Рудина, Базарова, Санина, за многими из которых прослеживаются реальные исторические личности, стала заметной частью отечественной литературы XIX – XX века. Столь разные персонажи, как Максим Максимыч и Печорин, Алеша и Иван Карамазовы, Николай Ростов и Пьер Безухов (во втором эпилоге "Войны и мира"), по-своему отстаивают два мирочувствования. Наиболее полное отражение этот конфликт получил в романе И.С. Тургенева "Отцы и дети", в котором автор в спорах старшего и молодого поколений показал противостояние двух фундаментальных типов мироотношения: людей, которые живут, принимая мир таким, каков он есть (братья Кирсановы, родители Базарова), и тех, чье критическое мировоззрение направлено против устоев общества (Базаров, младший Кирсанов). "Его главные герои — здоровые люди в здоровой среде, какою он видит то, что окружает его в усадьбе и в деревне", — писал о Тургеневе П.Н. Милоков¹.

До настоящего времени у исследователей вызывает споры авторская позиция по отношению к его литературному персонажу — нигилисту Базарову. Одни исследователи считают, что в гибели Базарова И.С. Тургенев показал крах данного мировоззрения. С другой стороны, П.Н. Милоков писал: "Своего Базарова он хотел выставить не просто как волка, который глядит в лес, а как тип положительный, и как одного из первых представителей поднимавшей тогда голову русской демократии. В этом споре о молодом поколении Тургенев был скорее на стороне Бакунина, чем Герцена. И в чередовании тургеневских романов разве не видим мы теперь... правдивую характеристику русского общественного движения, записанного наблюдательным и понимающим современником"².

Выход романа положил начало заметному направлению в русской литературе — так называемому "антинигилистическому роману". Антинигилистическая проза, к которой сейчас причисляются и романы Тургенева, стала составной частью творчества В.И. Аскоченского, Н.С. Лескова, А.Ф. Писемского, В.П. Ключникова, В.В. Крестовского, Б.М. Маркевича, В.П. Авенариуса. Критике нигилистов были противопоставлены образы "новых людей", нарисованные в романе Н.Г. Чернышевского "Что делать?" и многие годы воодушевлявшие русскую радикальную молодежь. Романы И.С. Тургенева "Новь" и Ф.М. Достоевского "Бесы" отразили новые тенденции в русском революционном движении 70 – 80-х годов XIX века» [Возилов, 2005, с. 203 – 204].

В научной литературе долгие споры велись и вокруг проблемы «Достоевский и нигилизм», т. к. отношение писателя к радикальной интеллигенции было противоречивым, позволяющим утверждать, что его романы «Преступление и наказание» и «Бесы» имеют антинигилистический характер.

Во второй половине XIX века в России, по утверждению Ю.В. Никуличева, «какая-то иноприродная обществу сила заговорила о чем-то своем на

проявляются две стороны омнизма — сохранение старого (его лучших черт) и утверждение нового (в том числе через отрицание негативных сторон старого)» [Возилов, 2005, с. 202 – 203].

¹ Милоков П.Н. Русский европеец // Литературное обозрение. 1993. № 11 – 12. С. 93.

² Там же.

своем собственном языке» и «с невыразимым спокойствием новая эта сила заявляла и о том, какими способами она готова добиваться своего» [Никуличев, 2005, с. 162]. В доказательство этого достаточно вспомнить разговор Павла Петровича с Базаровым («Мы действуем в силу того, что мы признаем полезным <...> В теперешнее время полезнее всего отрицание — мы отрицаем. — Все? — Все. — Как? Не только искусство, поэзию... но и... страшно вымолвить... — Все, — с невыразимым спокойствием повторил Базаров») и отрывок из прокламации «Молодая Россия»: «Мы не испугаемся, если увидим, что для ниспровержения современного порядка приходится пролить втрое больше крови, чем крови, что пролита якобинцами в 20-х годах» (прокламация «Молодая Россия») [Цит. по: Козьмин, 1932, с. 164].

Немаловажную роль в этом сыграла русская литература и русская критика. М.А. Бакунин и А.И. Герцен в Лондоне, Н.Г. Чернышевский в Москве, Д.И. Писарев в Петербурге являлись кумирами своего времени. В них было нечто, увлекающее за собой молодых людей, «что-то подмывающее, — по замечанию Е.А. Штакеншнейдер, — да и цель, которую они "выставляли", — благая цель, но <...> нет нетерпимее людей, чем либералы» [Штакеншнейдер, 1934, с. 160–161].

Постепенно к 60-м годам сложилось такое явление в России, которое получило название «литературный нигилизм», составивший пятилетний эпизод литературной жизни России XIX века. Литературная традиция, переросшая в целое общественное явление, начала складываться, по мнению Ю.В. Никуличева, несомненно, задолго до 60-х годов и была связана, по мнению других исследователей этого периода истории России, с именем А.Н. Радищева, на всем пути из Петербурга в Москву не увидевшего ни одного отрадного явления в российской жизни, отчего и возник «нигилизм тотального отрицания» «проклятой расейской действительности».

Ю.В. Никуличев в статье «Великий распад», осмысляя это явление, говорил о «демонстративной манифестации» определенных идей «этого нигилизма», одновременно исключая из его «трезвой правды жизни все, что не черным-черно (nihil — ничто...)». Он замечал, что «никаких цензур для нигилизма этого толка не существовало», соглашаясь с А.И. Герценом, который утверждал, что среди нигилистов было много «деятелей, давно сделавших себе пьедестал из благородных негодований и чуть не ремесло из мрачных сочувствований страждущим», даже если и не называть прямо по именам тех из них, что столь удачно «отдали в рост свои слезы о народном сознании» [Никуличев, 2005, с. 184].

«Духовными отцами» русской интеллигенции ряд отечественных мыслителей считает П.Я. Чаадаева, В.Г. Белинского, А.И. Герцена, М.А. Бакунина. Связана эта точка зрения с тем, что в 30–50-е годы XIX века в мировоззрении русского образованного общества произошли глубокие изменения, в частности, начали распространяться нигилистические идеи. В нигилизме обывали не только А.Н. Радищева, но и П.Я. Чаадаева, а позднее в одном ряду с ними оказались М.А. Бакунин и В.Г. Белинский, И.И. Введенский и Н.А. Добролюбов, А.И. Герцен и М.В. Петрашевский.

Есть разные точки зрения на то, когда сложилась российская интеллигенция: первая — она появилась в России со времени образования Киевского государства, вторая, более убедительная, что она как явление общеисторическое сложилась к 30–40-м годам XIX века [Люкс, 1991, с. 3–4; Федотов, 1990, с. 407; Шпет, 1991, с. 253; Crankshaw, 1986, p. 194–195].

Различие между дворянской и разночинской интеллигенцией П.Н. Милоков, М.И. Туган-Барановский, Г.П. Федотов видели в характере их мировоззрения, считая первую более патриотичной и национальной, а вторую — решившей служить не государству, а народу [Милоков, 1991, с. 334 — 337; Туган-Барановский, 1991, с. 425; Федотов, 1990, с. 407 — 409, 423 — 424, 427 — 428].

В.В. Возилов не соглашается с этой точкой зрения, «поскольку уже в программу радикального крыла декабристской интеллигенции входили пункты, нигилистические по своей сути (отрицание ряда существенных составляющих национальной жизни и национальной идеологии). Кроме того, декабристы выступали в защиту интересов различных сословий русского общества» [Возилов, 2005, с. 284].

Эволюция интеллигентского нигилизма, несомненно, связана и с тем, что в обществе стала играть роль не только дворянская интеллигенция, но и разночинская, а это не могло не отразиться в литературе, всегда живо откликающейся на события общественной жизни России. И появились тургеневские Базаров и Рудин, гончаровский Волохов.

В.В. Возилов в своем исследовании останавливает внимание на том, что с 30-х годов XIX века в революционном движении заявляет о себе различие *социальное* (сословное) и *духовное* («отщепенство», выражаясь языком П.Б. Струве и Н.В. Соколова). Он замечает, что нигилистическое мировоззрение радикальной дворянской интеллигенции реализовалось в практике общественно-политической борьбы декабристов, вследствие чего появилось понятие «политический нигилизм», связанный с отрицанием существующего общественного устройства, что позднее привело и к политическому терроризму, а связано это было, несомненно, с тем, что «в деятельности декабристов прослеживаются элементы этического нигилизма, признающего возможность пренебрежения отдельными нормами морали для достижения заявленных идеалов». Это не было принято консервативной интеллигенцией, в частности П.Я. Чаадаевым, который в первом «Философическом письме» указывал на «неизмеримое бедствие, отбросившее нас назад на полвека»¹. «Нелепой трагедией наших безумных либералистов» назвал это восстание Н.М. Карамзин.

Большинство вождей русских нигилистов XIX века были дворяне (П.И. Пестель, К.Ф. Рылев, А.И. Герцен, Н.П. Огарев, М.А. Бакунин, Д.И. Писарев, М.В. Петрашевский, Н.В. Соколов, П.Л. Лавров, Н.К. Михайловский), а из разночинцев — В.Г. Белинский, Н.А. Полевой, Н.И. Надеждин, Н.А. Добролюбов, Н.Г. Чернышевский [Там же, с. 277 — 278, 286 — 287].

Многие из них являлись не только общественными, но и литературными деятелями, что и определило формирование такого явления в русской жизни, как «литературный нигилизм». Способствовали этому и кружки 30-х годов: В.Г. Белинского, Н.В. Станкевича и более радикальные кружки 40-х: М.В. Петрашевского, А.И. Герцена и Н.П. Огарева.

Одним из тех, кто сыграл огромную роль в становлении русской критики, можно назвать В.Г. Белинского, которого А.И. Герцен считал «человеком экстрима» и которому в юности был свойствен максимализм романтика. Он совершил полный переворот в воззрениях на литературное произведение, найдя в себе мужество признать большое количество литературных шедевров, созданных в «золотой век» русской литературы.

¹ Чаадаев П.Я. Полн. собр. соч. и избр. письма: В 2 т. Т. 1. М., 1991. С. 330.

В отечественной историографии В.Г. Белинского часто называют родоначальником русского нигилизма. А.И. Герцен писал: «Белинский был нигилистом с 1838 года — он имел на это все права» [Герцен, 1954—1966, т. 18, с. 216—217]. В конце 40-х годов в письме В.П. Боткину В.Г. Белинский уже говорил о необходимости «развивать идею отрицания, без которой человечество превратилось бы в "стоячее" и "вонючее" болото» [Белинский, 1953—1959, т. 11, с. 576—578]. Критик считал отрицание необходимой частью исторического процесса: «Отрицание — мой Бог. В истории мои герои — разрушители старого — Лютер, Вольтер, энциклопедисты, террористы, Байрон» [Там же, т. 12, с. 70]. Да и все его утопические идеи носили нигилистический характер: «Я начинаю любить человечество маратовски: чтобы сделать счастливою малейшую часть его, я, как жетва, огнем и мечом истребил бы остальную» [Там же, с. 52]. Н.А. Бердяев считал В.Г. Белинского представителем русской радикальной интеллигенции¹.

В.Г. Белинский, по замечанию П. Вайля и А. Гениса, «вмешивался в литературный процесс без излишнего трепета, с необходимой трезвостью и отвагой». Его достоинством «была как раз та самая знаменитая неистовость, с которой он расправлялся с предшествующей литературой». «"Футурист" Белинский дебютировал отчаянным хулиганским заявлением: "У нас нет литературы!" Это означало, что великая русская словесность должна начинаться с его современников — с Пушкина и Гоголя. Смелость Белинского была немедленно вознаграждена популярностью.

Властителем дум он стал с первых же напечатанных строчек — со статьи «Литературные мечтания» [Вайль, Генис, 1990, с. 60]. Авторы «Родной речи» подчеркивают, что В.Г. Белинский «не был связан с официальной ученостью», что он «ворвался в литературный процесс с пылом относительного невежества», что «на него не давил авторитет науки», и он «не стеснялся ни своего легкомыслия, ни своей категоричности: педантизм он заменял остроумием, эстетическую систему — темпераментом, литературоведческий анализ — журнализмом». Стиль В.Г. Белинского был «слегка циничным, чуть фамильярным и обязательно приправлен сарказмом и иронией». Он первым «затеял игру» с читателем, в которой не было «скучной серьезности», он придавал большое значение «занимательности изложения», часто грешил «чудовищным многословием», но сам был «талантливым читателем», всегда «следовал за своим автором» (А.С. Пушкин отмечал «независимость мнений и остроумие» критика). «Отменный вкус редко его подводил», но критик так и не сумел «найти абсолютный критерий для своего анализа» и признавал «крах своих теоретических притязаний», в отличие от появившихся у него эпигонов и истолкователей. Вследствие этого «Белинский все больше переносит акцент с собственно литературы на результат ее общественно-воздействия. <...> Расставшись с эстетикой, он чувствует себя гораздо увереннее, критикуя не литературу, а жизнь. Именно такого Белинского, публициста, социального историка и критика, потомки вполне заслуженно возвели на пьедестал. <...> Его анализ человеческих типов очень интересен

¹ В этот ряд следует поставить Н.В. Шелгунова, Н.Г. Чернышевского, Н.А. Добролюбова, которого И.С. Тургенев сделал одним из прообразов Базарова, считая его «истинным отрицателем». Позиция их определялась не только расхождением с властью и близостью к народу, но и тем, что они находились вне социальных связей и искали свое место в общественной жизни. Их экстремизм и утопические идеи не принимали многие, среди которых были А.И. Герцен и М.Е. Салтыков-Щедрин.

сам по себе — и без литературных героев, служивших ему основой» [Вайль, Генис, 1990, с. 63].

Сторонники В.Г. Белинского одобрили разработанный им принцип — исследовать социальную реальность на основе литературы. Д.И. Писарев, например, в статье о Базарове довел этот метод до виртуозности. Но если В.Г. Белинский, уверенный, что главное в искусстве — то, что оно «отражает жизнь» (с его легкой руки позднее появилась формула «литература — учебник жизни»), не отказывался от требований соблюдения принципов художественности в литературных произведениях, литературная критика все больше стала отходить от литературы, доказательством чему служили многие статьи Д.И. Писарева.

А.А. Лебедев сравнил Д.И. Писарева с Чацким: «Писарев по своей натуре сам был едва ли не классическим образцом "благородной, но не реальной натуры", постоянно пробовавшим крепость самодержавной стены своим молодым лбом. О Писареве, его судьбе тоже можно сказать: "Горе от ума". Писарев остался в истории русской общественной мысли как живое воплощение вечно молодого мыслителя. И, словно следуя "правилу" Герцена, не стал "дожидаться" старости.

Все обаяние Писарева — в молодости его мысли, его интеллектуального порыва, его страсти и запала. Но это обаяние далось ему трагической судьбой. И трагедия Писарева во многом коренилась в том, что он столь же мало понял Грибоедова, как и Пушкина. Писарев-мыслитель прошел мимо грибоедовского урока, словно бы пропустив без внимания целую полосу в жизни русской общественной мысли. Именно ту полосу, которая начиналась обещаниями Чацкого и наступила трагедией Грибоедова...» [Лебедев, 1980, с. 187].

Идею разрушения Д.И. Писарев обосновал в своей ранней статье «Схоластика XIX века». Исследователи его творчества сходятся на том, что в его мировоззрении обнаруживаются все разнообразные формы нигилизма — *этического, эстетического, религиозного, политического*. Этический базировался на теории «разумного эгоизма» Чернышевского, эстетический обосновывался в статье «Разрушение эстетики», религиозный был связан с его атеизмом, политический — с желанием изменить существующую общественную систему.

Д.И. Писарев, начавший с утверждения превосходства аристократии над демократией, осмеивающий «красных прогрессистов» с их «немытыми руками», «всклокоченными волосами» и стремлением «перекрыть на свой лад» Россию, придя к руководству «Русским словом», постепенно поворачивает его к «демократическому принципу» и «социальному отрицанию всего существующего» и заявляет в своей «Схоластике XIX века», что «умственный аристократизм — явление опасное <...> Что за наука, которая по своей сущности недоступна массе? Что за искусство, которого произведениями могут наслаждаться только немногие специалисты? <...> Если наука и искусство мешают жить, если они разъединяют людей, они дают основание кастам, так и Бог с ними, мы их знать не хотим» [Писарев, 1955, т. 1, с. 98]. Ю.В. Никуличев замечает, что когда Д.И. Писарев пришел к руководству «Русским словом», с ним произошла «стремительная метаморфоза»: «С такой быстротой в свое время не преображался даже Белинский...»: ведь работая в журнале «Рассвет», Д.И. Писарев выступал поборником «чистого искусства» и его статьи были полны уважением к А.С. Пушкину, М.Ю. Лермонтову и Н.В. Гоголю.

Оказавшись в Петропавловской крепости за «покушение к возбуждению бунта», Д.И. Писарев стал писать для «Русского слова» статьи, в которых меньше всего говорил о художественных достоинствах литературного произведения, не скрывая своего кредо: «Разбирая роман или повесть, я постоянно имею в виду не литературное достоинство данного произведения, а ту пользу, которую из него можно извлечь для мирозерцания моих читателей...» Он не стеснялся заявлять, что «беспредметный и бесцельный смех г. Щедрина сам по себе приносит нашему общественному сознанию и нашему человеческому совершенствованию так же мало пользы, как беспредметное и бесцельное воркование г. Фета», что «влияние г. Щедрина на молодежь может быть только вредно...» («Цветы невинного юмора») [Писарев, 1955, т. 1, с. 341, 357], что «даже лучшие из наших критиков, Белинский и Добролюбов, не могли оторваться окончательно от эстетических традиций...» («Мотивы русской драмы») [Там же, т. 2, с. 376].

Отвечая на вопрос, есть ли в России замечательные поэты, Д.И. Писарев в статье «Реалисты» заявлял, что «их нет, никогда не было, никогда не могло быть и, по всей вероятности, очень долго еще не будет». На его взгляд, в России были или «зародыши поэтов» (к ним он относил И.А. Крылова, А.С. Грибоедова, М.Ю. Лермонтова, А.И. Полежаева, Н.В. Гоголя), или «пародии на поэта» — В.А. Жуковский и А.С. Пушкин («Пушкин просто великий стилист — и больше ничего»).

Самому Д.И. Писареву были свойственны такие черты, как непреклонность, неумолимость выводов, исповедальная страстность, категоричность в суждениях, «непочтительность к авторитетам» (Н.Г. Чернышевский). Он был из породы тех «русских мальчиков» — детей своей эпохи, о которых сказал Ф.М. Достоевский в «Братьях Карамазовых»: «Покажите вы... русскому школьнику карту звездного неба, о которой он до тех пор не имел никакого понятия, и он завтра же возвратит вам эту карту исправленную».

В.К. Кантор в своих заметках о Д.И. Писареве говорит об «органической связи критика с основной тенденцией развития русской культуры» [Кантор, 1994, с. 134], ставя его в ряд независимо мыслящих людей, которые были героями своего времени, таких как А.Н. Радищев, Н.И. Новиков, П.Я. Чаадаев. А Б.М. Парамонов называл его «веселым больным... enfant terrible русской литературы... гением пресловутого нигилизма»: «Что прежде всего бросается в глаза современному читателю, взявшему в руки Писарева? <...> Писаревское разрушение эстетики в психологической глубине раскрывается как бунт против условностей культурной жизни...»

<...> Вся деятельность Писарева была попыткой доказательства никчемности, да просто и вредности эстетики. Вопрос просто в том, что он называл эстетикой и что называл реализмом. Эстетикой он называл ту условную, конвенциональную игру, которая равно обязательна и в искусстве, и в любви.

<...> Вообще Писарев был сделан из того же материала, что и Ницше. Почему он не смог стать русским Ницше — и тем самым прозвучать на весь мир, а остался локальным явлением? Думаю, что ему противостоял меньший культурный слой, его культуроборчеству тем самым меньше цена была. Учителями Ницше были Якоб Бурхардт, Вагнер, а писаревскими — в лучшем случае славист Срезневский, которого он в статье «Наша университетская наука» вывел под именем Сварожича.

<...> У Писарева в статье «Мотивы русской драмы» есть знаменитые слова о том, что лягушка, которую расчленяет в «Отцах и детях» Базаров,

спасет Россию. Такие перлы нужно сохранять в культурной памяти, поэтому цитирую: "Микроскоп и лягушка — вещи невинные и занимательные, а молодежь — народ любопытный... и подавно не утерпит, и не только взглянет, а постарается завести себе свой микроскоп и, незаметно для самой себя, проникнется глубочайшим уважением и пламенной любовью к распластанной лягушке. А только это и нужно. Тут-то именно, в самой лягушке-то, и заключается спасение и обновление русского народа. Ей-богу, читатель, я не шучу и не потешаю вас парадоксами. Я выражаю, только без торжественности, такую истину, в которой я глубоко убежден и в которой гораздо раньше меня убедились самые светлые головы в Европе и, следовательно, во всем подлунном мире".

Надо ли говорить, что базаровская лягушка для Писарева не простая квакша — а Царевна-лягушка?

В теме Писарева, в сюжете его сочинений и жизни есть, конечно, смысл, превосходящий его индивидуальные проблемы. Его жизнь выходит за собственные рамки и потому мифична. То же относится и к Чернышевскому, вообще ко всему русскому шестидесятничеству прошлого века, к знаменитому нашему нигилизму. Почему он так прозвучал, почему оказал такое громадное влияние на молодежь? Ответ — в последнем слове: это было специально молодежное мировоззрение. Позднее Шкловский сказал, что Писарев писал как будто специально для подростков.

<...> Так видится современному сознанию тема о нигилизме, в общекультурном его развороте, — как начало бунта против репрессивной культуры. Но у темы есть и специально эстетическая сторона. Эти разрушители эстетики породили новую эстетику, способствовали становлению нового типа художественного сознания. Меня в свое время поразили отзывы о Писареве Шкловского и Романа Якобсона, неожиданно высокая оценка, данная этими китами новейшей эстетической мысли мальчишке — варвару и иконоборцу. Якобсон скандально известную статью Писарева "Пушкин и Белинский" прямо назвал блестящей. Он сказал, что Писарев правильно понял условность, искусственность, фиктивность литературных персонажей — тем самым сделал крупное открытие в искусствознании, — но не сумел адекватно оценить собственные находки (или выходки). Продолжая мысль Якобсона, скажем, что разрушение эстетики, правильно понятое, — это очищение ее, отказ в искусстве от внеэстетических заданий, это, строго говоря, *утверждение* эстетики как автономной сферы, утверждение искусства для искусства. "Евгений Онегин" действительно не имеет никакого отношения к жизни, но это не минус его, а плюс. Писарев правильно установил внеположность искусства в самых высших его образцах жизни — но его возмутила эта открытая им истина. И если он в чем-то не прав, то как раз в этом возмущении. Специфику искусства он расценил как порок эстетического сознания.

Но в этом же перспективность Писарева как человека, открывшего возможность новых подходов к искусству. Он невольно способствовал очищению и прояснению художественного сознания и тем самым большей его смелости. Разрушение эстетики способствовало порождению художественного авангарда» [Парамонов, 1995, с. 212 — 214].

А.И. Герцен, понимая пафос писаревского творчества, видя историческую закономерность его взгляда на мир — взгляда человека, чья творческая деятельность пришлось на период крушения революционной ситуации начала 60-х годов, но не принимая утилитаристской позиции Д.И. Писарева,

подходившего к явлениям искусства с точки зрения их практической пользы для жизни, его пренебрежения к культурным ценностям, резких осуждений А.С. Пушкина и М.Е. Салтыкова-Щедрина¹, высоко оценивал стремление Д.И. Писарева к независимости, смелость самоанализа, открытую самокритику и, главное, — внутренний пафос всех его статей, сводящийся к стремлению воспитать думающего, независимого человека. Д.И. Писарев, по убеждению В.К. Кантора, «органически совпадал с пафосом великой русской литературы. В этом пафосе — неумирающая сила критика» [Кантор, 1994, с. 140].

И.И. Виноградов замечал, что взгляды Д.И. Писарева были близки взглядам Базарова («Мы занимаемся вздором, толкуем о каком-то искусстве, бессознательном творчестве, о парламентаризме, об адвокатуре и черт знает о чем, когда дело идет о насущном хлебе, когда грубейшие суеверия нас душат...»), а его рассуждения помогали лучше понять тургеневского героя: «...трудно спорить с ним, даже когда он явно как будто бы не прав. В его неправоте, как это обычно и бывает, когда логика рождается из живого, сильного и истинного чувства, все равно есть всегда некая высшая правда — правда странная, часто однобокая и несправедливая, но все равно высокая и покоряющая. И как успешно и убедительно ни доказывали вы себе, споря с ним, что его инвективы против Пушкина несправедливы и антиисторичны, а нигилизм по отношению к музыке или живописи совершенно несостоятелен, все равно вы будете неспокойно чувствовать в себе недоверчиво-строгий, этот требовательно и страстно обращенный к вашей совести писаревско-толстовский вопрос: а как же быть с тем горем, несчастьями, страданием, которые вот здесь, сейчас, рядом с вами, вокруг вас? Как быть со злом, которое множится вокруг вас, душит и давит людей, пока вы отдаетесь божественным красотам пушкинского стиха или рафаэлевских красок? Конечно, это то, что называется нравственным максимализмом. Но вы никуда не уйдете от жалящих вопросов этого максимализма, пока реально будет существовать *общественная ситуация*, его питающая» [Виноградов, 2005, с. 475 — 476].

К сожалению, у Д.И. Писарева были не всегда достойные последователи. В «Русском слове» появлялись и рецензии об «освежающем воздействии прозы Помяловского на публику, что было привыкло к такой "вони", как романы Лескова». Знакомство с «выходками» «полулекаря» Варфоломея Зайцева, заявлявшего, что «всякий ремесленник полезнее любого поэта настолько, насколько положительное число больше нуля», что «юнкерская поэзия Лермонтова пригодна для чахоточных барышень» и т. п., тоже подтверждает сложившееся явление «писаревщины», демонстрирующей неуважение к русской классике. Группа писателей-народников (В.А. Слепцов, А.И. Левитов, М.А. Воронов, Ф.М. Решетников) ощущала «дух времени» как требование показывать «злобы побольше» (Н.А. Некрасов): «Ничего хорошего о "злополучной русской действительности" литератор этого типа писать не хотел, да, похоже, и не мог измышлять "трезвую правду жизни"» [Цит. по: Никуличев, 2005, с. 185].

Д.И. Писарев властвовал над умами своих современников. Н.В. Шелгунов замечал, что «печать и читатели шестидесятых годов стояли друг друга,

¹ «Чтобы понять причины крайностей и перехлестов писаревской позиции, стоит, видимо, напоминать методологически важную мысль Энгельса, неоднократно замечавшего, что крайности русского "нигилизма" есть не что иное, как реакция на невиданный в Европе гнет азиатского деспотизма российского самодержавия» [Кантор, 1994, с. 137].

между ними были самые тесные умственные симпатии» и что «в практических выводах читатель шел дальше печати» [Шелгунов и др., 1967, с. 135].

С точки зрения В.К. Кантора, А.И. Герцен увидел в литературе залог национального пробуждения и потому был уверен, что в своих произведениях «описывает не просто литературное, а революционное движение, развитие революционных идей. Иными словами, литература и искусство становятся под его пером синонимами революционной деятельности (по крайней мере для России). В этой мысли и заключается, на мой взгляд, центр, зерно герценовской общественно-эстетической концепции.

Надо сказать, что А.И. Герцен был не только писателем, философом, революционером, теоретиком художественного развития. Существенно тут отметить генетическую связь его как личности с русской литературой, он и сам был как бы проекцией в жизнь ее стремлений. Гончаров писал о Герцене: "Оставляя политические заблуждения Герцена, где он вышел из роли нормального героя, из роли Чацкого, этого с головы до ног русского человека, — вспомним его стрелы, бросаемые в разные темные, отдаленные углы России, где они находили виноватого. В его сарказмах слышится эхо грибоедовского смеха и бесконечное развитие острот Чацкого". Заметим, что Гончаров был достаточно консервативен (отсюда слова о "политических заблуждениях"), вспомним и то, что Герцен неслучайно отозвался о нем в "Колоколе" ("Необычайная история о ценсоре Гон-ча-ро из Ши-пан-ху"), и тем не менее Гончаров ведет творческую биографию Герцена от своего любимого героя (героя, а не писателя!) — Чацкого.

Чтобы понять мысль Герцена, отчего независимость, критический пафос русской литературы являются выражением революционности, вспомним его рассуждения о личности как высшей точке развития человечества и ее судьбы в России. Вся деспотия России строится на отсутствии личностного начала, полагал Герцен. Но именно этот фермент, эту "закваску" деятельности, личностного начала, свободы и вносила в русскую жизнь русская литература и искусство. Иными словами, она совершила не политическую, а социально-культурную революцию» [Кантор, 1994, с. 110 – 111].

А.И. Герцен пользовался заслуженным авторитетом. Он был убежден, что в принципе по любому серьезному вопросу не существует никаких окончательных или простых решений, и сформулировал это свое убеждение в ранних эссе о дилетантизме в науке. И. Берлин в своих эссе восхищался А.И. Герценом как великим художником и «политическим мыслителем первого ранга», как «одним из трех гениальных учителей морали, которых произвела Россия», как вдумчивым ученым, что приводило к тому, что его книги, полные «осердеченной» мысли, необычайно влекли к себе людей. А в своем эссе «A Remarkable Decade» он замечал, что А.И. Герцен «родился с критическими наклонностями ума, с качествами обличителя и преследователя темных сторон существования. <...> Герцен был умом в высшей степени непокорным и неуживчивым, с врожденным, органическим отвращением ко всему, что являлось в виде какого-либо установленного правила. Он был против деспотизма готовых решений и менее других склонен к огульному отрицанию» [Берлин, 2001, с. 102]. Исследователь отмечал, что А.И. Герцен по рождению принадлежал к поколению так называемых «лишних людей», которые отличались свободным образом мыслей и действий: «Такие люди исповедуют особый род личной свободы, при котором чувство исключительности сочетается с непосредственностью и живостью ума, которому

открыты необычайно широкие и богатые горизонты и доступна та особая интеллектуальная свобода, которую дает аристократическое образование. В то же самое время они оказываются на стороне всего нового, прогрессивного, бунтующего, молодого, неиспытанного, того, что только рождается; их не пугают неизведанные просторы» [Берлин, 2001, с. 100]. Таким был Александр Иванович Герцен. По складу ума ему был близок его герой Владимир Бельтов («Кто виноват?»), который, в отличие от создавшего его писателя, хотя и был убежден в том, что «ничто в мире не заманчиво так для пламенной натуры, как участие в текущих делах, в этой воочию совершающейся истории» [Герцен, 1954 — 1966, т. 4, с. 106], так и остался «лишним человеком», не найдя в себе силы реализовать цель: жить ради «гражданской деятельности».

А.И. Герцен сумел избавиться от многих «недугов» «лишних людей» и встать в ряды тех, кто нашел дело всей своей жизни. Он был сыном своего времени и «полностью разделял идеалы своего поколения в России, которые проистекали из все растущего чувства вины перед народом», «страстно желая сделать что-то заметное как для себя самого, так и для своей родины» [Берлин, 2001, с. 101]. С нигилистами типа Базарова его роднило желание «делать дело», рационализм мышления, несогласие с тем, что какими-то аморфными абстракциями (как, например, рассуждениями о счастливом будущем) можно подменять реальную жизнь. Вероятно, ему было близко и утверждение героя Н.Г. Чернышевского Лопухова: «Жертва — это сапоги всмятку», когда он писал в своем сборнике «С того берега»: «Почему так ценится свобода? Потому что в ней самой заключена ее цель, потому что она то, что есть. Принести ее в жертву чему бы то ни было — это все равно что совершить человеческое жертвоприношение» [Герцен, 1954 — 1966, т. IV, с. 126]. А.И. Герцен вместе с Н.П. Огаревым признавали, что в основу их взглядов «легли социалистические» идеи [Там же, т. VIII, с. 161 — 163].

По наблюдениям В.В. Возилова, «приверженность А.И. Герцена идеям утопического социализма (Сен-Симона, Фурье) позволяет сделать предположение, что в начале 30-х годов XIX века происходит формирование его нигилистического мировоззрения. Об этом свидетельствует его признание о настроении кружка: "...Мы проповедовали декабристов и французскую революцию, потом проповедовали сен-симонизм и ту же революцию, мы проповедовали конституцию и республику... сосредоточение сил в одном обществе"¹. В это время Герцен приходит к идее "обновления" мира, результатом которого должна стать новая историческая фаза — "истинная, человеческая, фаланстерская"². Именно проникновением идей утопического социализма, т. е. началом нового этапа интеллигентских исканий, определяется значение кружка А.И. Герцена и Н.П. Огарева для эволюции русского политического нигилизма. Однако следует признать, что Герцена в данный период еще нельзя назвать полностью сформировавшимся нигилистом. В его мировоззрении можно найти лишь элементы нигилизма: утопическое мышление, стремление к переустройству мира. Нельзя забывать, что им отвергался пример Французской революции, основным содержанием которой было разрушение, и делалась ставка на просвещение»³ [Возилов, 2005, с. 291].

¹ Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. Т. X. М., 1956. С. 318.

² Герцен А.И. Собр. соч. Т. XXI. М., 1961. С. 23.

³ Герцен А.И. Собр. соч. Т. X. М., 1956. С. 318.

То, что мировоззрение Герцена отличали несомненный скептицизм и нигилистическое начало, бесспорно, но его нигилизм был «реальный», разумный, последовательный и адогматичный: «...это логика без структуры, это наука без догматов, это безусловная покорность опыту и безропотное принятие всех последствий... если они вытекают из наблюдения, требуются разумом. Нигилизм не превращает *что-нибудь* в ничего, а раскрывает, что *ничего*, принимаемое за *что-нибудь*, — оптический обман и что всякая истина, как бы она ни перечила фактическим представлениям, — здоровее их и во всяком случае обязательна» [Герцен, 1961, т. XX, с. 349].

В.К. Кантор объяснял истоки нигилизма в России XIX века и, в частности, литературного нигилизма тем, что «давление самодержавия было столь велико, что мыслителю, желающему противостоять этому давлению, казалось необходимым (чтобы научить людей думать самостоятельно) подвергнуть разрушительной критике буквально все, включая и искусство, поскольку неизвестно до конца, что и в какой степени "заражено" рабским духом "старой" России. Писарев следующим образом формулировал свое кредо: "Что можно разбить, то и нужно разбивать; что выдержит удар, то годится, что разлетится вдребезги, то хлам; во всяком случае, бей направо и налево, от этого вреда не будет и не может быть". За внешне эффектной и смелой фразой скрывалось, однако, неуважение к другой личности, к ее праву на отличную от писаревской позиции, на ее самостоятельность. Такой подход обнаруживает проявлявшееся порой у Писарева (и его единомышленников. — Э. Ф.) непонимание сложности исторического процесса, необходимости усвоения духовных богатств, созданных предшествующим развитием культуры во всей ее широте и многообразии, непонимание, по сути дела, приводившее критика к отрицанию личного своеобразия. <...> Так, подвергнув позицию Пушкина "утилитарному" анализу, Писарев проглядел ведущий пафос пушкинского творчества — пафос свободы ("пока свободю горим", "свободы сеятель пустынный" и т. п.), поскольку пушкинское понимание свободы не подходило под мерки писаревского "утилитаризма"» [Кантор, 1994, с. 37 – 38], который со временем был им изжит.

Нигилизм как тип мышления был свойствен не только собственно нигилистам, но и «лишним людям», и «бесам» Ф.М. Достоевского, и «новым людям» Н.Г. Чернышевского.

Чтобы разобраться в мировоззрении героев русской классики, надо войти в художественный мир литературных произведений — мир сложный, противоречивый, подчас трагический — и попытаться понять его в контексте русской истории.

■ Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» в общественно-политической и литературной полемике XIX – нач. XXI в.: «мировой скорбник» Евгений Базаров

Тургеневский роман «Отцы и дети» уже полтора века является фактически отправной точкой для русской и западноевропейской мысли при осмыслении проблемы нигилизма, тесно связанной с пониманием идей дворян-либералов (отцов) и разночинцев (детей).

И.С. Тургенев, по его словам, «выпустил» слово «нигилизм», показав не только политическую и культурную злободневность этого явления, но и

его философскую и духовную глубину: Базаров у него не шут, а мыслитель, трагическая фигура.

Тургеневское понятие нигилизма не является только революционно-политическим, но обладает глубоким философским содержанием. Это отвечало стремлению И.С. Тургенева не быть «политическим писателем», но тем не менее отражать «жизненную реальность своего времени». Тип героя — разночинца-демократа — вызывал и продолжает вызывать в русской критике разноречивые толкования.

С точки зрения В.К. Кантора, в оценке романа «Отцы и дети» возникали сложности и взаимонепонимание: «Хотя вся критика без устали (начиная с Писарева) твердит, что именно в этом романе впервые зафиксирован надрывный российский конфликт поколений, Тургенев глубже и ироничнее. Его герои, и дети, и родители, только лишь *воображают*, что находятся друг с другом в конфликте. Аркадий близок и к своему отцу, и даже к дяде, роман (в его линии) заканчивается семейным альянсом Кирсановых. Что же касается Базарова, то и этого неукротимого нигилиста обожают его родители, да, похоже, и он их любит. *В чем же конфликт? Да в разных установках — социальной и идеологической.* Базаров крут с Кирсановыми, ибо он из другой среды. "Мой дед землю пахал", — надменно произносит Евгений Базаров. А идеологическая разность объясняется тем, что в Россию пришли новые немецкие авторитеты, вместо Шеллинга и Гегеля — Бюхнер и другие. Устами героев борются не смыслы разных поколений, а смыслы двух заимствованных идейных концепций. Как замечает Павел Петрович: "Прежде были гегелисты, а теперь нигилисты". Впрочем, Тургенев не угадал, что разность заимствованных идеологических концепций помножится и на биологический конфликт поколений. И это столкновение будет тем острее, чем крепче *вера в новый западноевропейский идеологический концепт, которому придается абсолютный смысл.* <...> [Кантор, 1996, с. 164].

«Но была в России непривычка к наследству. К его хранению, передаче, получению. <...> Поэтому пришедший с Запада вульгарный материализм оборотился в России нигилизмом, ибо именно нигилизм отвечал у нас мощной многосотлетней почвенной традиции. Традиции жизни без наследства.

Иные русские мыслители видели в таком положении дел преимущество России, показывающее ее молодость, ее предназначение начать новую страницу истории. Нет прошлого, нет наследства — и не надо! Причем многое из прошлого хотелось бы и самим вычеркнуть, чтоб его как бы и не было. На такой позиции вырастало и стояло русское революционерство леворадикального толка, начало которого я вижу в Бакуanine и Герцене. <...>

Эти идеи были подхвачены "молодой эмиграцией" конца 60 — начала 70-х (Ткачев, Нечаев). <...> Напрасно западный революционер Энгельс иронизировал над этой точкой зрения, заявляя: "Человек, способный утверждать, что эту революцию легче провести в такой стране, где *хотя* нет пролетариата, но *зато* нет и буржуазии, доказывает лишь то, что ему нужно учиться еще азбуке социализма"¹. Напрасно Герцен в предсмертных письмах "К старому товарищу" выступил против молодых радикалов, согласившись со своим старым оппонентом Чернышевским, что вне цивилизации право личности утвердить не удастся. А ведь даже в самый рево-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 18. С. 537 — 538.

люционный свой период он исходил из того, что «нет ничего устойчивого без свободы личности»¹ [Кантор, 1996, с. 165 – 166].

Самым последовательным борцом за права свободной личности была русская литература. В.К. Кантор замечал, что «все русские деспоты не любили литературу и боялись ее, ибо ее влияние действительно *не только в пространстве, но и во времени*. И пусть не покажется этот фактор, фактор литературы, малозначимым. Как ни парадоксально, уверенность в конечном благоприятном исходе нашей исторической судьбы дает нам именно факт существования великой русской литературы. Когда-то Чаадаев сказал, что каждый из русских людей собственным усилием связывает настоящее с прошедшим. Разумеется, таких связывающих — единицы. Но этими «единицами» оказались великие писатели. И они *свое открытие русской истории сделали достоянием общественного сознания*. Русская литература стала русской Библией, творцом нравственно-исторических смыслов для своего народа.

Писатель Карамзин создает самое значительное свое произведение — «Историю государства Российского». Пушкин заявляет, что гордится своим шестисотлетним дворянством, пишет «Арапа Петра Великого», «Капитанскую дочку», «Историю пугачевского бунта», «Историю Петра», «Мою родословную», где говорит о себе в контексте российской истории. Не забудем и того, что «Война и мир» не просто великий, а великий *исторический* роман, наполненный историософскими рассуждениями. Весь XIX век русская литература ведет *летопись* русской общественной жизни (Тургенев, Достоевский, Лесков, Чехов), параллельно создаются грандиозные «Истории» — С.М. Соловьева, В.О. Ключевского. В XX веке (сначала, пока было возможно это делать честно, открыто, а потом — потаенно) продолжалась эта летопись: периода революционных смут, гражданской войны и дальнейших потрясений России — И. Бунин, М. Булгаков, И. Бабель, М. Шолохов, А. Платонов, В. Гроссман, В. Шаламов...» [Там же, с. 175].

В основании всех исторических потрясений, происходящих в государстве, лежало отрицание старого. Нигилизм, как явление русской общественной жизни, стал предметом исследования И.С. Тургенева, который считал Базарова героем своего времени и «выражением новейшей нашей современности». В своей статье «По поводу «Отцов и детей»» (1869) он утверждал, что «в этом замечательном человеке воплотилось... то едва зародившееся, еще бродившее начало, которое потом получило название нигилизма. <...> Выпущенным мною словом «нигилист» воспользовались тогда многие, которые ждали только случая, предлога, чтобы остановить движение, овладевшее русским обществом. Не в виде укоризны, не с целью оскорбления было употреблено это слово, но как точное и уместное выражение проявившегося — исторического — факта; оно было превращено в орудие доноса, бесповоротного осуждения — почти в клеймо позора. Несколькими печальными событиями, совершившихся в ту эпоху, дали еще более пищи нарождавшимся подозрениям... На мое имя легла тень» [Тургенев, 1934, т. 11, с. 465].

И.С. Тургенев признавался, что он «честно и не только без предубеждения, но даже с сочувствием отнесся к выведенному... типу», имея в виду Базарова, но многие критиковали Базарова (и «базаровщину») за то, что из

¹ Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 7. С. 242.

него «выдохнулось» «все революционное», как, например, А.И. Герцен в памфлете «Лишние люди и желчевики» и писатель А.К. Шеллер-Михайлов в романе «Жизнь Шулепова».

Наиболее острыми статьями были статьи М.А. Антоновича («Асмодей нашего времени»), Д.И. Писарева («Базаров», «Реалисты», «Мыслящий пролетариат»), А.И. Герцена («Еще раз Базаров»).

М.А. Антонович в демократическом журнале «Современник» выступил с резкой критикой Базарова, впад в состояние полемической раздраженности, приведшей к крайне субъективным выводам, упрекая тургеневско-го героя в том, что он — «человек самоуверенный до дерзости, но глупый, любящий кутеж и крепкие напитки, проникнутый самыми дикими понятиями и нерассудительный до того, что все его дурачат, даже простые мужики. Сердца у него вовсе нет, он бесчувствен — как камень, холоден — как лед и свиреп — как тигр». Ведущие критики журнала, в котором М.А. Антонович печатался, отсутствовали: Н.А. Добролюбов умер, Н.Г. Чернышевский был арестован, и автор статьи от имени демократической молодежи обвинял И.С. Тургенева в необъективности изображения нового героя времени 60-х годов. Он подчеркивал субъективные намерения И.С. Тургенева, утверждал, что Базаров — не характер, не живая личность, а карикатура и что «вместо изображения отношений между "отцами" и "детьми" автор создал "панегирик отцам" и "обличение детям", да и "детей" автор "не понял" и вместо обличения... вышла клевета».

И.С. Тургенев, по мнению М.А. Антоновича, питал к своим героям «какую-то личную неприязнь <...> Он с внутренним удовольствием отыскивает в них слабости и недостатки. <...> О нравственном характере и нравственных качествах героя и говорить нечего: это не человек, а какое-то ужасное существо, просто дьявол, или, выражаясь более поэтически, асмодей. Он систематически ненавидит и преследует все, начиная от своих добрых родителей, которых он терпеть не может, и оканчивая лягушками, которых он режет с беспощадной жестокостью. Никогда ни одно чувство не закрадывалось в его холодное сердце: не видно в нем и следа какого-либо увлечения или страсти <...> Он представляется каким-то ядовитым существом, которое отравляет все, к чему ни прикоснется...» [Антонович, 1938].

М.А. Антонович рассматривал роман И.С. Тургенева как реакционный выпад «Русского вестника» против современной радикальной молодежи, убежденный в том, что И.С. Тургеневым двигало намерение нанести удар по передовым силам России. Опираясь на мысль Н.Г. Чернышевского о том, что ложная идея не может быть основой для создания высокохудожественного произведения, он считал роман творческим крушением И.С. Тургенева: «Роман есть не что иное, как беспощадная и... разрушительная критика молодого поколения».

Вслед за М.А. Антоновичем определенная часть русской демократической критики неизменно упрекала И.С. Тургенева за создание им произведения антинигилистического, антидемократического характера, не осознавая, что русский нигилизм 60-х годов был лишь частью демократического движения, выразившего освободительные настроения, не подменяя собой последовательные течения в русской демократии.

А вот Д.И. Писарев в журнале «Русское слово» в статье «Базаров ("Отцы и дети", роман И.С. Тургенева», 1862) оценил характер тургеневского героя, подчеркнув в нем ум, искренность, трудолюбие, силу воли. Он считал заслу-

гой И.С. Тургенева создание характера Базарова, проанализировав его мировоззрение, указав на «эмпиризм» его общественных взглядов, и сравнил его с Печориным и Рудиным: «У Печорина есть воля без знания, у Рудиных — знания без воли; у Базаровых есть и знания и воля, мысль и дело сливаются в одно твердое целое». Критик не расходился в этом с создателем романа, который считал, что его Базаров — «действительно герой нашего времени» и «выражение новейшей нашей современности». В сущности, Д.И. Писарев первым заметил, что нет единого или единственного типа русского шестидесятника (уже позднее он сопоставлял Базарова и Рахметова). Он был убежден в стремлении И.С. Тургенева к объективности: «...сквозь ткань рассказа сквозит личное, глубоко-прочувствованное отношение автора к выведенным явлениям жизни. А явления эти очень близки к нам, так близки, что все наше молодое поколение с своими стремлениями и идеями может узнать себя в действующих лицах романа. Я этим не хочу сказать, что в романе Тургенева идеи и стремления молодого поколения отразились так, как понимает их самое молодое поколение... <...> Нам, молодым людям, было бы, конечно, приятнее, если бы Тургенев скрыл и скрасил неграциозные шероховатости; но я не думаю, чтобы, потворствуя таким образом нашим прихотливым желаниям, художник полнее охватил бы явления действительности. Со стороны виднее достоинства и недостатки, и потому строго критический взгляд на Базарова со стороны в настоящую минуту оказывается гораздо тверднее, чем голословное восхищение или раболепное обожание» [Писарев, 1955, т. 2, с. 7]. Критик в своей статье объективно оценивал тургеневского героя, давшего свое имя целому явлению русской жизни: «На людей, подобных Базарову, можно негодовать, сколько душе угодно, но признавать их искренность — решительно необходимо»;

«Ни над собой, ни вне себя, ни внутри себя он не признает никакого регулятора, никакого нравственного закона, никакого принципа. Впереди — никакой великой цели; в уме — никакого высокого помысла, и при всем этом — силы огромные»;

«Если базаровщина — болезнь, то она болезнь нашего времени, и ее приходится выстрадать, несмотря ни на какие паллиативы и ампутации. <...> Болезнь века раньше всего пристает к людям, стоящим по своим умственным силам выше общего уровня. Базаров, одержимый этой болезнью, отличается замечательным умом и вследствие этого производит сильное впечатление на сталкивающихся с ним людей»;

«Тургенев оправдал Базарова и оценил его по достоинству. Базаров вышел из испытания чистым и крепким. Против этого типа Тургенев не нашел ни одного существенного обвинения, и в этом случае его голос, как голос человека, находящегося по летам и по взгляду на жизнь в другом лагере, имеет особенно важное, решительное значение. Тургенев не любил Базарова, но признал его силу, признал его перевес над окружающими людьми и сам принес ему дань уважения»;

«Из Базаровых, при известных обстоятельствах, вырабатываются великие исторические деятели; такие люди долго остаются молодыми, сильными и годными на всякую работу... <...> Базаров — человек жизни, человек дела, но возьмется он за дело только тогда, когда увидит возможность действовать не машинально. <...> Не имея возможности показать нам, как живет и действует Базаров, Тургенев показал нам, как он умирает. Этого на первый раз довольно, чтобы составить себе понятие о силах Базарова,

о тех силах, которых полное развитие могло обозначиться только жизнью, борьбой, действиями и результатами. <...> Базаров не изменяет себе: приближение смерти не перерождает его; напротив, он становится естественнее, человечнее, непринужденнее, чем он был в полном здоровье. <...> ...Базаров, распустивший свою натуру, давший себе полную волю, возбуждает больше сочувствия, чем тот же Базаров, когда он холодным рассудком контролирует каждое свое движение и постоянно ловит себя на романтических поползновениях. <...> Он сделался человеком вместо того, чтобы быть воплощением теории нигилизма, и, как человек, он выразил желание видеть любимую женщину».

Критик уловил некоторое различие между замыслом романа и его основным смыслом: «Создавая Базарова, Тургенев хотел разбить его в прах и вместо того отдал ему полную дань справедливого уважения. Он хотел сказать: наше молодое поколение идет по ложной дороге, и сказал: в нашем молодом поколении вся наша надежда» [Писарев, 1955, т. 2, с. 7 – 50].

Д.И. Писарева часто напрасно обвиняли в неспособности проникать в текст художественного произведения: он сумел понять, что происходило с Базаровым, который «холодным рассудком контролирует каждое свое движение и постоянно ловит себя на романтических поползновениях» и «только на пороге смерти перед нами предстает Базаров; распустивший свою натуру, давший себе полную волю» чувствовать. По замечанию В.К. Кантора, Д.И. Писарев «оказывается очень восприимчив к трагическому нигилизму Базарова, не принимая недоговоренности самого Тургенева...» [Кантор, 1994, с. 138]. Д.И. Писарев размышлял не только о Базарове, но и о «базаровщине» как явлении русской жизни: «Относитесь к базаровщине как угодно — это ваше дело; а остановить — не остановите...» Он понимал, что идеи нигилизма охватили целое поколение, и это его восхищало, но он считал это «болезнью» времени, которой надо, страдая, переболеть, если удастся. Правда, его замечание «Кто в жизни своей хотя один раз смотрел глазами Базарова, тот останется с ним на весь свой век», говорит о том, что он не очень верил в спасение от этой болезни, т. к. сам Д.И. Писарев, по мысли А.И. Герцена, был заражен вирусом нигилизма и в Базарове «узнал себя и своих». Правда, А.И. Герцен утверждал, что Д.И. Писарев преувеличил размеры «базаровщины» и что «болезнь эта к лицу только до окончания университетского курса», т. е. пока человек не сложился как личность. В оценке Базарова А.И. Герцен в целом был солидарен с Д.И. Писаревым, указывая на «предельность» характера тургеневского героя и выражая уверенность в том, что «Базаровы пройдут... очень скоро». И при этом А.И. Герцену было важно показать его связь с лучшими из «отцов», т. к. он понимал, что нигилизм как отрицание уродливых сторон русской жизни зародился раньше, чем в историю пришли разночинцы, — в 20 – 40-е годы XIX века.

Называя свою статью «Еще раз Базаров» [Герцен, 1954 – 1966, т. 30], А.И. Герцен углубил намеченную Д.И. Писаревым мысль, подчеркнув, что в ней пойдет речь не о тургеневском, а о писаревском Базарове, который и во времена И.С. Тургенева, и гораздо позднее подвергался и подвергается переосмыслениям в соответствии с новыми историческими и социальными особенностями времени. Обратил он внимание и на историческую обусловленность коллизии *отцов* и *детей*.

Отталкиваясь от уже известных ему ответов, добываясь максимального обобщения, А.И. Герцен предложил свой вариант ответа: «Декабристы —

наши великие отцы, Базаровы — наши блудные дети», который оказался в существе своем верным и выдержал испытание временем. С.Е. Шаталов был убежден: «От поколения декабристов к поколению революционных демократов 60-х годов — таким был путь развития освободительных идей в России. И вместе с тем мы видим, что свое более широкое и достоверное понимание проблематики романа Тургенева Герцен подчинил этой же цели, какой руководствовалась вся русская критика той поры: тургеньевские образы и коллизия служат средством идейного размежевания основных социально-политических групп в процессе их исторического формирования» [Шаталов, 1984, с. 184].

А.И. Герцен объяснил, почему тургеньевский роман имел необычайный обществу резонанс: «Что Тургенев вывел Базарова не для того, чтобы погладить по головке, — это ясно; что он хотел что-то сделать в пользу отцов, — и это ясно. Но в соприкосновении с такими жалкими и ничтожными отцами, как Кирсановы, крутой Базаров увлек Тургенева, и вместо того, чтобы посечь сына, он выпорол отцов».

В статье Н.А. Добролюбова о «Губернских очерках» Н. Щедрина, помещенной в двенадцатой книжке «Современника» за 1857 год, критиком высказано мнение о тех людях, которых называли нигилистами. Эти люди, как писал Н.А. Добролюбов, пока что составляют исключение, но им принадлежит будущее; они соединяют «с возвышенностью стремлений честную и неутомимую деятельность», «решаются собственным умом проверить чужие внушения, внести в чужие системы свет собственной мысли и ступить на дорогу беспощадного отрицания для отыскания чистой истины. <...>

Страшной мукой сомненья и отрицанья купили они свой принцип и никогда не могли освободиться от его давящего, мертвящего влияния. Что-то пантеистическое было у них в признании принципа: жизнь была для них служением принципу, человек — рабом принципа. <...>

Не такими были люди нового поколения, пришедшие на смену рыцарям отвлеченных принципов». В их описании Н.А. Добролюбов как бы предвосхищает характеристику будущих Базаровых: это люди «с крепкими нервами и здоровым воображением», они «отличаются спокойствием и тихой твердостью», «никаким кумирам не поклоняются, они отстаивают самостоятельность и полноправность своих действий против всех случайно возникающих претензий... они делают то, чего требует роль, и не выходят из нее, несмотря на все беснованья, хлопанье, свист и стук партера. <...> Их последняя цель — не совершенная, рабская верность отвлеченным высшим идеям, а принесение возможно большей пользы человечеству» [Добролюбов, 1962, т. 4, с. 70 — 75].

Н.Н. Страхов опубликовал статью о романе «Отцы и дети» в журнале «Время». Он отметил, что «Тургенев-художник остался верен "своему художническому дару": "...поклонник вечной истины, вечной красоты, он имел гордую цель во временном указать на вечное и написал роман не прогрессивный и не ретроградный, а так сказать, *всегашний*"» [Страхов, 1984, с. 184, 205]. Н.Н. Страхов к несомненному достижению писателя отнес Базарова: «Глубокий аскетизм проникает собою всю личность Базарова; это черта не случайная, а существенно необходимая»; «Базаров есть первое сильное лицо, первый цельный характер, явившийся в русской литературе из среды так называемого образованного общества»; «Базаров умирает совершенным героем, и его смерть производит потрясающее впечатление. До

самого конца, до последней вспышки сознания, он не изменяет себе ни единым словом, ни единым признаком малодушия. Он сломен, но не побежден» [Страхов, 1984, с. 189, 198, 201].

В статье Н.Н. Страхова подчеркнута национальное своеобразие тургеневского героя, который в широком смысле есть «живое воплощение одной из сторон русского духа. Мы вообще мало расположены к изящному; мы для этого слишком трезвы, слишком практичны <...> Восторженность и высокопарность нам не по нутру; мы больше любим простоту, едкий юмор, насмешку. А на этот счет, как видно из романа, Базаров сам великий художник»; «Все в нем необыкновенно идет к его сильной натуре. Весьма замечательно, что он, так сказать, более русский, чем все остальные лица романа» [Там же, с. 192 – 193, 198]. Угадана Н.Н. Страховым и главная художественная мысль произведения, концепция поэтической и органической жизни, которая присутствует в романе: «Обаяние природы, прелесть искусства, женская любовь, любовь семейная, любовь родительская, *гаже* религия, все это — живое, полное, могущественное — составляет фон, на котором рисуется Базаров. Этот фон так ярок, так сверкает, что огромная фигура Базарова вырезывается на нем отчетливо, но, вместе с тем, мрачно»; «Базаров — это титан, восставший против своей матери-земли; как ни велика его сила, она только свидетельствует о величии силы, его породившей и питающей, но не равняется с матернею силою» [Там же, с. 206 – 208].

Н.Н. Страхов не мог, обращаясь к проблеме нигилизма в творчестве И.С. Тургенева, не задуматься над интерпретацией этой темы в произведениях Ф.М. Достоевского. Он «видел в произведении Достоевского виртуозный и всесторонний анализ этого болезненного явления и коренное отличие Родиона Раскольникова от стандартных и клишированных образов нигилистов в романах и повестях других русских писателей: "Это не фразер без крови и нервов, это — настоящий человек"» [Там же, с. 100]. Ф.М. Достоевский, по мысли Н.Н. Страхова, «взял натуру более глубокую, приписал ей более глубокое уклонение от жизни, чем другие писатели, касавшиеся нигилизма. Цель его была — изобразить страдания, которые терпит живой человек, дойдя до такого разрыва с жизнью. Совершенно ясно, что автор изображает своего героя с полным состраданием к нему. Это не смех над молодым поколением, не укоры и обвинения, это — плач над ним». Н.Н. Страхов подчеркивает, что «в первый раз перед нами изображен нигилист несчастный, нигилист глубоко человечески страдающий» [Там же, с. 101]. Он прямо связывает Раскольникова с героем романа И.С. Тургенева «Отцы и дети»: «...это не есть тип нигилистический, но видоизменение того типа настоящего нигилиста, который всем более или менее знаком и который всех раньше и всех метче был угадан Тургеневым в его *Базарове*» [Там же, с. 110].

Совершенно прав Л.С. Айзерман, *сближая* (вспомним пушкинское: «Бывают странные сближенья») Базарова с героями Достоевского — Раскольниковым, Иваном Карамазовым, которые тоже были «заражены» нигилизмом, потому что в их «беспокойных и тоскующих» по справедливости и идеалу сердцах не было покоя. Раскольников был убежден: «Страдание и боль всегда обязательны для широкого сознания и глубокого сердца». Ко всем ним можно отнести слова старца Зосимы, обращенные к Ивану Карамазову: «В вас этот вопрос не решен, и в этом ваше великое горе, ибо настоятельно требует разрешения... Но благодарите Творца, что дал вам сердце высшее, способное такой мукой мучиться, "горняя мудрствовати и горних искати..."»

[Айзерман, 2002, с. 30 — 34]. Для нигилистов, как и для революционеров, нерешенных вопросов быть не могло. А у многих героев Тургенева и Достоевского было «страстное, грешное, бунтующее сердце», заставляющее их глубоко страдать и мучительно искать истину. Г.А. Бялый, например, видел причину этого в том, что и Базарова, и Раскольникова тревожило безрелигиозное сознание.

Критика разошлась и во мнениях, является ли Базаров в глазах самого И.С. Тургенева выразителем крайнего нигилизма, т. е. революционером, или в его нигилизме есть еще нечто романтическое, дающее надежду на отказ его от некоторых своих максималистских убеждений. Так, Д.Н. Овсяннико-Куликовский, близко знавший И.С. Тургенева и не раз беседовавший с ним о его герое, пишет: «Симпатия или, скорее, любовь Тургенева к Базарову сказывается во многих местах романа. Его наружность, манера, обхождение, душевные состояния и т. д. изображаются так, что читатель чувствует, как этот человек нравится Тургеневу. При первом же появлении Базарова читателю невольно навязывается мысль, что это любимец автора и человек необыкновенный. Его наружность тщательно описана: "...длинное худое лицо с широким лбом и т. д. — оно оживлялось спокойной улыбкой и выражало самоуверенность и ум". В отношениях Базарова к Павлу Петровичу и Аркадию (не говоря уже о Кукшиной и Ситникове) Тургенев как бы нарочито желал показать превосходство своего героя, значительность и своеобразность его душевного содержания, выставляя на вид его спокойствие, уважение к самому себе и сам невольно любясь им. Вспомним хотя бы сцену объяснения с Павлом Петровичем (вызов на дуэль, гл. XXIV), сцену дуэли, беседы с Аркадием, смерть Базарова и многое другое — везде Базаров является то "умницею", то "героем" и нигде не показан с той повседневно-пошлой стороны, которая есть у всякого, даже самого необыкновенного человека.

Отметим еще две-три черты, как бы сколько брошенные. "Однажды он, гуляя с нею (Одинцовой) по саду... объявил ей о своем отъезде не с мыслью испытать ее, посмотреть, что из этого выйдет: он никогда не "сочинял..." И в самом деле: Базаров — каким мы его знаем на всем протяжении романа — это натура глубоко правдивая: все его поступки, все его слова, серьезные или шуточные, одинаково являются подлинным выражением его личности. Он никогда не симулирует, не прикидывается, даже не в силах надеть маску и изобразить то, чего не чувствует (как, например, в отношениях к отцу и матери, которым он и хотел бы показать больше нежности, чтобы утешить стариков, — да не может: нет ее у него). Описывая сцену у Одинцовой (в городе), когда Базаров и Аркадий в первый раз пришли к ней с визитом, и Базаров, желая скрыть свое смущение, стал "ломаться" и говорить с преувеличенной развязностью, Тургенев заставляет Одинцову отлично понять, что под этой обманчивой манерою скрывается натура, которой именно-то и чуждо всякое "ломание"... <...> На всем протяжении романа отчетливо сказывается одна капитальная черта, придающая особую значительность и высокий интерес фигуре героя и в то же время чрезвычайно важная для правильного понимания той любви, которую питал Тургенев к этому своему "детищу". <...> Базаров — человек внутренне свободный, не хуже самого Тургенева. Во всем противоположен он своему автору — и характером, и складом ума, сухого, делового, положительного, и своим отношением к искусству и поэзии, которых он органически не понимает, и укладом воли, — в одном только пункте Тургенев и Базаров сходятся — в способности к внутренней свободе.

Последняя и есть то сокровище, которое так ревниво оберегает Базаров и ради которого он так возмущается против чувства к Одинцовой.

<...> Обращаясь к Базарову, мы скажем так:

Это человек, который имеет много шансов стать внутренне свободным, но по молодости лет, по недостатку жизненного опыта он далеко еще не осуществил этой свободы и не оправдал своих прав на нее. Видно только, что, не умри Базаров так рано, он сумел бы их оправдать. Задатки внутренней свободы в нем основаны на свойствах его большого ума и на необычайной силе воли. Об этой последней мы говорили выше. Что же касается ума, то всякий, прочитавший и понявший "Отцы и дети", отлично знает, как умен Базаров. Было бы излишне распространяться на эту тему и доказывать цитатами, что у Базарова сильный аналитический и критический ум, несколько сухой и холодный, не чуждый иронии и скептицизма, "научно-деловой". Такие свойства ума много содействуют освобождению духа. Если не во всех сферах, то, по крайней мере, в области идей, идеалов, общественных стремлений такой ум всегда предохранит человека от узости, односторонности, фанатизма, не позволит ему стать рабом идеи, мономаном. И в самом деле, Базаров обращается со своими идеями совершенно свободно, и самый "нигилизм", отрицание "принципов" и авторитетов, в существе дела, являются у него только своеобразным, юношески незрелым, непродуманным выражением этой внутренней свободы. Несомненно, с годами и опытом такой способ выражения свободы заменился бы у него другим — более зрелым, более совершенным ее проявлением. Вполне созревший, обогащенный опытом жизни, расширивший круг своих идей, Базаров уже не станет утверждать, что, например, "порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта", что "Рафаэль гроша медного не стоит", что "принципов нет, а есть только ощущения" и т. д. Чтобы правильно понять Базарова, к этому нигилизму его нужно относиться так, как отнесся к нему сам Тургенев, — благодушно, без той горячности, какую проявляет Павел Петрович Кирсанов. Тургенев ясно показал нам неуместность этой горячности и дал понять, что не будь ее, сам Базаров выражался бы не так резко. Лично Тургеневу было крайне несимпатично отрицание искусства, авторитетов, глумление над Рафаэлем и Пушкиным и т. д., но он умел глубоко проникать взором художника и мыслителя в душевное нутро людей, умел взвешивать и оценивать их внутреннее содержание, чего не умеет Павел Петрович. <...> На Базарова Тургенев в самом деле потратил свои лучшие краски. Он любит своим "детищем". Он в восторге, что "нашел" Базарова. "Отцы и дети" — это, можно сказать, роман Тургенева и Базарова, это повесть о том, как великий объективный художник стал выше своего типа, класса, эпохи и с этой высоты мысли устремил очарованный взор в величественный фантом, вдруг выросший перед ним.

Базаров — это в некотором роде видение художника. Это не тип в тесном смысле слова.

И в самом деле. Смотреть на Базарова как на тип наших "нигилистов" или "мыслящих реалистов" 60-х годов нет никакой возможности. К этому "движению", в сущности безобидному, Базаров примыкает чисто внешним образом. Отрицание искусства, глумление над Пушкиным, культ естественных наук, материалистическое мировоззрение — все это только "механически" связывает Базарова с известными кругами молодежи того времени. Но ведь Базаров интересен и так значителен вовсе не этими "взглядами",

не "направлением", а внутренней содержательностью и сложностью натуры, в самом деле "сумрачной", "наполовину выросшей из почвы", огромной силой духа, наконец — при демократизме "до конца ногтей" — такой независимостью мысли и такими задатками внутренней свободы, каких дай бог настоящему философу. Это ли те черты, которые могут быть названы типичными для молодежи 60-х годов писаревского направления? В письме к Случевскому Тургенев говорит, что вместо "нигилист" нужно читать "революционер". Примем такое "чтение" и постараемся понять Базарова — как тип уже не "нигилиста" 60-х годов, а "революционера". Если даже будем иметь в виду не только русских революционеров 60-х и последующих годов, но и западноевропейских, то и в таком случае типичность Базарова будет очень сомнительной. Его натура, правда, в основе своей представляется "революционной", но с тем вместе в нем слишком много внутренней свободы и скептицизма, чтобы он мог быть признан истинным, типичным представителем революционного духа и умонастроения. Настоящие революционеры большей частью фанатики, т. е. люди внутренне не свободные. Революционеру не подобает также быть скептиком. В известном смысле он — верующий и исповедующий. Где же у Базарова признаки фанатизма, веры, слепой преданности идее? Если он и говорит Аркадию: "вы, например, не деретесь — и уже воображаете себя молодцами, — а мы драться хотим... нам других ломать надо" и т. д. (гл. XXVI), то это свидетельствует только о том, что натура Базарова, как сказано выше, в основе своей "революционна", агрессивна, склонна к активному протесту, но это только задатки, и от них еще далеко до настоящего революционного уклада мысли и чувства» [Овсяннико-Куликовский, 1989, т. 1].

А вот И.Н. Сухих в статье, написанной в начале XXI века, считает, что Базаров доводит нигилизм до конца: «Он отрицает не только царя земного, но и Царя небесного, Бога. Несмотря на уговоры отца, даже перед смертью он отказывается исполнить "долг христианина". Отец Алексей совершает "последние обряды религии" уже над потерявшим контроль над собой Базаровым. Но даже в эти последние мгновения на лице нигилиста появляется не умиление или раскаяние, а какой-то непонятный внутренний протест. "Когда его соборовали, когда святое миро коснулось его груди, один глаз его раскрылся, и, казалось, при виде священника в облачении, дымящегося кадила, свеч перед образом, что-то похожее на содрогание ужаса мгновенно отразилось на помертвелом лице" (гл. 27).

Только последовательно отвергнув все абсолюты, все общие ценности — от Пушкина до Бога, — можно утверждать, что все в мире определяется личными ощущениями. "Принципов вообще нет — ты об этом не догадался до сих пор! — а есть ощущения. Все от них зависит. <...> Например, я: я придерживаюсь отрицательного направления — в силу ощущения. Мне приятно отрицать, мой мозг так устроен — и баста!" (гл. 21).

Но человек, который "решился все косить — валяя и себя по ногам", время от времени неизбежно оказывается на краю бездны. Его не могут защитить никакие человеческие связи, не могут утешить никакие идеалы или иллюзии: "А я думаю: я вот лежу здесь под стогом... Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет... А в этом атоме, в этой математической точке кровь обращается, мозг работа-

ет. Чего-то хочет тоже... Что за безобразия! Что за пустяки!" (Любопытно сравнить это размышление со стихотворением Фета "На стоге сена ночью южной...", где изображено прямо противоположное чувство растворения во вселенной, восторга перед ее красотой "первого жителя рая".)

Однако такие предельно нигилистические размышления постоянно корректируются у Базарова контактами и конфликтами с живой жизнью: "Да <...> странное существо человек. Как посмотришь этак сбоку да издали на глухую жизнь, какую ведут здесь «отцы», кажется: чего лучше? Ешь, пей и знай, что поступаешь самым правильным, самым разумным манером. Ан нет, тоска одолеет. Хочется с людьми возиться, хоть ругать их, да возиться с ними"» [Сухих, 2006, с. 219].

Нигилизм Базарова в драматической форме проявлялся в его отношениях с другом, с родителями и с другими нигилистами. И.Н. Сухих так комментирует взаимоотношения Базарова с А. Кирсановым, Ситниковым, Кукшиной: «Пародийный двойник центрального персонажа — частый прием в русской литературе. Таким образом автор обычно в концентрированном виде демонстрирует слабости главного героя, показывает грозящую ему опасность перерождения. Репетиллов — пародия на красноречие и либерализм Чацкого. Грушницкий — карикатура на романтизм и скептицизм Печорина. Ситников — обезьяна нигилизма, усвоивший его внешние, бросающиеся в глаза черты. Ситников лишен и образованности Базарова, и его трудолюбия, и его юмора, и его способности овладевать вниманием других людей. Он может лишь, как попугай, повторять чужие слова и пугать своим презрением обывателей-провинциалов. Нигилизм Ситникова — костюм с чужого плеча, недолговечная мода. Его ближайшее будущее автор доказывает сразу же, в сцене знакомства с ним, не ожидая эпилога: "...он в особенности нападал на женщин, не подозревая того, что ему предстояло несколько месяцев спустя пресмыкаться перед своей женой потому только, что она была урожденная княжна Дурдолевская" (гл. 13). Раболепство перед Базаровым мгновенно перейдет у Ситникова в пресмыкательство перед женой. Даже фамилия этой мимоходом упомянутой княжны выглядит фельетонно-издевательски.

Точно так же Кукшина — пародия на эмансипированную женщину (проблема женской эмансипации на самом деле была очень важна для шестидесятников). "Эта прогрессивная вошь, которую вычесал Тургенев из русской действительности", — обидно сказал о ней Достоевский. Базаров относится к ней так же высокомерно, иронически. Но пародии переживают оригинал. В эпилоге Кукшина оказывается в Гейдельберге, а Ситников — в Петербурге, самозванным продолжателем "дела" Базарова (гл. 28).

Аркадий Кирсанов до поры до времени кажется верным базаровским другом и продолжателем, своеобразным Санчо Пансой при Дон Кихоте или даже Горацио при Гамлете (нам еще понадобятся эти параллели). Он привозит Базарова в имение родителей, вводит его в круг своих знакомств, искренне предрекает ему великое будущее. Главное же в том, что он, кажется, органически усваивает базаровские идеи (именно он начинает первым объяснять дяде, что такое нигилизм). <...>

Но эта студенческая дружба рвется на наших глазах. Милый птенец Аркадий лишь понарошку вылетает из семейного гнезда. Вернувшись домой, познакомившись с Одинцовой и влюбившись в Катю, он оказывается своим в этом чуждом Базарову мире и очень быстро поддается "переделке".

"...Я чувствую, что и он мне чужой, и я ему чужая... да и вы ему чужой... — пронциательно догадывается Катя. — Он хищный, а мы с вами ручные" (гл. 25). <...>

Причины разрыва при расставании с Аркадием точно объясняет сам Базаров: "А теперь повторяю тебе на прощанье... потому что обманываться нечего: мы прощаемся навсегда, и ты сам это чувствуешь... ты поступил умно; для нашей горькой, терпкой, бобыльной жизни ты не создан. В тебе нет ни дерзости, ни злости, а есть молодая смелость да молодой задор; для нашего дела это не годится. Ваш брат дворянин дальше благородного смирения или благородного кипения дойти не может, а это пустяки. Вы, например, не деретесь — и уж воображаете себя молодцами, — а мы драться хотим. Да что! Наша пыль тебе глаза выест, наша грязь тебя замазает, да ты и не дорос до нас, ты невольно любишься собою... <...> Ты славный мальчик; но ты все-таки мякенький либеральный барич..." Расставшись с Аркадием, Базаров остается один» [Сухих, 2006, с. 221 — 223].

Это базаровское рассуждение подтверждает мысль И.С. Тургенева, что в его романе речь идет не о разногласиях между поколениями, а об идеологических позициях людей. В критике сложились разные точки зрения на эту проблему: Д.И. Писарев основывался на размежевании литературных поколений; М.А. Антонович учитывал в качестве критерия степень демократичности; разнообразные «охранители» принимали во внимание такие признаки, как степень «развязности», свободомыслия и прочих бунтарских проявлений; А.И. Герцен предложил свой ответ: «Декабристы — наши великие отцы, Базаровы — наши блудные дети»; Н.А. Добролюбов объяснил разницу между поколениями «отцов» и «детей» так: люди старшего поколения, люди сороковых годов «проникнуты были высокими, но несколько отвлеченными стремлениями. Они стремились к истине, желали добра, их пленяло все прекрасное, но выше всего был для них принцип. Принципом же они называли общую философскую идею, которую признавали основанием всей своей логики и морали; публицист Н.К. Михайловский определил два главных общественных типа в движении 60-х годов: разночинцев (рыцарей чести) и либеральных дворян (рыцарей совести), считая, что первые боролись за общее дело, вторые решали собственные психологические проблемы. Позднее с ним соглашался С.Е. Шаталов, который, размышляя о рефлексии русского общества на два лагеря («отцов» и «детей»), замечал, что «ответ Тургенева на этот вопрос строился на нравственно-психологических различиях» [Шаталов, 1984, с. 184].

И.С. Тургенев неоднократно «вступался» за своего героя: «Он честен, правдив и демократ до конца ногтей — а вы не находите в нем хороших сторон». В его замысел не входило осуждать или превозносить Базарова (он никогда не принимал «тенденций»): «Хотел ли обругать Базарова или его превозносить? Я этого сам не знаю, ибо я не знаю, люблю ли я его или ненавижу! Вот тебе и тенденция! А освобождаться от собственных впечатлений потому только, что они похожи на тенденции, было бы странно и смешно» (Письмо А.А. Фету от 6 (18) апреля 1862 г.).

О реакции И.С. Тургенева на споры вокруг его героя рассказал в своих воспоминаниях П.А. Кропоткин, общавшийся с писателем зимой 1877/78 года: «Тургенев, без сомнения, любил умственный облик Базарова. Он до такой степени отождествлял себя с нигилистической философией своего героя, что даже вел дневник от его имени, в котором оценивал события с базаровской

точки зрения. Но я думаю, что Тургенев больше восхищался Базаровым, чем любил его...¹

<...> в ряде его романов: "Рудин", "Дворянское гнездо", "Накануне", "Отцы и дети", "Дым" и "Новь" — мы имеем быстро развивающуюся картину "делавших историю" представителей образованного класса, начиная с 1848 года. Все типы очерчены с такой философской глубиной и знанием человеческой природы и с такою художественною тонкостью, которые не имеют ничего равного ни в какой другой литературе. Между тем большая часть молодежи приняла роман "Отцы и дети", который Тургенев считал своим наиболее глубоким произведением, с громким протестом. Она нашла, что нигилист Базаров отнюдь не представитель молодого поколения. Многие видели в нем даже карикатуру на молодое поколение. Это недоразумение сильно огорчало Тургенева. Хотя примирение между ним и молодежью и состоялось впоследствии в Петербурге, после "Нови", но рана, причиненная этими нападками, никогда не залечилась.

Тургенев знал от Лаврова, что я — восторженный поклонник его произведений, и раз, когда мы возвращались в карете после посещения мастерской Антокольского, он спросил меня, какого я мнения о Базарове. Я откровенно ответил: "Базаров — великолепный тип нигилиста; но чувствуется, что вы не любите его так, как любил других героев".

— Напротив, я любил его, сильно любил! — с неожиданным жаром воскликнул Тургенев. — Вот приедем домой, я покажу Вам дневник, где записано, как я плакал, когда закончил повесть смертью Базарова).

С такой же любовью, как писатель, отнесся в XX веке к тургеневскому герою и Владимир Набоков в лекции «Иван Тургенев»: «"Отцы и дети" не только лучший роман Тургенева, но одно из самых блистательных произведений 19 в. Тургеневу удалось воплотить свой замысел: создать мужской характер молодого русского человека, ничуть не похожего на журналистскую кукулу социалистического пошиба и в то же время лишённого всякого самоанализа. Что и говорить, Базаров — сильный человек, и перейди он тридцатилетний рубеж (когда мы встречаемся с ним, он заканчивает университет), наверняка мог бы стать великим мыслителем, известным врачом или деятельным революционером. Но в природе тургеневского таланта и его искусства есть одна общая болезненная черта: он был не способен привести мужские персонажи к Победе в пределах своего замысла. Более того, за порывистостью и силой воли, за неистовым хладнокровием героя скрывается природная юношеская пылкость, которую Базаров считает несовместимой с суровостью будущего нигилиста. Этот нигилизм толкает его демонстративно отвергать и отрицать все на свете, но не может освободить от страстной любви — или примирить это чувство с его взглядом на животную природу любви. Любовь оказывается чем-то большим, чем формой биологического существования. Романтический огонь, внезапно охвативший его душу, приводит его в смятение, но отвечает требованиям истинного искусства, пробуждая в Базарове естественную логику молодости, выходящую за рамки узкой, умозрительной системы — в данном случае, нигилизма» [Набоков, 1998, с. 147 — 148].

¹ В доказательство этой мысли П.А. Кропоткина, скажем, что когда И.С. Тургенев в статье «По поводу "Отцов и детей"» писал: «...вероятно, многие из моих читателей удивятся, если я скажу им, что, за исключением воззрений на искусство, я разделяю почти все его убеждения», он имел в виду прежде всего просветительство Базарова, которое в 60-е годы было присуще не только демократам, но и дворянам-либералам.

Пренебрежение к романтике и всему «нефизиологическому» оборачивается для Базарова возмездием, когда он впервые испытал чувство любви к Одинцовой. В романе есть мотив традиционного испытания героя любовью. Он трактуется писателем как важный момент в духовном развитии героя, прикоснувшегося к высшей тайне человеческой жизни — любви, а не только для того, чтобы осудить нигилистическую философию любви, в запальчивости исповедуемую Базаровым. Весь трагический финал романа пронизан любовью — любовью мужчины к женщине, родителей — к сыну, сына — к родителям, что дает возможность шире рассматривать проблему «отцов» и «детей» не только в противоборстве дворян-либералов и разночинцев, но и в традиционном семейном плане, не забывая о любви к семье Аркадия Кирсанова, отношениях его с Катей, а братьев Кирсановых — к Фенечке (ведь в этой семье все отношения пронизаны любовью).

В конце романа с Базаровым происходит что-то не совсем обычное для него — это было связано с чувством, которое ему внушила Одинцова. Оно его и мучило, и бесило, потому что он не мог от него избавиться.

В.А. Недзвецкий, размышляя о роли любви в жизни тургеневского героя, анализируя причины «трагического значения любви» в жизни «современного», т. е. лично развитого человека, приходит к выводу, что любовные драмы героев философски-психологических повестей И.С. Тургенева («Ася», «Первая любовь», «Переписка», «Фауст», «Дневник лишнего человека», «Поездка в Полесье») связаны с их стремлением к «бессмертному» любовному счастью, которое не реализуется из-за смерти; отсюда вывод, сформулированный рассказчиком «Аси»: «У счастья нет завтрашнего дня, у него есть настоящее — и то не день, а мгновенье»; а трагедия героев тургеневских романов (например, недолговечность любви Павла Петровича Кирсанова или ее отсутствие у Базарова) обусловлена «противоречием между счастьем (интересами личности) и долгом (нуждами общественного большинства) <...> Это противоречие в творчестве Тургенева если и разрешалось, то лишь ценою жертвования личным счастьем велениям долга», как в романах «Дворянское гнездо», «Накануне» и отчасти «Рудин» [Недзвецкий, 2006, с. 13].

Во второй половине 40-х годов представители «натуральной школы» находились в состоянии «диалогического конфликта», обсуждая проблему отношения человека к «делу», что особенно остро отразилось в спорах гончаровских Адуевых и герценовских Бельтова и Крупова, а И.С. Тургенев выразил свое отношение к этой проблеме, противопоставляя философии жизни Хоря и Калиныча, в образе которых, по мнению А.И. Герцена, И.С. Тургенев «нарисовал нам два различных, серьезных поэтических типа русских крестьян», параллельно создав Инсарова, о котором окружающие говорили, что осуществляемое им «дело» сильнее его: «Кто отдался весь... весь... весь... тому горя мало, тот ни за что не отвечает. *«Не я хочу, то — хочет».*

Русское общество и русская литература искала ответа на вопросы, кто больше способен «приспособиться» к делу: «романтики» или «реалисты», прагматики, кто из них больше нужен России?

И.С. Тургенев, отвечая на этот вопрос, обратился к двум архетипам мировой литературы, в которых, по его словам, были «воплощены две коренные, противоположные особенности человеческой природы — оба конца той оси, на которой она вертится». Это были Гамлет и Дон Кихот. Разграничение между ними проведено с упором на «дело», на которое они способны (или неспособны). Дон Кихот у писателя воплощает в себе «веру в нечто

вечное, незыблемое, в истину... находящуюся вне отдельного человека, не легко ему дающуюся, требующую служения и жертв, но доступную постоянству служения и силе жертвы», а «кто, жертвуя собою, вздумал бы сперва рассчитывать и взвешивать все последствия, всю вероятность пользы своего поступка, тот едва ли способен на самопожертвование».

По мнению Ю.В. Манна, «пример Дон Кихота фигурирует как общечеловеческий феномен действия — перехода от слов и сомнений к делу, как выражение двух противостоящих и взаимосвязанных состояний, что, конечно, отражает характер проблематики тургеневской статьи, знаменующей важную веху в истории двух вечных образов» [Манн, 1987, с. 188].

При всем своем пессимистическом взгляде на роль героических стремлений в истории И.С. Тургенев отдавал должное таким личностям, как Брут, Гарибальди, понимая, что такие люди, ошибаясь и разочаровываясь, погибали, но их гибель была не только поражением, но и торжеством. Дон Кихот сражался с ветряными мельницами, народ смеялся над ним, но И.С. Тургенев верил, что за ним когда-нибудь пойдут люди, а если такие переведутся, то «пускай закроется и навсегда книга историй, в ней нечего будет читать» [Тургенев, 1953–1958, т. 11, с. 117].

Гибнут и многие герои И.С. Тургенева, побежденные жизнью: на баррикадах — Рудин, от болезни — Инсаров, не сумевший воплотить мечту своей жизни об освобождении Болгарии; символический смысл приобретает смерть Базарова, о котором И.С. Тургенев в письме К.К. Случевскому сказал: «Мне мечталась фигура сумрачная, дикая, большая, до половины выросшая из почвы, сильная, злобная, честная — и все-таки обреченная на гибель, потому что она все-таки стоит еще в преддверии будущего...» [Там же, т. 12, с. 341].

Диапазон интерпретации статьи И.С. Тургенева в критике XIX — XX веков очень широк, хотя можно отметить преобладающую тенденцию — интерпретировать образы Гамлета и Дон Кихота как отображение определенных типов времени: Гамлет — это «лишний человек» из породы дворянской интеллигенции 40–50-х годов, Дон Кихот — представитель демократов-шестидесятников как людей «дела».

Образ Дон Кихота как образ революционера рассматривается в статьях М.К. Клемана, А.Д. Григорьева, Ю.Д. Левина. Так, М.К. Клеман заявлял: «Основное задание статьи Тургенева — в раскрытии психологического типа революционера» [Клеман, 1936, с. 113]. А Ю.В. Манн был убежден, что И.С. Тургенев никогда не стремился давать конкретные политические рекомендации, он абстрагировал конкретный опыт до положения об исконном дуализме мысли и воли: «И вот, с одной стороны, стоят Гамлеты мыслящие, сознательные, часто всеобъемлющие, но также часто бесполезные и осужденные на неподвижность; а с другой — полубезумные Дон Кихоты, которые потому только и приносят пользу и подвигают людей, что видят и знают одну лишь точку, часто даже не существующую в том образе, какою они ее видят». По замечанию Ю.В. Манна, «...писатель исходил из того, что чистых типов жизнь никогда не производила (отсюда, как мы убедились, заведомая безуспешность сведения и тургеневских персонажей, скажем Базарова или Нежданова, только к Дон Кихоту или Гамлету). Тургеневский двуобраз указывал не на определенные, строго антиномичные прототипы, а на сложность и драматическую конфликтность человеческой истории» [Манн, 1987, с. 182].

Ю.В. Манн утверждал: «Несмотря на то, что оба типа обрисованы как равно необходимые и дополняющие друг друга, Дон Кихот в своей реальной функции был особенно актуален. Именно в Дон Кихоте виделось то начало движения и воли, в которых так нуждались передовые русские люди, прошедшие через философские искания, рефлексию, мучительные колебания и неверие в свои силы» [Манн, 1987, с. 109]. Исследователь отмечал в Базарове черты Дон Кихота (сила характера) и Гамлета (рассудочное начало): «Вы вглядываетесь в Базарова, в этого последнего отпрыска большого "типологического" дерева, и поражаетесь: какое же он необычное, сложное явление! С одной стороны, идея дела организует важнейшие центры базаровской психики. Либеральное критиканство, дряблость, красноречиво чувствуют в Базарове своего смертельного врага. Базаров засучивает рукава, готовится к драке, к борьбе. Он и поэзию и "художества" отвергает по тем же мотивам, что и Инсаров: от них не дожدهшься ощутимого эффекта, они бесполезны. Но с другой стороны...

Тургенев отмечает, что люди донкихотского типа живут "вне себя, для других", они бескорыстны до забвения собственных интересов и личности. <...> Тургенев замечает, что Дон Кихоты ведут за собой толпу, хотя она и побивает их на первых порах камнями. К Базарову люди тянутся, но он отваживает их ледяным презрением. Сомнения в правильности выбранных средств свойственны Гамлету, а не Дон Кихоту. Но что такое базаровский скепсис по отношению к общине, к мужику, к крестьянскому быту, к пропаганде и т. д., как не прогрессирующее хроническое сомнение? От сражения с великанами Базаров, как Гамлет, пожалуй, уклонится, но перед этим он не раз подумает, действительно ли перед ним великаны, а не ветряные мельницы и действительно ли в его руках оружие, а не картонный меч.

Тургенев признавал, правда, что деление на два типа условно в том смысле, что каждый человек лишь приближается к одному из них. Но отношение Базарова к этой дилемме значительно сложнее. Если хотите, это гамлетизирующий Дон Кихот — сочетание необычное и в старом смысле ненормальное. Понадобились необычайные обстоятельства, чтобы его вызвать. Как аномалия стрелка компаса указывает на приближение к магнитному полю, так и смещение устойчивых, освещенных мировой традицией психологических категорий говорит о том, что тургеневский герой времени, "человек дела", вступил в полосу кризиса» [Там же, с. 110–111].

К тургеневскому «двуобразу» часто обращались в отечественном литературоведении XX века, например, такие исследователи, как И.А. Беляева и В.А. Недзвецкий.

И.А. Беляева считает, продолжая развивать мысль Ю.В. Манна, что представления И.С. Тургенева о человеке в целом основываются на признании его двойственной, дуалистической природы. Ссылаясь на статью И.С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот», она отмечает, что писатель был уверен в том, что жизнь Вселенной и история народов, каждого отдельного человека или даже цветка подчинена «коренному закону дуализма», который заключается в единстве и борьбе двух начал: «центростремительного» (гамлетовского), направленного исключительно на себя, и «центробежного» (донкихотского), обращенного к другим [Беляева, 2005, с. 88]. Этот закон, по ее мнению, объясняет и развитие характеров тургеневских героев в его повестях и романах. По ее наблюдениям, в обоих этих жанрах проявляется единый гамлетовско-донкихотский комплекс, но в романном герое И.С. Тургеневым больше исследуется *центробеж-*

ная черта личности (общее в Рудине, Лаврецком, Базарове — их «деятельное стремление к совершенству», неуспокоенность, способность чувствовать), а в героях повестей — *центростремительная*, т. к. все они больше всего заняты разгадыванием тайн любви, ее роли в жизни человека, что связано с тем, что все они жили в то время, когда прежние патриархально-сословные формы и нормы уже не могли удовлетворить человека с возросшим личностным началом и настало время, когда появилась потребность в гармоничных отношениях между мужчиной и женщиной [Беляева, 2005, с. 88].

В.А. Недзвецкий тоже отмечал в творчестве И.С. Тургенева «две разнонаправленные тенденции, два характера — шекспировского Гамлета и сервантесовского Дон Кихота, как Тургенев трактовал эти литературные сверхтипы, которые соседствовали, то расходясь на время, то сливаясь друг с другом, как в системах персонажей тургеневских произведений, так и в личности самого писателя. Гамлет ставит в центр мироздания свое Я, предается самоанализу и поражен рефлексией, обессилившей его волю и способность к действию. Он созерцатель. Дон Кихот, забывая себя, отдает свою личность людям и миру, он — натура цельная, энтузиаст и деятель» [Недзвецкий, 2002, с. 13]. Исследователь отметил, что и психологически, и мировоззренчески сам писатель был ближе к Гамлетам, тип которого проявлялся в героях очерка «Гамлет Щигровского уезда», повестей «Ася», «Переписка», «Фауст», в Шубине («Накануне»), Павле Петровиче Кирсанове («Отцы и дети»), Алексее Нежданове («Новь»), но ему были дороги и идеализм, самоотверженность Дон Кихотов, черты которых можно заметить в Чертопханове («Чертопханов и Недопюскин», «Конец Чертопханова»), Якове Пасынкове («Яков Пасынков»), в Дмитрие Инсарове («Накануне»): «И.С. Тургенев хотел бы, чтобы в русской молодежи донкихотское начало возобладало над гамлетовским. И не без горькой иронии констатировал, в частности, печальную судьбой своего Евгения Базарова, начавшего как герой Сервантеса, а кончившего как шекспировский принц (и с теми же последними словами: "Теперь — темнота"; у Шекспира: "Теперь молчание"), тот факт, что в действительности русские Дон Кихоты все чаще преображались в Гамлетов» [Там же, с. 13].

Базаров не принимал романтизм, ненавидел общие понятия и «принципы» («прогресс», «материализм») и ценил только конкретные науки, не признавая «никаких авторитетов» («Я ничьих мнений не разделяю: я имею свои»). Наедине с природой он ощущал себя почти на краю бездны, которая перед ним в любой момент разверзнуться может. И потому индивидуализм Базарова, по замечанию Ю.В. Манна, — «это скорее самочувствие отдельного "я" перед лицом мира, бесконечно более сложного, чем это казалось раньше. В этих условиях у него нет более верного средства проверить свою силу, чем предъявить все свои права» [Манн, 1987, с. 115].

Ю.В. Манн считает, что проблема типологии литературных персонажей XIX века, сложившаяся в отношении типов «лишнего человека», «маленького человека», была бы неполной без осмысления героев типа тургеневского Базарова, «новых» героев Чернышевского, «бесов» Достоевского и др.

Ю. Манн рассматривал Базарова как «гамлетизирующего Дон Кихота», убежденный, что тургеневский герой «вступил в полосу кризиса»: «К Базарову применимо то, что было сказано Тургеневым о Гамлете: его сознание "сомневается в добре, но во зле он не сомневается". И странное дело: сфера "зла" на наших глазах в романе все более возрастает, а вместе с нею возрастает и сила базаровского отрицания. Значит ли, что Базаров только

разрушитель? О нет, тут нужны другие категории. Ведь мы видели, Базаров недостаточно конкретен и в своем отрицании.

А между тем кто в романе действительно находится "накануне" дела — так это Базаров. <...> Как не открыл (при прощании. — Э. Ф.) Базаров Аркадию своего значительного слова, так и не сказал нам, во что он верует и чему поклоняется. Его *profession de foi* (исповедание веры — фр.) осталось некоей тревожащей тайной, готовой перейти в дело и не перешедшей, угадываемой и так не угаданной, раскрываемой на протяжении всего романа и едва ли предназначенной к тому, чтобы быть раскрытой до конца» [Манн, 1987, с. 103–104].

Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети», созданный в начале 60-х годов XIX века, вызвал горячие споры в 60-е годы XX века, о чем свидетельствует дискуссия о нем, след которой заметен в Полном академическом издании сочинений Тургенева, в восьмом томе которого (М.; Л., 1964) в комментариях к роману «Отцы и дети» приведен почти полный список всех полемических статей о тургеневском романе.

В этой дискуссии, как замечает Ю.В. Манн, «весь спор приобрел... юридический уклон. Виновен! — говорила одна сторона, упрекая Тургенева в том, что он умышленно искажил образ нового человека и оклеветал революционных демократов. "Невиновен", или "виновен, но заслуживает снисхождения", потому что в личности Базарова есть много позитивных моментов, но либерализм Тургенева лишь добавил к ним нежелательные примеси вроде базаровского пессимизма» [Там же, с. 98].

Споры о Базарове как знаковой личности ведутся уже полтора века, так же как и споры о «базаровщине» — понятии обобщенном, отвлеченном и тем не менее содержащем в себе обобщение прежде всего отрицательных или слабых сторон в характере героя (в «Большом грамматическом словаре русского языка» дается пять таких понятий: *хлестаковщина, маниловщина, ноздревщина, обломовщина, базаровщина*).

По результатам прошедшей дискуссии было высказано следующее общее соображение: «Роман Тургенева, замысел которого теснейшим образом связан с действительностью шестидесятых годов прошлого века, до сих пор остается живым явлением в русской литературе. В связи с этим нельзя не указать на уникальное в истории русского и мирового романа обстоятельство — непрекращающиеся горячие споры о его значении и идейном содержании, споры, которые не часто сопровождают появления новых произведений».

Как комментировал эту дискуссию Ю.В. Манн, «главным пунктом полемики стал Базаров, а в Базарове — его политическая позиция и мировоззрение. "Обвинение" утверждало, что под влиянием своих либеральных взглядов Тургенев умышленно искажил образ нового человека и тем непростительно оклеветал революционных демократов. "Защита" выдвигала на первый план позитивные моменты личности Базарова и отмечала, что либерализм Тургенева... добавил к ней нежелательные примеси (вроде базаровского пессимизма), но не смог до конца заслонить ее здорового начала» [Там же, с. 97–98]. Он был убежден, что «предпосылкой почти всех наших суждений о Базарове является мысль, что Тургенев покушался изобразить в нем революционность в духе Чернышевского и Добролюбова. Это верно лишь в том смысле, что в Базарове отразились (не могли не отразиться) некоторые черты психологии, мировоззрения "новых людей", в том числе и Добролюбова. Но — далеко не все. Вглядываясь в Базарова непредвзято, никак не можешь понять, например, ка-

ким образом его революционность могла бы перейти в дело Чернышевского, если между ними намечены такие различия. Как известно, Чернышевский верил в общину, в социалистические начала крестьянской души. Базаров высказывается об общине, о крестьянском быте ядовито-скептически. Чернышевский и его единомышленники большое значение придавали революционной пропаганде, просветительству, журнальной работе и т. д. Но согласитесь, что очень трудно представить себе за этим делом Базарова, да и сам он заявляет: "Во-первых, мы ничего не проповедуем; это не в наших привычках..." [Манин, 1987, с. 99 – 100]. Базаров — фигура сложная. В нем, как в герое своего времени, воплотились черты многих его современников, с чем связана проблема поиска прототипов тургеневского героя.

И.С. Тургенев всегда в своем творчестве придерживался индуктивного метода: он шел от «живого лица» к художественному обобщению, поэтому у его героев всегда были живые прототипы. Так, например, прототипом Рудина считают Бакунина, Инсарова — болгарина Катракова, а у Базарова их было несколько, о чем речь пойдет ниже.

И.С. Тургенев в письмах разным лицам (П.В. Анненкову, Я.П. Полонскому, А.А. Фету и др.), в беседах с Л.И. Майковым, А.И. Половцевым, И.А. Островской, в комментариях к своим произведениям часто повторял мысль, выраженную в статье «По поводу "Отцов и детей"»: «Я должен сознаться, что никогда не покушался "создавать образ", если не имел исходною точкою не идею, а живое лицо, к которому постепенно примешивались и прикладывались подходящие элементы» [Тургенев, 1954, т. 10, с. 346]. Писателю, по его словам, «всегда нужна встреча с живым человеком, прежде чем приступить к созданию типа» [Ковалевский, 1908, с. 14], и при этом И.С. Тургенев никогда не копировал «действительные эпизоды или живые лица, но эти сцены и личности» давали ему «сырой материал для художественных построений», потому что «в жизни редко встречаешь чистые, беспримесные типы» [Батюринский, 1908, с. 60].

С этим художественным принципом И.С. Тургенева и связано то, что в каждом его герое современники и исследователи находили узнаваемые черты многих людей. Как творческое credo Тургенева следует воспринимать его слова: «Я никогда не мог творить из головы. Мне, для того, чтобы вывести какое-нибудь вымышленное лицо, необходимо избрать себе живого человека, который служил бы мне как бы руководящей нитью» [ТС, 1916, с. 91].

О своей творческой манере И.С. Тургенев писал А.В. Половцеву: «Сперва начинает носиться в воображении одно из будущих действующих лиц, в основе которых у меня почти всегда лежат реальные лица» (Вестник Европы. 1905. № 10. С. 682).

Прообразом Базарова писатель «избрал» личность молодого провинциального врача — доктора Д. Но кроме наблюдений над поведенческим характером этого человека, И.С. Тургенев пользовался и теми источниками, которые позволяли ему разобраться в политических, философских, научных взглядах человека такого типа: «Рисуя фигуру Базарова, я исключил из круга его симпатий все художественное, я придал ему резкость и бесцеремонность тона — не из нелепого желания оскорбить молодое поколение (!!!), а просто вследствие наблюдений над моим знакомцем, доктором Д. и подобными ему лицами» [Тургенев, 1954, т. 10, с. 349].

Существуют разные версии о прототипах тургеневского Базарова. Приводим размышления литературоведа А.И. Батюто, который, ссылаясь на

открытие новозеландского ученого-слависта П. Уоддингтона, опубликовавшего впервые неизвестные формулярные списки действующих лиц романа «Отцы и дети» и конкретные авторские замечания, написанные рукой И.С. Тургенева, комментирует их: «В формулярном списке действующих лиц под рубрикой “Евгений Базаров”, помимо прочих сведений, черным по белому обозначено: “Нигилист. Самоуверен, говорит отрывисто и немного — работящ. — (Смесь Добролюбова, Павлова и Преображенского.) Живет малым; доктором не хочет быть, ждет случая. — Умеет говорить с народом, хотя в душе его презирает. Художественного элемента не имеет и не признает”. <...> Эта выразительная заметка о том, кто был прототипом Базарова: Добролюбов, Писарев, доктор Дмитриев, Якушкин или кто-нибудь другой. Прототипов, как и предполагалось, оказалось несколько, но стократ правы были те, кто выдвигал на первое место Добролюбова.

<...> Добролюбова, при всех разногласиях с ним по вопросам эстетики, Тургенев глубоко уважал, считая его “человеком даровитым”, необыкновенным. В известной мере это относится и ко второму прототипу Базарова — Ивану Васильевичу Павлову, с той только разницей, что отношения между Тургеневым и Павловым, превосходным провинциальным врачом, ставшим литератором, не имели теневой стороны. И.В. Павлов был неводержан на язык, отличался, как Добролюбов и Базаров, резкими высказываниями по вопросам литературы, даже побранивал Тургенева за “Дворянское гнездо”, например. Но писатель относился к нему с неизменной симпатией.

<...> Третий прототип Базарова — Николай Сергеевич Преображенский. О нем известно, что он был институтским товарищем Добролюбова, дружил с ним и переписывался. Кроме того, мы можем назвать по крайней мере одно произведение Преображенского, написанное явно в духе убеждений автора статьи “Что такое обломовщина?”. Это пространный очерк “Общественный деятель”, напечатанный в первой книжке журнала “Современник” за 1864 год.

<...> В “Литературных и житейских воспоминаниях”, — очевидно, по дипломатическим соображениям, — Тургенев называет только одного прототипа Базарова — доктора Д (митриева). По неизвестным причинам этот четвертый по счету, но, по-видимому, не последний по значению прототип в формуляре и в плане романа не упоминается. Как нам кажется, все-таки не следует сбрасывать со счета или умалять значение свидетельства мемуариста А.В. Половцова, согласно которому Тургенев говорил ему летом 1876 года, что “без уездного врача Дмитриева не было бы Базарова” [Батюто, 1985, с. 116 — 117].

Сами лидеры демократического движения России не являлись конкретными прототипами героев романа «Отцы и дети», но «истинными отрицателями» — отцами демократов-разночинцев 60-х годов в письме к К.К. Случевскому (1862) И.С. Тургенев называет В.Г. Белинского, М.А. Бакунина, А.И. Герцена, Н.А. Добролюбова, Н.А. Спешнева. П.Г. Пустовойт размышляет о том, кто из них мог оказаться прототипом для образа Базарова, и утверждает, что «политические и философские взгляды Чернышевского и Добролюбова, составившие в сущности идеологическую платформу журнала “Современник”, послужили материалами и источниками для создания идейного облика Базарова. Отражение идеологической платформы журнала “Современник” в романе “Отцы и дети” признается представителями самых крайних флангов русской журналистики 60 — 70-х годов: от М.Е. Салтыкова-Щедрина до консерватора М.Н. Каткова.

<...> В перечне "истинных отрицателей"... Тургенев не упоминает Д.И. Писарева. А между тем деятельность этого яркого и талантливого критика в значительной мере послужила весьма благодатным материалом для создания образа русского нигилиста Базарова.

<...> Что же касается естественнонаучных опытов Базарова, то они — следствие многочисленных наблюдений писателя над экспериментальной деятельностью русских естественников-материалистов, примыкавших по своим философским и научным взглядам к лагерю журнала "Современник".

Как образованнейший человек своего времени, Тургенев, разумеется, не мог обойти вниманием талантливых русских ученых (физиков, химиков, физиологов, биологов), которые ко времени создания романа стали известными не только в России, но и за пределами ее. Отдельные черты этих ученых были типизированы в Базарове» [Пустовойт, 1991, с. 34]. Знал И.С. Тургенев и многих русских естественников, будучи в курсе жизни студентов-естествоиспытателей, живших в Гейдельберге, с которыми его знакомила М.А. Маркович (Марко Вовчок), а в этом городе, прозванном «научной Меккой», в 50–60-е годы бывали химики Д.И. Менделеев и А.М. Бутлеров, медик С.П. Боткин, физиолог И.И. Сеченов.

Однако самым любопытным наблюдением в версиях о прототипах образа Базарова нам показалось «допущение» А.И. Батюто: «Во всяком случае, есть данные, на основании которых можно предполагать, что в общей сумме черт характера сурового разночинца-"нигилиста" Базарова нашли какое-то отражение некоторые черты характера и поведения Л.Н. Толстого» [Батюто, 1960, с. 80–81]. Правда, А.И. Батюто признает, что природа нигилизма у Л.Н. Толстого и Базарова диаметрально противоположна: «Разумеется, социально-политическая основа базаровского поведения не совпадает с тем, что имеется на этот счет у Толстого» [Там же, с. 84]. С ним соглашается П.Г. Пустовойт, допуская, что в качестве «жизненного материала» И.С. Тургенев мог использовать такие психологические черты Л.Н. Толстого, как резкость его суждений, пренебрежение к авторитетам, беспепеляционные приговоры некоторым произведениям искусства (вспомним, как резко он отзывался о В. Шекспире). В доказательство своей правоты исследователь приводит мнение И.С. Тургенева об «Исповеди» Л.Н. Толстого: «Это тоже своего рода нигилизм», делая ударение на словах «своего рода», т. е. «имеет в виду иной тип нигилизма, чем у Базарова» [Пустовойт, 1964, с. 36–37].

По замечанию А.И. Батюто, при создании образа тургеневского героя происходил процесс «неуклонного умножения количества прототипов центрального героя» [Батюто, 1985, с. 155–156], что не дает право сводить Базарова к какой-либо определенной фигуре, хотя Ю.В. Манн считает, что «неправомерно интерпретировать Базарова и как своего рода собирательный тип, ограниченный определенными социальными и временными рамками» [Манн, 1987, с. 125].

По мысли И.Н. Сухих, «созданный Тургеневым герой "отменил" прототипов, потому что сам стал образцом», которому подражали [Сухих, 2006, с. 214].

Все эти разные мнения исследователей, с которыми мы познакомились, говорят о том, что И.С. Тургенев располагал огромным жизненным материалом для создания образа героя своего времени — разночинца-демократа 60-х годов XIX века. Некоторая противоречивость характера Базарова может быть связана с тем, что в нем были черты очень разных людей, которые стали прототипами этого тургеневского героя.

Критика XIX века отдавала дань уважения И.С. Тургеневу: «Тургенев — сын своего времени, носящий в груди своей все скорби и вопросы его» (В.Г. Белинский); «Тургенев — истинный художник, и художник преимущественно русский. Русская национальность выражается как в создании русских типов, так и в отношении... к создаваемым им типам», — утверждал Д.И. Писарев.

Это подтверждается и мнением французских писателей, от имени которых высказались братья Гонкур, в феврале 1863 года записавшие свое впечатление от первой встречи с русским писателем («Этот очаровательный великан, похожий на доброго духа лесов или гор»), почувствовавшие в нем совершенно иной масштаб восприятия мира.

И.С. Тургенев и в Г. Флобере вызвал такое уважение ко всему русскому, что в письме к племяннице Каролине (февраль 1871 года) он написал: «...я настолько перестал считать себя французом, что собираюсь спросить у Тургенева <...> как сделаться русским», а в 1873 году в письме к И.С. Тургеневу: «Я хотел бы сделаться учителем риторики, чтобы разъяснять ваши книги».

Т. Манн, получивший томик И.С. Тургенева от переводчика А. Элисберга, писал в 1914 году: «Я перечитываю сегодня Тургенева с тем же усердием и восхищением, как 20 лет назад. Я мечтаю о том, чтобы написать о нем через некоторое время большую статью — главным образом потому, что мне кажется, что Тургенева в настоящее время самым неблагоприятным и неподобающим образом недооценивают и не уважают в пользу Достоевского (Zum Gunsten Dostojewski's). Я буду рад вступить за него» [Цит. по: Turgenev ..., 1965, S. 333 — 334]. Значительно позднее — в 1949 году — Т. Манн говорил: «Если бы я был сослан на необитаемый остров и мог бы взять с собой лишь шесть книг, то в числе их безусловно были бы "Отцы и дети" Тургенева» [Там же].

А когда в Буживале И.С. Тургенев умер, проводить тело на родину, куда его повезли хоронить, пришли тысячи людей. И строки из дневника Э. де Гонкура от 7 сентября 1883 года дают возможность представить этот день, когда на улицах Парижа появилось огромное количество русских: «Сегодня религиозная церемония над гробом Тургенева вызвала из парижских домов целый народ гигантского роста с плоскими чертами лица, с бородами Бога-Саваофа: целая маленькая Россия, о которой даже и не подозревали, что она живет в нашей столице».

И не надо забывать, что слава русской литературы началась с И.С. Тургенева, который писал блестящие предисловия на французском языке к книгам А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого. Только гораздо позднее на Западе оценили Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова, которые стали популярнее И.С. Тургенева.

Весь XX век и начало XXI тоже подтвердили интерес к И.С. Тургеневу как к художнику и интерес к судьбам его героев — сомневающимся, спорящих о судьбе человека и России.

Авторы книги «Родная речь» П. Вайль и А. Генис обратили внимание на своевременность появления романа «Отцы и дети» и на «вечность» типа Базарова:

«Тургенев своей книгой вполне лапидарно описал новое явление. Явление определенное, конкретное, сегодняшнее. Такой настрой задан уже самым началом романа: " — Что, Петр? не видать еще? — спрашивал 20 мая 1859 года, выходя без шапки на низкое крылечко..."

Для автора и для читателя было весьма существенно, что на дворе стоял именно такой год. Раньше Базаров не мог появиться. Достижения 40-х годов XIX века подготовили

его приход. На общество произвели сильное впечатление естественнонаучные открытия: закон сохранения энергии, клеточное строение организмов. Выяснилось, что все явления жизни можно свести к простейшим химическим и физическим процессам, выразить доступной и удобной формулой. Книга Фохта, та самая, которую Аркадий Кирсанов дает прочесть своему отцу — "Сила и материя" — учила: мозг выделяет мысль, как печень — желчь. Таким образом, сама высшая деятельность человека — мышление — оборачивалась физиологическим механизмом, который можно проследить и описать. Тайн не оставалось.

Потому Базаров легко и просто трансформирует основное положение новой науки, приспособлявая его для разных случаев жизни. "Ты проштудируй-ка анатомию глаза: откуда тут взяться, как ты говоришь, загадочному взгляду? Это все романтизм, чепуха, гниль, художество", — говорит он Аркадию. И логично заканчивает: "Пойдем лучше смотреть жука".

(Базаров совершенно справедливо противопоставляет два мировоззрения — научное и художественное. Только столкновение их закончится не так, как ему представляется неизбежным. Собственно, об этом книга Тургенева — точнее, в этом ее роль в истории русской литературы.)

В целом идеи Базарова и сводятся к тому, чтоб "смотреть жука" — вместо того, чтобы раздумывать над загадочными взглядами. Жук — ключ ко всем проблемам. В базаровском восприятии мира господствуют биологические категории. В такой системе мышления жук — попроще, человек — посложнее. Общество — тоже организм, только еще более развитый и сложный, чем личность. <...>

<...> ...справедливо то, что Тургенев изо всех сил старался соблюдать объективность. И добился этого. Собственно говоря, как раз это и произвело такое сильное впечатление на тогдашнее общество: непонятно было — за кого Тургенев? <...>

Но тем не менее, схема проступает сквозь словесную ткань. Тургенев написал роман с тенденцией. Не в том дело, что автор открыто встает на чью-то сторону, а в том, что во главу угла поставлена социальная проблема. Это роман *на тему*. То есть, как сказали бы сейчас — ангажированное искусство.

Однако здесь и случается столкновение научного и художественного мировоззрений, и происходит то самое чудо, которое напрочь отрицал Базаров. Книга никак не исчерпывается схемой противостояния старого и нового в России конца 50-х годов XIX столетия. <...> Разгадка "Отцов и детей" лежит не над схемой, а под ней — в глубокой философской проблеме, выходящей за рамки и века, и страны.

Роман "Отцы и дети" — о столкновении цивилизаторского порыва с порядком культуры. О том, что мир, сведенный к формуле, превращается в хаос. <...>

Базаров — свободный и размашистый носитель идей. Эта его раскованность подана в романе Тургенева с насмешкой, но и с восхищением. <...>

Мышление закрепощенное оперирует готовыми догматами. Мышление раскованное превращает гипотезу в гиперболу, гиперболу — в догмат. Это и есть самое привлекательное в Базарове. Но и самое пугающее — тоже.

Такого Базарова и сумел замечательно показать Тургенев. Его герой — не философ, не мыслитель. Когда он говорит пространно, это обычно выкладки из популярных научных трудов. Когда кратко — высказывается резко и иногда остроумно. Но дело не в самих идеях, которые Базаров излагает, а именно в способе мышления, в абсолютной свободе ("Рафаэль гроша медного не стоит").

А противостоит Базарову не его главный оппонент — Павел Петрович Кирсанов, — а уклад, порядок, уважение к которому исповедует Кирсанов ("Без принципов, принятых на веру, шагу ступить,дохнуть нельзя").

Тургенев губит Базарова, сталкивая его с самой идеей уклада. Автор проводит своего героя по книге, последовательно устраивая ему экзамены во всех сферах жизни — дружбе,

вражде, любви, семейных узах. И Базаров последовательно проваливается всюду. Череда этих экзаменов и составляет сюжет романа.

Несмотря на различия в обстоятельствах, Базаров терпит поражения по одной и той же причине: он вторгается в порядок, проносясь, как беззаконная комета — и сгорает.

Крахом кончается его дружба с Аркадием, таким преданным и верным. Привязанность не выдерживает испытания на прочность, которые проводятся столь варварскими способами, как поношение Пушкина и других авторитетов. Точно формулирует невеста Аркадия Катя: "Он хищный, а мы с вами ручные". Ручные — значит, живущие по правилам, соблюдающие порядок.

Уклад резко враждебен Базарову и в его любви к Одинцовой. В книге это настойчиво подчеркивается — даже простым повторением буквально одних и тех же слов. " — На что вам латинские названия? — спросил Базаров. — Во всем нужен порядок, — отвечала она". <...>

Столкновение хаоса с нормой исчерпывает очень важную в романе тему вражды. Павел Петрович Кирсанов — тоже, как и Базаров, не мыслитель. Он не в состоянии противопоставить базаровскому напору сколько-нибудь артикулированные идеи и аргументы. Но Кирсанов остро ощущает опасность самого факта существования Базарова, ориентируясь при этом не на мысли и даже не на слова: "Вы изволите находить смешными мои привычки, мой туалет, мою опрятность..." Кирсанов защищает эти, казалось бы, мелочи, потому что инстинктивно понимает, что сумма мелочей — и есть культура. Та самая культура, в которой закономерно распределены Пушкин, Рафаэль, чистые ногти и вечерняя прогулка. Всему этому Базаров несет угрозу.

Цивилизатор Базаров полагает, что где-то есть надежная формула благосостояния и счастья, которую надо только отыскать и предложить человечеству ("Исправьте общество, и болезней не будет"). Ради отыскания этой формулы кое-какими несущественными мелочами можно и пожертвовать. А поскольку любой цивилизатор всегда имеет дело с уже сущим, сложившимся миропорядком, то идет методом от противного: не создавая что-то заново, а вначале разрушая уже имеющееся.

Кирсанов же убежден, что само благосостояние и счастье и заключаются в накоплении, суммировании и сохранении. Однозначности формулы противостоит многообразие системы. Новую жизнь нельзя начать с понедельника.

Пафос разрушения и переустройства настолько неприемлем для Тургенева, что он заставляет Базарова в конце концов вчистую проиграть Кирсанову. <...>

И окончательно Базаров добит, когда становится понятно, почему от него отреклась Одинцова: "Она заставила себя дойти до известной черты, заставила себя заглянуть за нее — и увидела за ней даже не бездну, а пустоту... или безобразия".

Это важное признание. Тургенев отказывает хаосу, который несет Базаров, даже в величии, оставляя лишь одно голое неустройство.

Потому и умирает Базаров унижительно и жалко. Хотя и тут автор сохраняет полную объективность, показывая силу духа и мужество героя. Писарев даже считал, что своим поведением перед лицом смерти Базаров положил на весы ту последнюю гирьку, которая перетянула, в конечном счете, в его сторону. <...>

Тургенев не потому убил Базарова, что не догадался, как приспособить в российском обществе это новое явление, а потому, что обнаружил тот единственный закон, который хотя бы теоретически не берется опровергать нигилист.

Роман "Отцы и дети" создавался в пылу полемики. Русская литература стремительно демократизировалась, поповские сыновья теснили покоящихся на "принсипах" дворян. Уверенно шли "литературные Робеспьеры", "кутейники-вандалы", стремящиеся "стереть с лица земли поэзию, изящные искусства, все эстетические наслаждения и водворить свои семинарские грубые принципы" (все это — слова Тургенева).

Это, конечно, преувеличение, гипербола — т. е. инструмент, который, естественно, больше подходит разрушителю-цивилизатору, чем культурному консерватору, каким был Тургенев. Впрочем, он этим инструментом пользовался в частных беседах и переписке, а не в изящной словесности. Публицистический замысел романа «Отцы и дети» преобразовался в убедительный художественный текст» [Вайль, Генис, 1990, с. 105–111].

«Культурный цивилизатор» И.С. Тургенев в одном из писем Н.К. Случевскому четко сформулировал свою позицию: «Вся моя повесть направлена против дворянства как передового класса». В 60-е годы XIX века дворянство уже не могло претендовать на эту роль. И драма личных судеб отдельных представителей этого класса, как, например, Павла Петровича Кирсанова, может вызывать и понимание, и сочувствие, но не отменить исторической закономерности ухода дворянства с арены общественной России. А ведь Евгений Базаров вел свой своеобразный поединок, по словам И.С. Тургенева, с «хорошими представителями дворянства», что делает его победу над ними более значимой.

В Базарове выражены типичные черты разночинца-демократа 60-х годов: материалистические убеждения, демократизм, любовь к труду, сила воли, цельность характера, трезвость мышления, скептицизм, увлеченность естественными науками, желание усовершенствовать общество. Писатель гиперболизировал его недостатки: нигилизм в отношении к природе, к искусству, к любви, резкость, грубость, цинизм, презрительное отношение к мужику (народ его не понимает). Базаров снижен в соответствии с социальными симпатиями И.С. Тургенева. Он — вне среды единомышленников, вне сферы практического дела. Сфера его борьбы — идеологическая. Он воюет против старых религиозных, эстетических и этических представлений о мире и человеке, при этом ощущая свою связь с русским народом («мой дед землю пахал»), потому И.С. Тургенев утверждает: «Он честен, правдив и демократ до конца ногтей». А с другой стороны, Базаров иронически относится к русскому мужику и получает в ответ: «Известно, барин; разве он что понимает?»

Один из разделов статьи о романе «Отцы и дети» И.Н. Сухих назван «Герой времени: нигилист как философ». Вместе с исследователем тургеневского романа «Отцы и дети» обоснуем философию жизни Евгения Базарова, воплотившего в себе «то едва народившееся, еще бродившее начало, которое потом получило название нигилизма» [Сухих, 2006, с. 214]. Базаров не считал себя выразителем взглядов своего времени: «Всякий человек сам себя воспитать должен, — ну хоть как я, например... А что касается до времени, — отчего я от него зависеть буду? Пускай же оно зависит от меня». И он оказался прав: целое явление русской жизни получило название «базаровщина». Оно вызвало споры в критике, появление антинигилистического романа, осмысление его в творчестве И.А. Гончарова и (в своеобразном преломлении) Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого. Этика Базарова, философия Базарова, нигилистические идеи Базарова до сих пор вызывают живые споры. Так, несмотря на весь доступный учителям словесности огромный исторический и литературоведческий материал, в котором всесторонне исследовано явление нигилизма и типы героев-нигилистов, в конце XX — начале XXI века вновь разгорелись споры о Базарове с легкой руки некоторых учителей словесности и критиков, которые ратовали за то, чтобы исключить из школьной программы изучение романа И.С. Тургенева «Отцы и дети».

В 90-е годы, перевернувшие сознание многих молодых людей, зазвучала тревога учителей о том, что их неокрепшие души «переживают полосу некоего нигилизма» и потому обращение к Базарову толкнет таких людей увлечься «разрушительной доктриной» Базарова (О. Чайковская), что «мы превратились в общество Базаровых» (И. Вирабов, М. Акимов), а К. Кедров заявил: «Я не знаю, кто такой Базаров, но чувствую ежедневно и ежечасно злое сердце, ненавидящее все и вся. Он и лечит, как убивает, он и любит, как ненавидит». Опять из тургеневского романа с его живым, не во всем совершенным трагическим героем пытаются сделать пугающий идол разрушения, делая из него революционера, хотя более ста лет назад Д.И. Овсяннико-Куликовский — один их основоположников психологического направления в литературоведении — в своей книге «И.С. Тургенев», написанной в 1890-х годах, убедительно доказал, что «Базаров не есть представитель революционного типа».

В какой-то мере можно понять тревогу по поводу увеличения нигилистических взглядов у молодежи в конце XX — начале XXI века, но нельзя это явление сводить к влиянию Базарова на молодые души, потому что он — «лицо трагическое», один из тех, кто мучился от несовершенства мира и человека, от невозможности достичь идеала, в котором очевидны черты, присущие русскому человеку, у которого философ Л.П. Карсавин сказал: «Русские всегда хотят действовать во имя некоторого абсолюта или подняться на уровень абсолюта» («О личности», 1929). Скорее следует понять процесс социальной аномии, о которой говорят социологи как о процессе, который всегда прогрессирует в обществе в переходный период, когда развалены прежние нормы поведения и духовные ценности, но не сложились новые¹.

Следовало бы познакомиться с работами, в которых обосновывается более взвешенное мнение о герое Тургенева. И.Н. Сухих вслед за Л.В. Пумпянским рассматривает жанр тургеневского романа «Отцы и дети» как *культурно-героический* роман, задачей которого «становится изображение персонажа, в наибольшей степени отвечающего потребностям времени (поэтому роман — *героический*). А сам этот герой понимается как продукт развития русской жизни и культуры (поэтому он — *культурный*).

Лермонтовская формула *герой нашего времени* хорошо описывает особенности и тургеневского романа. Герой времени, естественно, становится *главным*, центральным персонажем романа «Отцы и дети» [Сухих, 2006, с. 215].

И.Н. Сухих в своих размышлениях о тургеневском Базарове выделяет в нем такие характерологические черты: «Базаров — человек без биографии, потому что воспитал себя сам». Биографию ему «заменяет мировоззрение, сформированное книгами и собственными размышлениями»;

«*Нигилизм* становится визитной карточкой Базарова, такой же экспозицией его идей, как экспозицией его портрета становятся красная рука, балахон и ироническая улыбка»;

«Базаров — не идеологический герой Достоевского, сочиняющий специальную статью (как Раскольников) или даже поэму в прозе (как Иван Карамазов) с исповеданием веры, развернутым изложением собственных идей»;

¹ Именно об этом пишет в своей работе «Россия в цивилизационном процессе: между атлантизмом и евразийством» А.С. Панарин — о «государственном нигилизме, разрушающем сложившиеся уклады, не останавливаясь при этом перед мерами, бросающими вызов народной совести и традиции» [Панарин, 1994].

«Для него характерно трезвое осознание своего социального общественного положения и в то же время своеобразная социальная гордость, иногда переходящая в социальную спесь (аристократ может гордиться богатством и знатностью, разночинец — бедностью и "самоломанностью")»;

«Базаровский нигилизм возникает, с одной стороны, как результат его научных и медицинских занятий, с другой — как трезвое осознание требований времени» [Сухих, 2006, с. 216 — 218].

Нигилистические размышления Базарова «постоянно корректируются контактами и конфликтами с живой жизнью»: «Да <...> странное существо человек. Как посмотришь этак сбоку да издали на жизнь, какую ведут здесь "отцы", кажется: чего лучше? Ешь, пей и знай, что поступаешь самым правильным, самым разумным манером. Ан нет, тоска одолеет. Хочется с людьми возиться, хоть разум их, да возиться с ними».

И.Н. Сухих отмечает, что «нигилизм Базарова проявляется в его отношениях с родителями в менее острой, но на самом деле — в более драматичной форме. <...>

Отношения Базарова с другими нигилистами-детьми складываются на много проще: они — его «пародийные двойники» [Там же, с. 220 — 221].

Базаров, давая совет поколению «отцов» читать вместо Пушкина Бюхнера, подчеркивает свое материалистическое мировоззрение. Как и Бюхнер, он — студент-медик, испытывающий интерес к физике. Он называет себя «физиологом» и считает предшествующих немецких натуралистов своими «учителями». Именно поэтому в разговоре с Павлом Петровичем он заявляет: «Порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта». Как замечал П. Тирген, «Базаров отрицает не только искусство и идеалистическую философию, но и вообще все "загадочное" и "романтическое", все индивидуальное и эмоциональное. В "таинственные отношения" любви он не верит, о женщинах отзывается пренебрежительно. Природа для него лишь "мастерская", и, как полагается физиологам, скальпель и микроскоп становятся символами его деятельности. Он режет лягушек, т. к. считает, что в конечном итоге человек "та же лягушка". Он пользуется индуктивным методом, который позволяет утверждать, что знания одного "человеческого экземпляра" достаточно для суждения обо всех людях.

Наконец, когда Базаров провозглашает, что полагается на факты, а не на авторитеты, то он повторяет общее место тогдашних материалистов. Карл Фогт писал во вступлении к своим «Физиологическим письмам»: «Авторитеты не имеют больше того веса, что прежде; факт приобретает значение не потому, что он открыт тем или иным исследователем, но потому, что действительно существует». С той же определенностью Бюхнер высказывается о естественных науках, которые, слава Богу, чужды «любого рода веры в авторитеты» и наконец вынуждают мысль подняться до действительности из «туманных и бесплодных религий спекулятивных мечтаний» [Тирген, 1993, с. 41].

П. Тирген утверждал, что «если собрать разрозненные высказывания Базарова в одно теоретическое целое, то получится явный концентрат вульгарно-материалистического учения. Эти соответствия касаются не только отдельных мыслей и концепции в целом, — их можно проследить вплоть до словесных формулировок. Базаровское понимание мира, как и его понимание Бюхнером, Фогтом и Молешоттом, причинно-механистично, утилитарно и чисто функционально.

Правда, мы тотчас должны сделать существенное ограничение. Этот вывод касается лишь *первой* половины романа — только до его середины можно рассматривать Базарова как крайне радикального вульгарного материалиста. Все до сих пор цитированные изречения и поучения Базарова взяты из первых шестнадцати глав произведения. Вторая его половина, напротив, согласуется с авторским намерением поставить под сомнение и наконец отклонить материалистическое понимание мира.

Такая перемена является следствием встречи Базарова с Анной Одинцовой... Власть эмоционального и случайного перечеркивает его надменную самоуверенность, которая отрицала все романтическое и загадочное и желала бы свести любовное переживание к простому физиологическому процессу. В конце Базаров приходит к мнению, что каждый человек все-таки "загадка", что и в нем, Базарове, прячется "романтик" (гл. 17). С типологической точки зрения можно заключить: в базаровской картине мира теория Бюхнера сменяется философией Шопенгауэра.

Во второй части романа Базаров, несмотря на свое крушение, приобретает известное величие. Уже сама способность к пересмотру ошибочных суждений выделяет его. Это ни в коей мере не второй Бюхнер, но искатель правды, который из самоуверенного зачинщика споров и конфликтов превращается в злобного скептика и, наконец, в смертельной борьбе — почти в мученика.

И конечно же не случайно И.С. Тургенев обращается в этой связи к образу поверженного титана. Когда в двадцать седьмой главе Анна Одинцова в последний раз посещает умирающего Базарова, он говорит о себе следующим образом: "Вы посмотрите, что за безобразное зрелище: червяк раздавленный, а еще топорщится. И ведь тоже думал: обломаю дел много, не умру, куда! задача есть, ведь я гигант! А теперь вся задача гиганта — как бы умереть прилично..." Подобно мифическому гиганту, Базаров сначала — борец против авторитетов и порядка и одновременно искатель знания, потом, в своей пошатнувшейся самоуверенности, все-таки преступник, чья вина требует исправления и наказания.

В перспективе Базаров становится идолом для различных героев романа, что соответствует мифической стилизации его образа. Отец "обожествляет" его (гл. 21), другие молятся на него. В девятнадцатой главе Аркадий думает про себя над его словами: "Мы, стало быть, с тобой боги? т. е. — ты бог, а олух уж не я ли?" Судьба Базарова — это история высокомерия, которое приходит к падению. То обстоятельство, что крах происходит в момент, когда надменная самоуверенность героя начинает колебаться, означает поворот к трагическому» [Тирген, 1993, с. 42].

Много раз в романе И.С. Тургенев, по мнению Д.Н. Овсяннико-Куликовского, «опровергает мнение критиков о самоуверенности и бездушности Базарова». О какой гордыне можно говорить в связи с человеком, переживающим чувство любви к женщине, наедине с Природой размышляющим, лежа под стогом сена, о вечном... <...> Какие горькие мысли! Базаров мог бы повторить толстовского Константина Левина, размышляющего о том, что «без знания того, что я такое и зачем я здесь, жить нельзя, ощущающего себя "пузырьком" в бесконечном времени, в бесконечной материи, в бесконечном пространстве», как Базаров — «атомом», «математической точкой». Правда, Левин нашел себя в религии, а Базаров не находит для себя идеала. Он не нашел для себя ответа на вопрос «Что делать?» так же, как не мог по-

нять, «нужен» ли он России. И в этом его трагедия. Связано это, по мнению Ю. Манна, с тем, что «ничто не отвечает его безграничным требованиям и стремлениям» [Манн, 1987, с. 111]. И отсюда — тоска, внутреннее беспокойство.

Д.Н. Овсяннико-Куликовский объяснял, что именно этой вселенской тоской своего рода «мирового скорбника» (как тут отрицать скрытый романтизм сопротивляющегося ему Базарова!) тургеневский герой и отличался от «заправских революционеров»: «Но что особенно характерно для Базарова и в то же время является признаком резкого отличия его внутреннего мира от натур и умов заправски революционных, это та вечная неудовлетворенность и невозможность найти удовлетворение, то отсутствие равновесия духа, которые с особенной наглядностью выразились (в эпизоде под столом сена. — Э. Ф.)... Революционер преисполнен сознания своей миссии, иллюзией великого исторического дела, которому он призван служить, и скорее склонен преувеличивать свою значительность, свою ценность — общественную, национальную, международную, чем чувствовать свое ничтожество. В смысле психологическом нет людей более занятых, как именно революционеры; и нет людей более уравновешенных, чуждых скептицизма, колебания, сомнений. Те мысли о бесконечности, вечности, о ничтожестве человека, которым так доступен Базаров, им и в голову не приходят. Это люди жизни текущего исторического момента, интересами и иллюзиями которого переполнена их душа, — им некогда философствовать о суете сует, и человеческое ничтожество "им не смердит". Одного этого уже достаточно для заключения, что Базаров не есть представитель революционного типа» [Овсяннико-Куликовский, 1989, т. 1, с. 457 — 458].

Л.С. Айзерман считает, что тоска, беспокойство, сомнения, отсутствие фанатизма, неуверенность в конечной истине, романтическая мечтательность — это не черты ни «истинного революционера», ни «истинного нигилиста», «нигилиста в полной мере», каким Базаров не считает Аркадия Кирсанова, но коим он не является и сам, т. к. в нем постоянно ощущается целая, пусть противоречивая гамма чувств, а нигилизм отрицает чувства, он всегда обращается только к разуму [см.: Айзерман, 2002, с. 30 — 34].

Как замечал С.М. Петров, «несомненно, нигилизм Базарова, отрицательное направление его ума таили в себе и опасность упадка духа... и даже циничского восприятия и отношения к жизни <...> Тургенев пронизательно отметил в Базарове не только то, что составляло его силу, но и то, что грозило ему. В своем одностороннем развитии нигилизм Базарова мог вырождаться в крайность и повести за собой духовное одиночество и полную неудовлетворенность жизнью», что позднее произошло со многими героями Достоевского [Петров, 1968, с. 222].

О близости Базарова и героев Достоевского писали многие исследователи. Например, А.И. Батюто замечал: «За исключением Николая Ставрогина, все центральные герои его романов-трагедий, начиная с Раскольниковца и кончая Иваном Карамазовым, оказываются в той или иной степени в сфере воздействия этой "священной тоски" — следствия неутоленной жажды осуществления высокого идеала» [Батюто, 1977, с. 32].

Г.А. Бялый утверждал: «Не могло не быть значительного сходства у писателей, подходивших к человеку прежде всего со стороны его идейного мира, ставивших своей целью изучение форм сознания современного человека, недовольного жизнью и замученного ею. Сюда входил и интерес к тем бо-

лезненным изломам сознания, которые сопутствуют напряженной работе мысли и совести. У обоих романистов (Тургенева и Достоевского. — Э. Ф.) герой создан идеей, теорией, она господствует над ним, подчиняет его себе, становится его страстью, его второй натурой, но именно второй, натура первая, первичная ей не подчиняется, вступает с ней в борьбу, и ареной этой борьбы становится психология человека» [Бялый, 1973, с. 32, 42].

В своих произведениях И.С. Тургенев придерживался «тайной психологии». В письме К.Н. Леонтьеву от 21 сентября (3 октября) 1860 года он утверждал, что поэт «должен быть психологом, но тайным: он должен знать и чувствовать корни явлений, но представлять только сами явления — в их расцвете и увядании». П.С. Пустовойт объяснял этот принцип И.С. Тургенева тем, что «в своей творческой практике писатель не стремился изобразить весь психологический процесс, как Л.Н. Толстой, а останавливался на внешних формах его проявления: жестах, паузах, намеках и других сопутствующих факторах...» [Пустовойт, 1997, с. 106].

По наблюдениям В.А. Чалмаева, «роман "Отцы и дети" (1861) объективно опровергает мнение о Тургеневе как "гении меры", "минималисте" на фоне "чрезмерных" во всем максималистов Толстого и Достоевского. Он знал свою чрезмерность.

И для глубокого понимания конфликта "Отцов и детей" и в особенности для понимания главного героя "нигилиста" (отрицателя всего консервативного, "бунтаря без знамени", "революционера без революции") Евгения Базарова следует помнить отзыв Ф.М. Достоевского: "Ну и досталось же ему за Базарова, беспокойного и тоскующего Базарова (признак великого сердца), несмотря на весь его нигилизм" ("Зимние заметки о летних впечатлениях", 1863). <...>

Под какие бы своды ни вошел медик Евгений Базаров в романе, они почему-то всякий раз оказываются давяще-низкими для него, стесняющими, в чем-то раздражающими. Клетка — почти пугачевская — да и только, если не больше. Но Пугачев и в клетке — Пугачев. Базарову тесно в крохотных комнатках отцовского домика, где пуховые постели, громоздкие диваны "съедают" все пространство, он сидит почти как орел в темнице. Жить можно, лететь некуда. "Он злобно глянул в темноту: воспоминания детства не имели власти над ним..." В небольшом домике болтливой статистки от нигилизма, человека из свиты Авдотьи Кукшиной <...> где кипят развязные пошлые речи о браке — "преступление это или предрассудок?", — Базаров тоже сжимается, чтобы не развалить дерзким жестом и этот кукольный дом, и всю игрушечную беседу: "громко зевнул, встал и, не прощаясь с хозяйкой, вышел вон". <...>

Базаров — великий разночинец — и демоническая ненужность, предшественник Ставрогина и Ивана Карамазова Ф.М. Достоевского. В нем ожило, заговорило и вольномыслие естествоиспытателей, спорящих в своих холодных курилках возле лабораторий, и притесненное образование. И пафос мальчиков-идеалистов, недоучившихся, но искренне желающих свергнуть дутые авторитеты. Все вошло, как часть, в круг чувствований Базарова. Базаров каким-то краем близок и великому бунтарю Льву Толстому. <...>

Почему Базаров так боится стихии красоты, поэзии, Рафаэля и Моцарта? <...> Тургенев убеждает, что нельзя идти только за словом героя, за тем, что у него на языке.

Удивительно ли, что именно после этого открытия (существования красоты. — Э. Ф.) ожило в Базарове гамлетовское сомнение во всем: в силах че-

ловека, в смысле своего отрицательства, нигилистического вызова. Базаров внезапно становится печальным, видит себя такой же, как и все, песчинкой праха, он вспоминает — не без подсазки автора — печаль великих философов Паскаля и Монтеня... <...>

Это, пожалуй, самый глубокий интимный "слой" в многосоставном духовном мире Базарова» [Чалмаев, 2008, с. 22 — 23].

Базаров признавал безусловное отрицание как разрушение и категорически отрицал созидательную работу нигилистов. На упрек Николая Петровича: нельзя только «отрицать», нужно «строить», — он возражает: «Это уже не наше дело... Сперва нужно место расчистить». При этом герой «Отцов и детей», «несмотря на весь его нигилизм», хотя и выступал против искусства, любви, красоты, природы, при этом был способен ощущать метафизическую природу всего этого и чувствовать тайную власть над собой чего-то непознанного им: «Временное и пространственное ничтожество смертного человека перед ликом вечного и бесконечного природно-космического мира уподобляет его жизнь мгновенному сокращению атома, но ведь этот атом с живой плотью и кровью, сознающий и ощущающий и себя и Вселенную, в масштабе которой он столь ничтожно мал. И если, например, родители Базарова, по его словам, о таком их ничтожестве "не беспокоятся", "оно им не смердит", то у него это "безобразие" вызывает "скуку да злость" — на неправедный, однако же, как отныне ясно ему, неподвластный человеку закон мироздания.

В свете этого печального открытия и для Базарова, как ранее для Павла Петровича Кирсанова, теряет всякий смысл его практическая деятельность по улучшению своих или общенародных условий существования. И он в ответ на призыв Аркадия Кирсанова "способствовать" тому, чтобы и у "последнего мужика" была "такая славная, белая изба", как у "старосты Филиппа", к вящему недоумению... отдельных комментаторов, заявляет: "А я и возненавидел этого последнего мужика, Филиппа или Сидора, для которого я должен из кожи лезть и который мне даже спасибо не скажет... да и на что мне его спасибо? Ну, будет он жить в белой избе, а из меня *лопух расти будет*; ну, а *дальше?*"» [Недзвецкий, 2008, с. 106]. Как считает В.А. Недзвецкий, перед лицом смерти происходящая в Базарове «внутриличностная борьба метафизика с позитивистом» сломала его, в чем он признается сам себе, сказав: «наш брат, самодоманный» [Там же, с. 109]. В нем вдруг открылось какое-то неподвластное ему иррациональное начало, заставившее его смиренно ожидать конца, а не предпринимать что-либо как врач (а ведь он всегда думал: «обломаю дел много»). И.С. Тургенев, не отказываясь от утверждения противоречивости натуры своего героя, показал его как человека, желающего обрести связь с миром и даже — общий язык с «отцами». Так, например, по поводу рассуждений Павла Петровича о патриархальности русского народа, который не может жить без веры, Евгений замечает: «Я не стану против этого спорить, я даже готов согласиться, что в этом вы правы», что говорит о широте его мышления, об отсутствии в нем фанатизма.

Базаров, в котором И.С. Тургенев, по его собственному признанию, «пытался представить трагическое лицо», отвечал и раздумьям Ф.М. Достоевского, всегда стремящегося изобразить «вполне прекрасного человека», с его вечным беспокойством и неудовлетворенностью, привлекающего тем, что в нем все открыто, все не завершено (вспомним тезис Ф.М. Достоевского о «незавершенности» человека, пока он жив). Ю.В. Манн считает, что в трагической фигуре Базарова есть что-то от Дон Кихота, о котором И.С. Тур-

гениев говорил: «Дон Кихот смешон... но в его смехе есть примиряющая и искупляющая сила...»

Смешную сторону имеет и максимализм Базарова, его утверждение, что «истинное знание враждебно романтизму», его попытки скрыть свой романтизм, свою любовь. В эпизоде, когда Базаров подтрунивает над непонятливостью мужика, он не понимает, что в глазах того сам был «чем-то вроде шута горохового», т. к. в нем самом часто сквозило что-то донкихотское. Ю.В. Манн заключает: «Человек, который во всем сомневается и все высмеивает, нет-нет да и покажется сам смешным, грустно-смешным» [Манн, 1987, с. 130].

Сам Базаров ни разу нигилистом себя не называет, хотя и не возражает против такого наименования. «Быть может, он, по мысли автора, и не согласился бы с таким односторонним определением своих взглядов, но не в его характере горячиться из-за слов; он... и вообще не придает терминологии особого значения» [Бялый, 1959, с. 215—216]. Это становится ясно из его спора с Павлом Петровичем: «Аристократизм, либерализм, прогресс, принципы, подумаешь, сколько иностранных... и бесполезных слов! Русскому человеку они даром не нужны».

Ю.В. Манн замечает, что «во многом образ Базарова с революционными демократами просто не соотносится... <...> Антинигилистический роман пародировал революционных демократов в самом существе их деятельности: в революционной пропаганде, в попытке перестроить деревенскую жизнь на общинных началах, в эмансипации женщин, т. е. в связи с теми самыми проблемами, к которым Базаров или глух, или относится отрицательно. Но, с другой стороны, именно Тургенев принадлежал к тем, кто не верил в общину, в социалистический дух крестьянина, в революционную пропаганду и т. д. И, считая такое неверие признаком политической трезвости и принципиальности, он сполна наделил им своего героя» [Манн, 1987, с. 105]. Исследователь убежден, что в «Отцах и детях» отразился момент перехода к новым взглядам на мир, потому Базаров и сомневается в разумности мироздания, при этом веря в силу разума. Как дальше сложится ситуация, он не знает (и в романе нет ответа на вопрос, чем закончится эта промежуточная ситуация), и в этом трагедия Базарова, сомневающегося в том, будет ли он нужен в дальнейшем России: «Эпитет "сатанинский", брошенный Павлом Петровичем, не пустой по отношению к Базарову. Базарову выпала доля пережить начальную стадию нового и, вероятно, самого мучительного вида отпадения — отпадения от мира, в котором уже нет бога» [Там же, с. 118]. А вот сила и значимость Базарова в том, что он предъявляет высокие требования не только к другим, но и к себе («Решился все косить — валяй и себя по ногам!»). Как тип он не допускает повторения себя, потому так жалки и ничтожны рядом с ним Ситниковы и Кукшины, да и добрый, увлекшийся на время идеями друга Аркадий Кирсанов проигрывает рядом с ним, не выдержав груза базаровского максимализма.

В чем же Базаров черпал свою силу, особенно проявившуюся в ожидании смерти (а это — самая главная проверка силы духа человека)? — Не в мистицизме и религии, не в пустых надеждах и самообмане, а в себе самом, умевшем мужественно смотреть правде в глаза: «До сих пор не трушу... а там придет беспмятство и фюить!», «Все равно: вилять хвостом не стану»¹.

¹ В письме графине Е.Е. Ламберт (1862) И.С. Тургенев признавался: «Не страшно мне смотреть вперед. Только сознаю я совершение каких-то вечных, неизменных, но глухих и

Жизнь разрушила взгляды Евгения Базарова, который в своем стремлении не замечать красоту и гармонию природы, мира искусства потерпел крушение, только в преддверии смерти осознал тщетность суесть человека перед лицом вечности. По мысли В.В. Набокова, «Тургенев как бы извлекает своего героя из навязанного им самому себе шаблона и помещает в нормальный мир, где царствует случай. Он дает ему умереть не от какого-то внутреннего кризиса, но по прихоти слепой фортуны. Базаров умирает со спокойным мужеством, как на поле боя, но в уходе его есть что-то от поражения, вполне созвучного общему настроению покорности судьбе, которое окрашивает все творчество Тургенева» [Набоков, 1998, с. 148].

И.Н. Сухих считает, что «смерть особенно тяжела и неожиданна для Базарова, потому что нигилизм лишает его каких-либо утешений». Трагедия Базарова — еще и в его одиночестве. Базаров в начале романа, безусловно, относится к типу Дон Кихота. Но любовь к Одинцовой и трагическая случайность, ведущая к смерти, пробуждают в нем не только «романтизм», но и гамлетовские сомнения («Каждый человек на ниточке висит, бездна ежеминутно под ним развернуться может, а он еще сам придумывает себе всякие неприятности, портит себе жизнь»). С гамлетовской фразой на устах герой и уходит из жизни. «Базаров умирает вовремя, потому что его время еще не настало, — словно утверждал Тургенев. А было ли в России его время? И — нужны ли Базаровы России?» [Сухих, 2006, с. 214].

Философ Г.Г. Амелин, размышляя над проблемой взаимоотношения человека и природы (читай: вечности) в повестях Л.Н. Толстого «Казачьи» и «Поездка в Полесье» И.С. Тургенева, рассуждает о «неведомом, пребывающем в себе бытии, насыщенном случайным и возможным, не имеющем в виду человека», о «стихии, превосходящей меры человеческого чувства воображения, постижения. <...> Бессмертные и безмолвные недра природы говорят голосом смерти. Природа — царица мира, человек же — ее вековечный холоп» [Амелин, 2005, с. 247]. «Природа — не простая, перед глазами лежащая очевидность, а сама по себе довольно противоречивая идея. В частности, идея бытия, которая существует вне нас, хотя и включает в себя нас, людей, со всем, что мы думаем и делаем. Но независимость не означает, что эта реальность не подчиняется нашему познанию и преобразованию» [Там же, с. 250]. Базаров остановился перед великой тайной бытия, не успев (или не сумев?) ее разгадать.

Как нигилист Базаров был скептически настроен, но, как мысли Ю.В. Лебедева, «на пределе отрицания смысла жизни и в Базарове просыпается тайное смущение, даже какая-то растерянность перед парадоксальной силой человеческого духа. И это смущение не вмещается в базаровский вульгарный материализм, превосходя и отрицая его. Ведь если Базаров осознает биологическое несовершенство человека с его смертной природой, если он возмущается этим несовершенством, значит, и ему дана кем-то одухотворенная точка отсчета, возвышающая его "я" над "равнодушной природой". А значит, и он неосознанно носит в себе частицу иного, более совершенного, сверхприродного существа. И что такое роман "Отцы и дети", как не доказательство той

немых законов над собою, и маленький писк моего сознания так же мало тут значит, как если б я вздумал лепетать "я, я, я" на берегу невозвратно текущего океана... Брызги и пена реки времен!» Не правда ли, как близки эти мысли к базаровским, который перед лицом вечности, перед лицом Природы ощутил себя песчинкой?

истины, что и бунтующие против высшего миропорядка по-своему, от противного, доказывают его существование?!» [Лебедев, 2008, с. 13].

Базаров, по мысли И.Н. Сухих, из цепи испытаний и расставаний, даже из испытания *rendes-vous*, которую не выдерживали почти все «лишние люди»¹, выходит победителем, оставаясь при этом в одиночестве. «И здесь его ожидает главное испытание — смертью. <...> Смерть особенно тяжела и неожиданна для Базарова, потому что нигилизм лишает его каких-либо утешений. Он не может с гордостью сказать, что успел сделать какое-либо дело. Он не оставляет учеников и последователей, которые могли бы сохранить память о нем (карикатурный Ситников не в счет). Он не верит в Бога и даже не может пожаловаться на судьбу (потому что судьба — тоже понятие из романтического лексикона).

Однако и на пороге смерти Базаров не «виляет хвостом», а остается верным самому себе. <...> В предсмертные дни, даже последние минуты, Базаров еще раз противопоставляет важные для него мысли и проявляет чувства, без которых характер нигилиста оказался бы недорисованным: «Я нужен России... Нет, видно не нужен. Да и кто нужен? Сапожник нужен, портной нужен, мясник... мясо продает... мясник... постойте, я путаюсь». <...> Смерть такого сильного человека, как Базаров, выглядит гораздо трагичнее, чем гибель романтических героев, не сумевших найти место в реальной жизни» [Сухих, 2006, с. 224, 226].

Д.И. Писарев считал, что «умереть так, как умер Базаров, — все равно, что сделать великий подвиг», потому что он умер «твердо и спокойно», «не струсил перед опасностью» [Писарев, 1955, т. 2, с. 45 — 46].

Базаров был уверен, что пришло время, когда надо не только говорить высокие слова, но и «делать дело». И хотя многие критики относят его к типу Дон Кихота, на наш взгляд, это связано только с противопоставлением его гамлетизирующим «лишним людям». Ведь по сути, он отрицал старую, обломовскую Россию и потому в базаровском отрицании есть и положительная сторона. Д.Н. Овсяннико-Куликовский был убежден, что базаровское отрицание было направлено против крепостнической, «обломовской» России: «Русскому человеку даром не нужны разные хорошие иностранные слова, в том числе даже такие, как "либерализм" и "прогресс". Базаров называет их "бесполезными". Очевидно, он восстает не против идей, а против слов, а пустыми делает их всероссийская "обломовщина". "Идея" базаровского "нигилизма", кажущегося беспринципным, такова: "русскому человеку" прежде всего нужны труд, звание, энергия, критика и отрицание всех старых предрассудков, шаблонных понятий, ему нужно подавить апатию, лень, безволие, — вылечиться от обломовщины. Это — "очередная задача" ("в теперешнее время, — говорит он, — полезнее всего отрицание"). Базаров вовсе не проповедует отрицание для отрицания. Он руководствуется критерием пользы, именно пользы для "русского человека". Раз это так, то само собой падает утверждение Герцена, что нигилизм (Базаров) не внес

¹ Н.А. Добролюбов, называвший «лишних людей» «обломовцами», в статье «Что такое обломовщина?» утверждал, что «они вовсе не умеют любить и не знают, что искать в любви, точно так же, как и вообще в жизни. Они не прочь пококетничать с женщиной, пока видит в ней куклу,двигающуюся на пружинках; не прочь они и поработить себе женскую душу... Но только чуть дело дойдет до чего-нибудь серьезного, чуть они начнут подозревать, что пред ними действительно не игрушка, а женщина, которая может и от них потребовать уважения к своим правам, — они немедленно обращаются в постыднейшее бегство».

новых начал, принципов. Разве базаровский "культ" труда, положительной науки, критики, не есть новое начало в классической стране обломовщины? Разве демократизм и трудовая этика Базарова — не принцип, который был и новым накануне великой реформы? Разве ригоризм, трудоспособность и внутренняя свобода Базарова не были тогда и не остаются донныне оздоравливающими и движущими началами?» [Овсенико-Куликовский, 1907].

«Беспокойный и тоскующий» Базаров никого не оставляет равнодушным. Есть свидетельство того, что тургеневский роман очень любил А.П. Чехов («Боже мой! Что за роскошь "Отцы и дети"! Просто хоть караул кричи!»). Может быть, это было связано с тем, что А.П. Чехов, по воспоминаниям его современников, сам был похож на Базарова. И.Е. Репин писал о нем: «Положительный, трезвый, здоровый, он мне напоминал тургеневского Базарова... Тонкий, неумолимый, чисто русский анализ преобладал в его глазах... Враг сентименталистов и выспренных увлечений, он, казалось, держал себя в мундштуке холодной иронии и с удовольствием чувствовал на себе кольчугу мужества» [Чехов ..., 1952, с. 84 — 85]; А.С. Суворин вспоминал: «Первое мое чувство, или, вернее, впечатление было, что он должен походить на одного из любимых моих героев — на Базарова» [Цит. по: Турков, 1980, с. 166]; А.В. Амфитеатров называл Чехова «сыном Базарова», который «обладал умом исследователя», «сентиментальности в нем не было ни капли», «как тип мыслителя-интеллигента, он тесно примыкает к Базарову» [Бродская, 2000, с. 166].

Русские писатели-реалисты всегда стремились показать «истину жизни», познать человека в контексте времени, в котором он жил, но шли разными путями: И.А. Гончарова и Л.Н. Толстого привлекал вечный человек, его глубинная природа, Ф.М. Достоевского — человек идеологический, И.С. Тургенева — человек исторический. Ко всем ним можно было применить лермонтовскую формулу: все они создавали героев своего времени.

По справедливому замечанию В.А. Недзвецкого, «как все подлинно живое, творчество художника подвержено не просто развитию, а саморазвитию, и если эволюции, то из внутренней необходимости и по собственной логике. В силу этих причин оно при всех видоизменениях от эпохи к эпохе остается все-таки сначала и до конца органичным и единым. <...> Единство творческого мира писателя обусловлено, по-видимому, уже неповторимым психофизическим складом его индивидуальности и определено теми нравственно-эстетическими константами, которые В.Г. Белинский именовал "сокровенным духом" творца, а В.Ф. Асмус (применительно к миру М.Ю. Лермонтова) свойственным ему "кругом идей"» [Недзвецкий, 2002, с. 12]. Размышляя о художественном мире И.С. Тургенева, о создаваемом им микрокосме, он говорит о его стремлении гармонизировать микровселенную, т. к. это может помочь людям, живущим в разные времена, в разных пространствах найти ответы на «вечные вопросы», «мучающие» их, ибо художник понимает изначальную трагедийность бытия человека на земле: «Тургенев вносит в общество и мир отсутствующую в них гармонию, умиротворяя души и отношения людей», а «величие тургеневской гармонии в том, что эта гармония имеет искушения, испытания». «И не только известными "проклятыми вопросами" русской социальной действительности "кто виноват?" и "что делать?", но прежде всего изначальным бытийным (метафизическим) трагизмом человеческого существования на земле» [Там же, с. 12 — 13].

Евгений Базаров относится к «вечным образам», всегда волнующим своей непредсказуемостью, своей этической позицией человека, который предъявляет к себе не менее суровые требования, чем к другим, своим максимализмом в решении вопросов. При знакомстве с такими людьми, которые и сами для себя являются загадкой, возникает, как говорил Ф.М. Достоевский, уважение к «незнающему себе цены прекрасному».

■ **Марк Волохов – «обломовец, ударившийся в нигилизм»?**

В 60-е годы XIX века деятели русской культуры оказались по разные стороны баррикад; по одну сторону стояли «новые люди» — Д.И. Писарев, Н.А. Добролюбов, Н.Г. Чернышевский, — выражая интересы и настроения прогрессивной части общества; по другую — не такая монолитная группа, которую составляли очень разные по своим убеждениям люди, защищающие иногда реакционные, иногда консервативные, а иногда и либеральные взгляды. Среди них находились В.П. Боткин и Л.Н. Толстой, А.В. Дружинин и И.А. Гончаров, М.И. Катков и Д.В. Григорович, а также И.С. Тургенев, Н.С. Лесков, А.Ф. Писемский, у каждого из которых были свои причины неприятия взглядов разночинцев и особенно нигилистов. Как считал Н.К. Пиксанов, большинство из них отличало «фатальное непонимание существа и глубины того общественного движения, представлять которое предназначался Волохов» [Пиксанов, 1954, с. 229].

Н.Д. Старосельская, анализируя роман «Обрыв», объясняла причины «фатального непонимания» позиции И.А. Гончарова тем, что тот «не мог с легкостью принять позицию одной из сторон в этом конфликте времен, поколений, отношений к жизни. Противоречивость писателя была поистине трагической: неумение и нежелание понять “новую правду”, тяга к идеалам старинных дворянских гнезд; и в то же время — отчетливое осуждение застоя и “обломовского сна”, предельно ярко выраженное и в “Обыкновенной истории” и в “Обломове”, непримиримость к феодально-крепостническим пережиткам. Либеральные убеждения Гончарова, его надежды на то, что старое постепенно отомрет с помощью бескровных реформ, соседствовали с твердой верой в правоту старой морали (если она выражена так, как у Татьяны Марковны Бережковой) и отрицанием программы “новых людей” (по крайней мере таких, как Марк Волохов).

И.А. Гончаров, как было свойственно тогда многим, смешивал разные понятия: для него не существовало никакой разницы между “новыми людьми” типа Рахметова, нигилистами, выведенными И.С. Тургеневым в образе Базарова, и подлинными революционерами-демократами» [Старосельская, 1990, с. 63]. Лично у него с нигилистами были еще и серьезные расхождения религиозного порядка.

П.А. Кропоткин сделал попытку осмыслить природу противоречий писателя в его отношении к нигилистам: «Гончаров в “Обрыве” дал портрет с живого лица, но вовсе не типичного представителя класса; поэтому Марк Волохов — только карикатура на нигилизм. Нигилизм, с его декларацией прав личности и отрицанием лицемерия, был только переходным моментом к появлению “новых людей”, не менее ценивших индивидуальную свободу, но живших вместе с тем для великого дела. В нигилистах Чернышевского, выведенных в несравненно менее художественном романе “Что делать?”, мы уже видели лучшие портреты самих себя» [Кропоткин, 1933, с. 184 — 185].

Волохов, герой романа И.А. Гончарова «Обрыв», вызвал не меньше разноречивых мнений, чем тургеневский Базаров, хотя он вошел в ряд «новых людей» — Базарова, Инсарова, Рахметова, — уже завоевавших свое место в русской литературе.

М.Е. Салтыков-Щедрин, утверждая в своей статье «Уличная философия» (Отечественные записки. 1869. № 6), что в образе Волохова извращена идея революционного отрицания и доведено почти до карикатурной крайности стремление к «познанию истины», к новым принципам общественной морали, завершил ее выводом о том, что писатель не понял суть и смысл передовых устремлений молодого поколения, подлинной силы современности.

Н.В. Шелгунов резко отозвался о Волохове: «Вся соль романа г. Гончарова заключается в его герое Марке. Вычеркните Марка, и романа нет, нет жизни, нет страстей, нет интереса, без него "Обрыв" невозможен. Марк — это сосуд, вмещающий в себе всю сумму русских заблуждений. Это черное пятно на светлом горизонте русской патриархальной добродетели; это темная сила, идущая по ложному пути и губящая все, к чему она ни прикасается. Г. Гончаров, рисуя Марка, хотел сказать будущей России — вот чем ты можешь быть — спасайся!

Прототипом Марка служит Базаров. Но Базаров лучезарнее, чище, светлее. Для изображения же Марка г. Гончаров опустил кисть в сажу и сплеча, верхковыми полосами, нарисовал всклокоченную фигуру, вроде сбжавшего из рудников каторжника» [Шелгунов, 1928, с. 46].

В монографии «И.А. Гончаров. Жизнь, личность, творчество» В.Е. Евгеньева-Максимова можно было прочесть, что «пером Гончарова, когда он писал Волохова, водила не рука одного из великих художников русского слова, а рука цензора-бюрократа, сводившего счеты с порождением ненавистного ему общественного течения», что существенным образом подрывало общественное значение романа «Обрыв» [Евгеньев-Максимов, 1925, с. 121].

В.Г. Короленко, размышляя по поводу последнего романа И.А. Гончарова в юбилейной статье «И.А. Гончаров и "молодое поколение"», оценив «огромный и правдивый талант писателя, который обогатил наше воображение бессмертными типами, выходящими далеко из рамок его времени», тем не менее замечал, что «Волохов и все, что с ним связано, забудется <...> а над старым раздраженьем и старыми спорами будут долго выситься созданные им фигуры» [Короленко, 1953 — 1956, т. 8, с. 262]. С ним во многом согласен исследователь гончаровского творчества В.Ф. Переверзев, увидевший отличие нигилизма Волохова от радикального нигилизма разночинцев 60-х годов и замечавший, что Марка Волохова многие исследователи «рассматривают как исключение, как попытку Гончарова выйти из круга обычных для него образов, зарисовать для него плохо ему знакомый образ нигилиста шестидесятых годов. В нем видели пасквиль на нигилизм. Этот подход к образу Волохова приобрел традиционный характер... Между тем, подходить к Волохову как к нигилисту — значит совершать ту же ошибку, какую делают критики, подходя к Александру Адуеву как к романтику <...> хотя "обыкновенная история" этого типа сводится к тому, что, увлеченный чуждой ему идеологией дворянского романтизма, выходец из Обломовки, убедившись в полной своей неспособности к исполнению романтических ролей, либо возвращался в лоно обломовских пуховиков, как Илья Ильич Обломов, либо при благоприятных условиях дорабатывался до трезвой идеологии культурного буржуа, как Адуев» [Переверзев, 1989, с. 699]. Исследователь также находит в

повзрослевшем Александре Адуеве некоторые черты нигилизма, связанные с цинизмом, появившимся в нем после крушения его идеалов, замечая, что этот образ мышления в нем не развился только потому, что «коса нигилизма сразу наткнулась на камень дядюшкиного реализма» [Переверзев, 1989, с. 700]. А вот в Марке Волохове, утверждает он, расцвел «своеобразный обломовский нигилизм», что сразу чувствует его соперник Райский, хотя подозревает в своем собрате и что-то другое, не совсем понятное ему: «Слава богу, кажется, не я один такой праздный, неопределившийся, ни на чем не остановившийся человек». Эти размышления Райского дают В.Ф. Переверзеву право утверждать: «Волохов очень похож на него (Райского. — Э. Ф.), и в то же время чем-то не похож и как будто враждебен ему. И он прав: Волохов и то и другое: он включает в себе Райского, но в нем есть и еще нечто, чего нет в Райском и что дает ему возможность смотреть на Райского сверху вниз, зло и метко разоблачать его, третировать его, как недоросля» [Там же, с. 701 — 702]. Общее в этих персонажах то, что им обоим скучно в патриархальной среде, оберегаемой Татьяной Марковной Бережковой; они томятся от безделья и скуки, оба мечтают испытать сильную страсть, веря, что она может изменить их жизнь, но у Райского еще остались какие-то романтические иллюзии, а Волохов так же решительно отказался от них, как это сделал Петр Адуев, а затем и его племянник. С точки зрения В.Ф. Переверзева, «для Волохова увлечение романтизмом — пройденная ступень». Он, как и Базаров, «не верит и в романтический культ искусства, потому не верит и в Райского как художника. Как Базаров, он не обманывает самого себя и не лжет другим». По его замечанию, он «без иллюзий и без идеалов... вращается в сфере чистого отрицания, является чистой воды нигилистом». Но «беда Волохова в том, что поле его зрения чрезвычайно узко, что крайне ограничен видный ему горизонт. <...> Волохов ничего не видит, ни во что не верит, за иллюзиями не гоняется, но и не работает ради реального идеала» [Там же, с. 704 — 705], которого он не знает, что и отличает его от Базарова. Он знает твердо только то, что корни патриархального образа жизни «подгнили». «Перед логикой его нигилизма падает логика иллюзии, и нигилист Волохов стоит на целую голову выше всех окружающих» [Там же, с. 707], которые ничего не могут предложить ему, кроме «радужной игры мыльных пузырей романтизма», — ни Вера, ни Райский. Причина его в том, что «тяжкий млат волоховского отрицания, дробя стекло отживших идеалов, не кует булат нового идеала» [Там же, с. 705].

Но, замечает исследователь, нигилизм Волохова не имеет ничего общего с радикальным движением 60-х годов: «Для того нигилизма центральным вопросом был... социальный вопрос <...> потому что творцами этого нигилизма были люди, непосредственно принимавшие участие в исторической тяжбе основных классов крепостного общества, крестьянства и помещиков» [Там же, с. 708]. А в психике Волохова нельзя найти «ни следа чувства долга перед народом и народолюбия, ни чувства гордости своим трудовым достоинством». Нет в нем и следов «большой совести» идеалиста, он и не разночинец, нет в нем «ненависти к барству», которая отличала Евгения Базарова, где-то подспудно, не осознавая этого, он стремится к семейному счастью. Все это приводит В.Ф. Переверзева к выводу: «Нигилист Волохов — не исключение из гончаровских образов, а каноничная для него фигура обломовца-неудачника. Анализ Волохова, внимательное изучение его нигилизма бросает новый луч света на Обломовку, лишней раз подтверждая, что отрицаемая волоховским нигилизмом Обломовка — не дворянское поместье,

а старозаветный буржуазный дом с его патриархально-семейным укладом <...> Критики видят в образе Волохова тип радикала 60-х годов, только изобретенный тенденциозно и потому неудачно. Для них Волохов — художественный грех Гончарова... <...> Возможно, что в Волохове автор намеревался воплотить тип радикала 60-х годов: радикал не удался, зато получился яркий тип неприспособившегося к новой обстановке буржуа, который на почве отрицания старозаветной обломовщины возрастил идеологию своеобразного обломовского нигилизма. Обломовец, ударившийся в нигилизм, — вот положительное определение Волохова. Только в условиях обломовской жизни мог сложиться такой характер...» [Переверзев, 1989, с. 710 — 712].

Рассуждения В.Ф. Переверзева еще раз подтверждают нашу точку зрения о том, что нигилизм как тип мышления в XIX веке был свойствен в разной степени и «лишним людям», в которых он сочетался с романтизмом мышления, и собственно «нигилистам», и «бесам» Ф.М. Достоевского, и некоторым философствующим о смысле жизни героям Л.Н. Толстого. По всей вероятности, в XIX веке он в разных ипостасях проявил себя во многих литературных героях, т. к. прогрессировал в русской общественной жизни.

По замыслу И.А. Гончарова, Марк Волохов, сосланный в провинцию «по неблагонадежности», не должен был стать одной из главных фигур романа, но к концу его «превратился в резкую фигуру» нигилиста-разрушителя, носителя «новой правды», которую в 60-е годы И.А. Гончаров не соглашался принять — правды атеистического и рационалистического мировоззрения разночинцев. И.А. Гончаров признается в этом в своей статье «Намерения, задачи и идеи романа "Обрыв"» (1871): «В первоначальном плане романа, на месте Волохова, у меня предполагалась другая личность — тоже сильная, почти дерзкая волей, не ужившаяся, по своим новым и либеральным идеям, в службе в петербургском обществе, и посланная на жительство в провинцию, но более сдержанная и воспитанная, нежели Волохов». Писатель мыслил показать его атеистом, отрицателем консервативной университетской науки, сочувствующим крестьянству, отправить своего героя в Сибирь. И Вера должна была поехать за ним в ссылку. Но этот замысел не был осуществлен. И Волохову были приданы черты нигилиста 60-х годов. Как считает Н.К. Пиксанов, «борьба с Волоховым и волоховщиной стала основным заданием, идеологическим стержнем романа» [Пиксанов, 1968, с. 61]. Исследователь ссылается на статьи И.А. Гончарова «Намерения, задачи и идеи романа "Обрыв"» (1871, 1872), «Лучше поздно, чем никогда» (1879), на роман «Обыкновенная история», на письма к Е.П. Майковой (1869) и к П.А. Валуеву (1877), из которых «совершенно ясно, что Гончаров стремился изобразить... обобщенный образ революционно-демократической молодежи. Это был ответ на образы романа "Что делать?". Это была переоценка "новых людей". Это была борьба с ними. И подобно тому, как Чернышевский ставил вопрос "что делать?" и отвечал на него и передавал читателям свои мысли о будущем, так и Гончаров тоже говорил о будущем и отвечал на вопрос "что делать?"» [Там же, с. 71]. Н.К. Пиксанов был убежден, что образ Волохова тенденциозен, а в некоторых чертах карикатурен и противопоставлен Рахметову.

О.Г. Егоров не соглашается с этой точкой зрения: «При всей кажущейся карикатурности гончаровского Волохова... мы найдем в нем гораздо больше внутренних психологических совпадений с Печориным, чем это может показаться на первый взгляд: та же немотивированность поступков, та же

"кривая" линия судьбы, та же деструктивность в отношениях с окружающими и неясность внутренних рычагов поведения. <...>

Такие личности, как "лишние люди", в разных модификациях появляются в разные общественные эпохи, и их поступки всегда воспринимаются как "неразумные" и "неадекватные" — объясняет он поведение "лишнего человека" с позиций "глубинной психологии", которая, с его точки зрения, "позволяет вскрыть истинные мотивы поведения героя Лермонтова и сущность его взаимоотношений с другими персонажами романа"» [Егоров, 2005, с. 23 — 25].

У самого И.А. Гончарова отношение к своему герою часто ироническое, правда, не всегда однозначное. Так, в романе Райский назвал Марка Волохова «Карлом Мором», когда каждый из них в ночном разговоре в «сжатом виде» обрисовал другому свою программу. Борис Павлович, прощаясь, насмешливо произнес: «Прощайте, русский Карл Мор!» Н.Д. Старосельская доказательно объясняет, почему Райский так назвал Волохова: «Вряд ли здесь кроется только ирония, хотя и она несомненна; гораздо большую роль, как представляется, играет в подобном определении то осмысление бытования "вечных образов", что было предложено И.С. Тургеневым в упоминавшейся статье "Гамлет и Дон-Кихот". Тургенев не разработал в ней лишь один аспект: попадая на иную, в данном случае — русскую, почву, образы эти начинали раскрываться совершенно по-другому, как бы включая в себя элементы русского общественно-политического, психологического устройства. <...>

Называя устами Райского своего "нелюбимого" персонажа "русским Карлом Мором", Гончаров отдавал должное деятельности если не конкретно Марка Волохова (не случайно Райский произносит эти слова иронически), то по крайней мере тех, кого Волохов должен был представить в "Обрыве".

И может быть, именно здесь сильнее, чем в иных эпизодах романа, объяснено, почему "умная и изящная" Вера готова была идти за Волоховым — за непочтительными, "голыми" теоретизированиями Марка, за всем "наносным" она ощутила внутреннее благородство помыслов; за бравадой и всеотрицанием увидела стремление к правдоискательству, живой и гибкий ум. Ведь бунт Карла Моора кончается монологом: "О, я глупец, мечтавший исправить свет злодеяниями и блюсти законы беззаконием! Я называл это мщением и правом! О, жалкое ребячество! Вот я стою у края ужасной бездны и с воем и скрежетом зубовным познаю, что два человека, мне подобных, могли бы разрушить все здание нравственного миропорядка! Тебе мщение, и ты воздашь! Нет нужды тебе в руке человеческой". Такого "монолога" желала для своего избранника и Вера, к такому финалу велика она Марка, но русский Карл Моор, вступивший на путь борьбы за "новую правду", к смирению не вернется уже никогда. Нет силы, способной удержать его во власти "старой правды": ни любовь, ни что иное не заставят "разбойника" отклониться от избранного однажды. Позже Ф.М. Достоевский объяснит природу бунта "русских мальчиков" — в задачу И.А. Гончарова это не входило: он лишь обозначил явление, подошел с той стороны, с какой прежде никто к нему не подходил» [Старосельская, 1990, с. 164 — 166].

Увидев Веру впервые, Марк сказал ей, что его имя звучит «в этом промозглom углу» все равно как «Пугачев или Стенька Разин», и был, кажется, «действительно убежден в том, что новые люди — это и есть Пугачевы и Разины». Но сами принципы борьбы за новое социальное устройство изменились, а Гончаров, по мысли Н.Д. Старосельской, этого не увидел и не захотел понять [Там же, с. 168 — 169].

Так как И.А. Гончаров утверждал, что он вложил в «Обрыв» все свои «идеи, понятия и чувства добра, чести, честности, нравственности, веры, — всего, что... должно составлять нравственную природу человека» [Стасюлевич, 1912, т. 4, с. 19] — писателя всегда волновали «вечные» вопросы, связанные с проблемами религии, семьи (в частности, проблема эмансипации женщины), необходимо разобраться во взаимоотношениях «нового человека» Марка Волохова с семьей Бережковых, особенно с внучкой Татьяны Марковны Верой. В сложный узел завязались ее отношения с Марком. Больше чем в каком-либо другом романе И.А. Гончарова, в «Обрыве» занимает место тема любви. Он сам утверждал, что создал «эпос любви».

Марк Волохов был антагонистом Бориса Райского, который верил в патриархальный идеал семьи и в идеал «колоссальной страсти», т. к. в нем было сильно романтическое начало. Вера отвергла чувство Райского, увлеченная Волоховым, хотя сразу почувствовала двойственность его натуры. Она одновременно испытывала к нему и участие, подпав под обаяние этой незаурядной личности с его беспощадной трезвостью мысли, и сострадание. Она поняла одиночество Волохова («вы здесь одиноки, вас не понимал никто»), его «странность» («я видела что-то странное, распущенное»), его гордыню («вы не дорожили ничем», «играли жизнью», «хвастались удачью», «ничего не уважали»).

Вера и сама готова была к новой жизни, к переменам, но, слушая, как Марк «клеимил... враждой и презрением» все то, во что она верила, «беспощадно отрицал» то, без чего человек жить не может и не должен, — идеалы правды, любви, добра, стремление человека совершенствоваться в своих духовных поисках, взамен не предлагая ничего, она не могла с ним согласиться. То, что она чувствовала, позднее сформулировал В.Ф. Переверзев: «...волоховский нигилизм был проявлением идеалистического банкротства, легализацией психологической неприспособленности патриархального буржуа к новой общественной роли» [Переверзев, 1989, с. 706]. Преодолеть свой нигилизм Марк не мог. Он даже не дорос до желания обдумывать социальные вопросы, что было главной чертой нигилизма 60-х годов.

Гордую, умную, ищущую смысл своей жизни Веру философия Волохова не могла привлечь. По замечанию В.А. Недзвецкого, ее «встречи-свидания» с Волоховым постепенно переросли «в идейную сшибку двух несовместимых миропониманий, взаимонепримлемых концепций союза мужчины и женщины»: любви «срочной», чувственной, не связанной нравственными обязательствами, с одной стороны, и «вечной», исполненной духовности и долга любящих друг перед другом и обществом — с другой.

Борьба эта для Марка Волохова приобретает важный смысл: он осознает, что встретил подлинно сильную натуру: «Мы оба сильны, Вера, и оттого оба мучаемся... Оттого и расходимся... мы и не сходимся, а боремся. Нам надо разойтись, не решая боя, или покориться один другому навсегда... Вы хорошо вооружены природой, Вера. Старые понятия, мораль, долг, правила, вера — все, что для меня не существует, в вас крепко. Вы не легки в ваших увлечениях, вы боретесь отчаянно и соглашаетесь признать себя побежденной на условиях, равных для той и для другой стороны».

Марк Волохов, «политический», ссыльный, протестующий против привычных жизненных устоев, увлекает Веру, ищущую идеалы. Бунт Веры — внутренний, душевный, а у Волохова — разрушающий все вокруг него. А.Ф. Роголев доказывает это, обращаясь к символическим топонимам гонча-

ровского романа: «Марк ждет Веру у обрыва, у этого мрачного в представлении обитателей Малиновки места. <...> По обрыву в вечерних сумерках бродит и Волохов — персонаж, предвещающий самоубийство России, *волохатый*, т. е. «волосатый», поражающий окружающих своим презрением к элементарным правилам и нормам приличия, страшный своим цинизмом, нелюдимый, не от мира сего. <...> В этом романе Гончарова многое символично, в том числе и собственные имена. Даже топонимы здесь не столько служат средством пространственной ориентации, сколько выполняют образную, идеологическую функцию. Вот и увлечение Веры, ее любовь к Волохову, этому символу «обрыва», также символичны: люди, чей дух и сознание уже затронуты смятением, легко, слепо (любовь тоже во многом слепа!) следуют за проповедниками самых невероятных и губительных по результатам идей и проектов. Заметим, Веру, эту духовную скиталицу, совсем не шокируют нетрадиционные манеры Волохова, но она еще не опустилась на самое дно «обрыва», поскольку не смогла принять только одно — проповедь свободной любви» [Роголев, 2004, с. 22].

В этом романе И.А. Гончарова, созданном в 60-е годы, по замечанию С.Г. Бочарова, «ситуации и мотивы пушкинского «Онегина» как прототипа оживают так, как, наверное, ни в каком другом произведении послепушкинской литературы, — но со знаменательными историческими превращениями и трансформациями. Гончаров сознательно примерял свой роман и его героев к онегинской модели, и прежде всего Веру к Татьяне. <...> С Верой, можно сказать, случается тот «обрыв», которого избежала Татьяна... <...> В качестве современного героя перед Верой является уж не наследник прежнего культурного типа Райский... не он избран ею, волнует и влечет ее как «новый человек», — таким предстает перед ней нигилист 60-х годов. И вот этот новый человек оказывается, по сравнению со старым типом «лишнего человека», колоссальным человеческим упрощением, притом идейно обеснованным...» [Бочаров, 1999, с. 70–71]. Любовный «поединок» (Вера – Волохов) разрешается «падением» героини, которого избежала пушкинская Татьяна, и ее нравственной драмой.

Сам писатель осознавал неоднозначное отношение к своему герою, называя его «самозванцем «новой жизни»» [Гончаров, 1955, т. 8, с. 143], предугадывая реакцию «хора старших поколений», возмущающихся тем, «как можно выводить в романе, претендующем на художественность, такую грубую, неряшливую фигуру и сводить ее с изящной, тонкой фигурой Веры?» [Там же, с. 91]. Но, как замечает С.Г. Бочаров, «в том и была историческая трансформация унаследованной онегинской ситуации. <...> Вульгарный физиологический материализм середины XIX столетия философски наследует аристократическому гедонизму века предшествующего» [Бочаров, 1999, с. 71].

Интересно познакомиться с тем, как воспринимался гончаровский роман с такими чисто русскими героями в зарубежной критике. Немецкий исследователь Х. Роте в своей монографии пересматривает традиционное представление о творческом методе И.А. Гончарова, беря его «реализм» в кавычки как неточное, по его мнению, обозначение способа изображения И.А. Гончаровым действительности. Х. Роте рассуждает о правдивости романа «Обрыв», отмечая в нем реальности более глубокого плана, чем привычные для русского читателя картины русской жизни, считая, что при всем «типологическом» сходстве трагических конфликтов в идиллии «дворянских гнезд», рассматри-

ваемых в творчестве И.С. Тургенева и И.А. Гончарова, каждый из писателей имеет в виду свое. Х. Роте считает, что И.А. Гончаров глубже И.С. Тургенева: он рыл «тяжелую борозду в жизни», чтобы добраться до сущности бытия, и тем самым — до смысла искусства. Также он отмечает интертекстуальную связь гончаровского «Обрыва» с «Фаустом» Гете, рассматривая Веру как Гретхен, Марка Волохова как своеобразного Мефистофеля, в Райском обнаружив черты Фауста, а на «Обрыв» смотрит как на «роман об искушении». Находит он в романе и скрытые библейские ассоциации, отмечая не без иронического переосмысления фамилию Райского и фамилию Волохова как соблазна и «врага», «волхва» [Rothe, 1991, S. 158].

Р.Ю. Данилевский в своей рецензии на книгу Х. Роте замечает, что тот «недостаточно задержался на названии романа. Правда, он нашел параллель в Евангелии от Луки, где изгнанные бесы просили Иисуса не ввергать их в бездну (гл. 8, стих 31). Но если припомнить, как сам Гончаров понимал это слово, то станет ясно, что смысл заглавия шире: это и “библейская геенна, ад, и юдоль” (“Из глубины взываю...”, псалом 129), и вообще “низ”, царство греха и зла; путь туда — обрыв, низвержение. В смысловом ареале немецкого соответствия Schucht (овраг) нет значения “пути в бездну”, которое грозно присутствует в оригинале.

Все это не помешало исследователю поставить нравственный конфликт, изображенный в “Обрыве”, в один ряд с философской символикой “Бесов” Пушкина и “Демона” Лермонтова и увидеть в романе Гончарова близкое предварение нравственной тематики романов Достоевского» [Данилевский, 1993, с. 244].

За темой нигилизма и темой искусства, связанными в романе с образами Волохова и Райского, Х. Роте видится глубинное и малоизученное смысловое пространство, своего рода подтекст романа И.А. Гончарова, которое сгруппировано в мотивном спектре романа — таких мотивов, как *игры, страсти, зеркала, музыки, рождства душ, искушения* (последний связан с образами Веры и Марка Волохова)¹.

Немецкий исследователь доказывает, что «Обрыв» основан на символике и иносказаниях, что и составляет второй план повествования романа, наполненного глубоким метафорическим смыслом. В этой связи нельзя оставить без внимания, что в то время, когда создавался «Обрыв», его автор в письме к И.И. Ольховскому (1858) размышлял над противоречиями между реальностью, лживой «кажимостью» и недостижимым, ускользающим идеалом: «Анализ рассекает ложь, мрак, прогоняет туман и (т. к. все условно на свете) освещает за туманом — бездну. Да если к этому хоть немного преобладает воображение над философией, то является необходимое стремление к идеалам, которое и ведет к абсолютизму, потом к отчаянию, зане между действительностью и идеалом лежит тоже бездна, через которую еще не найден мост, да едва и построится когда» [Гончаров, 1980, т. 8, с. 252–253]. И тем не менее писатель не оставил попыток отыскать (или построить) такой мост, веря в человека, что доказывает его утверждение в предисловии к «Обрыву»: «В нравственном развитии дело состоит не в открытии нового, а в приближении каждого человека к тому идеалу совершенства, которого требует Евангелие, а это едва ли не труднее достижения знания» [Там же, с. 440–441].

¹ Гончаров признавался в письме Е.Н. Майковой, что его «поглотил... анализ так называемого падения».

В связи с образом Марка Волохова И.А. Гончаров решал вопросы о важности нравственного развития человека. «...Я взял не авантюриста, бросающегося в омут для выгоды ловить рыбу в мутной воде, а — с его точки зрения — честного, т. е. искреннего человека, не глупого, с некоторой силой характера, — писал И.А. Гончаров в статье "Лучше поздно, чем никогда". — И в этом условии успеха. Не умышенная ложь, а его собственное искреннее заблуждение только и могли вводить в заблуждение и Веру и других. Плуता все узнали бы разом и отвернулись бы от него.

Прибавь я к этому авторское негодование, тогда был бы тип не Волохова, а изображение моего личного чувства, и все пропало бы. *Sine ira* — закон объективного творчества.

Точно так же, смягчи я этот портрет в угоду молодым голосам, не вышло бы героя того явления, которое разыгралось у всех на глазах!

Он или верен, или нет — действительности» [Гончаров, 1955, т. 8, с. 94].

■ Ф.М. Достоевский и нигилизм: Раскольников, который хотел «отвыкнуть» от совести

Ф.М. Достоевский, как многие мыслители XIX века, не мог не почувствовать необходимость в осмыслении духовной катастрофы, связанной с раздавленной в Европе идеей свободы личности «стоглавой гидрой мещанства» и наживы. Как А.И. Герцен в работах «С того берега» и «Концы и начала», в своих «Зимних заметках» он с горечью писал о том, что «надежда на братство», прежние «святыни» — все «сбрендило и лопнуло, как мыльный пузырь». Но если А.И. Герцен продолжал возлагать великие надежды на разум человека, который позволяет ему осознать объективные законы истории, то Ф.М. Достоевский, как всегда окунувшийся в бездну человеческой природы, утверждал, что «чистого разума и не существует на свете». После «Зимних заметок» в 1864 году в его «Записной тетради» появляются строки: «Сознание — болезнь. Не от сознания происходит болезнь (это ясно как аксиома), но само сознание — болезнь» [Достоевский, 1972 — 1990, т. 20, с. 197].

В связи с этим и появляется в его «Записках из подполья» антигерой — парадоксалист, для которого характерна расколотовость духовного мира — герой подполья («Подполье» — вступительная часть к «Запискам из подполья»), исследуя которое Ф.М. Достоевский прибегает к «фантастическому реализму» (так он сам определил свой метод), который, в отличие от «психологического реализма» И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, Л.Н. Толстого, дал ему возможность утверждать, что свобода человеческой личности — понятие иррациональное и способна увести эту личность за грань эмпирического мира в мир онтолого-метафизический. Ф.М. Достоевский не приемлет утопической мечты о «земном рае», ради которого оправдывается убийство людей. «"Подпольный человек", — считал В.В. Розанов, — центральная идея творчества Достоевского. "Подпольный человек" — это "литературный плащ" для духа писателя, как "Нехлюдов", фигурирующий в разных произведениях Толстого». Пересказывая Достоевского, В.В. Розанов замечает, что если «всемирное и окончательное счастье» наконец установится в мире, то никак нельзя поручиться, что не явится некий господин и, уперев руки в боки, не скажет: «А не послать ли нам все это счастье ударом ноги к черту, чтобы пожить опять

в прежней волюшке, в свиной волюшке, в человеческой волюшке?» И не так важно, что такой человек явится, а то, что ему будут еще и сочувствовать.

Генетически тип «русского скитальца» в Речи Достоевского о Пушкине восходит во многом к типу «лишнего человека» как литературного, так и исторического, т. е. к передовой либерально-демократической русской дворянской интеллигенции 1830—1840-х годов западнической ориентации. Этот тип людей был назван Ф.М. Достоевским «русскими скитальцами», а их «мучительное скитальчество в родной земле» и по Европе в поисках высшего идеала и мировой гармонии — «этапом в поступательном движении человечества», хотя ранее Ф.М. Достоевский расценивал его как «бесцельное шатание» людей, оторванных от родной «почвы» и народной веры.

Слова-понятия, слова-символы «странничество», «скитальчество», «падомничество» очень важны для объяснения исторически сложившегося русского национального характера. Издревле складывались «хождения» — «хождения» представителей народа то к святым местам, то на Восток, то на Запад.

«Скитальчество» интересует Ф.М. Достоевского как русское национальное явление, подтверждением чему служат перечисленные в Речи Ф.М. Достоевского о А.С. Пушкине «скитальцы» Алеко, Онегин, Печорин, Бельтов, Рудин, Лаврецкий и др. Честь первооткрывателя этого типа, как уже говорилось выше, Ф.М. Достоевский приписывает А.С. Пушкину. Герой «подполья» и стал наследником «демонических» романтиков начала XIX века, мечтающих не об этических, а об эстетических принципах мироустройства. Ф.М. Достоевский не приемлет взгляды либералов; в центре этого — проблема нравственно-эстетического идеала, основ этики, личных или сверхличных. «Деизм нам дал Христа, — пишет он А.Н. Майкову 28 августа 1867 года, — т. е. до того высокое представление человека, что его понять нельзя без благоговения и нельзя не верить, что это идеал человечества вековых! А что же они-то, Тургеневы, Герцены, Утины, Чернышевские, нам представили? Вместо высочайшей красоты Божией, на которую они плюют, все они до того пакостно самолюбивы <...> легкомысленно горды, что просто непонятно: на что они надеются и кто за ними пойдет?»

Именно поэтому в таких образах-типах его поздних идеологических романов, как Степан Верховенский, Ставрогин или Версиллов, есть черты и некие мировоззренческие формулы «либералов-идеалистов» 40-х годов, ведущих диалог с нигилистами 60-х, как В.Г. Белинский, Т.Н. Грановский, А.И. Герцен, а также черты таких литературных героев, как Чацкий, Алеко, Онегин, Рудин.

М.М. Бахтин, готовясь к «переработке» книги о Достоевском, так резюмировал свои наблюдения над своеобразием отражения жизни в его творчестве: «Не типы людей и судеб, объектно завершённые, а *типы мировоззрений* (Чаадаева, Герцена, Грановского...)». «И мировоззрение он берет <...> не как последовательность системы мыслей и положений, а как последнюю позицию в мире в отношении высших ценностей. **Мировоззрения, воплощенные в голосах...**» Достоевский «начинает не с идеи, а с идеи — героев диалога. Он ищет **цельный голос**, а судьба и событие (сюжетные) становятся средством выражения голосов. В плоскости современности сходились и спорили прошлое, настоящее и будущее» [Бахтин, 1994, с. 196, 297].

Г.С. Померанц рассматривал «подпольного человека» в таком аспекте: «Подпольный человек — гениальный исповедник свободы личного выбора.

Но сделать действительный выбор он так же не способен, как буриданов осел. Вся его свобода — в белечьем колесе мысли, разрушающей призрачные основания действия. Любой выбор аннулируется возможностью нового выбора <...> Развитие разума обрекает буриданово "я" на бездействие; для него "слишком сознавать — это болезнь, настоящая, полная болезнь" (гл. 2).

<...> Это бесплодное хиренье и есть духовное подполье, перекликающееся с подпольем социальным (выморочным существованием "лишних людей") и подпольем нравственным (сознанием лучшего, неспособностью достичь его и самоказнью)» [Померанц, 1989, с. 23]. Г.С. Померанц убежден, что «духовное подполье», как и «подпольное сознание разрушает все... формы человеческого бытия. Оно не противопоставляет одному застывшему образу другой, как двойник, а ставит любые социальные роли на один уровень и перечеркивает их все, издеваясь над различиями между наглым и робким, честным и шулером. Строго говоря, это не двойное сознание, потому что нет единиц. Прекрасное и высокое поднято на смех. Эгоистическое, низменное в каждую минуту получает самую полную свободу. Однако если принять всерьез слова подпольного человека, что он жизнь готов отдать за настоящий, не ложный хрустальный дворец¹ <...> если увидеть в подполье тоску по Богу, то в подпольном скрыто двойное» [Там же, с. 182].

Черты «подпольного человека» были намечены в герое романа «Подросток» Версилове с его раздвоенностью и духовным крахом, которые позднее были развиты в персонажах романа «Бесы» — Ставрогине и Петре Верховенском. «Русский европеец» Версиров представляет «высокий культурный слой» дворянской интеллигенции, поэтому от него его сын Аркадий Долгорукий ждет ответы на вопросы, интересующие его и его сверстников-подростков. Образ Версирова много раз трансформировался в черновиках к роману: в нем постепенно менялись акценты в преобладании таких черт «передового» барина, как приоритет разума в действиях, атеизм и скептицизм в возможности активно участвовать в жизни России, высокомерие, эгоизм и одновременно — «всемирное боление за всех». Ему была свойственна неуспокоенность в идейных поисках: как и другие гуманистические искатели социальной справедливости герценовского типа, он ищет «общую идею», пессимистически относится к мечте о «золотом веке» справедливости, в нем живет горький скепсис по отношению к себе и к своему «старому поколению», не сумевшему передать новому поколению «ни одной твердой мысли». В нем ощущается двойственность, свойственная Ставрогину, на него также могут нападать припадки безумия, как, например, тогда, когда он разрушает иконы, — дар праведника Макара². С Версировым и Степаном Верховенским его сближают и черты «русского скитальца», которые в них есть. Они — «скитальцы в родной земле», «случайное племя», не имеющее корней в родной почве. Именно потому они так упорно стремятся обрести «идею-силу», которая приобретает огромную власть над личностью человека, разрушая его духовную жизнь. И все-таки, несмотря на некоторое сходство с героями романа «Бесы», Версиров при всей своей умственной раздвоенности и непоследовательности действий, по замыслу Ф.М. Достоевского,

¹ Возникший в «Записках из подполья» образ «хрустального дворца» — символа будущего идеального устройства жизни людей — полемичен образу из четвертого сна Веры Павловны («Что делать?» Н.Г. Чернышевского).

² И тем не менее Л.М. Розенблюм отмечал, что «из всех атеистов, когда-либо изображавшихся Ф.М. Достоевским, Версиров наиболее симпатичен ему...» [Розенблюм, 1965, с. 20].

обладает «несомненным превосходством» над ними и окружающими его людьми. Ф.М. Достоевский хотел, «несмотря ни на какие комические в нем черты и его слабости, везде дать почувствовать читателю, что его мучит в конце романа великая идея «оправдать действительность его страдания» [Достоевский, 1972 — 1991, т. 16, с. 42 — 43]. Недаром Н.А. Бердяев дал такую оценку этому персонажу: «Версиров — один из самых благородных образов у Достоевского» [Бердяев, 1923, с. 80]. Его сын Аркадий, сблизившись с отцом, начавшим понимать его душевные искания, приходит к заключению: «Любовь его к человечеству я признаю за самое искреннее и глубокое чувство, без всяких фокусов». «Полная свобода» рассудка Версирова терпит крах из-за любви к сыну, с которым он воссоединился, что дает ему надежду на исполнение мечты о «всечеловеческом» соединении. Способность полюбить и одного человека, и человечество отличает Версирова от нигилистов.

Б.М. Парамонов, например, не относит Версирова к нигилистам, ибо Ф.М. Достоевский его устами говорил, что придет время, когда люди по-настоящему возлюбят друг друга: «Версиров ни в коем случае не нигилист, он культурный скептик. Вот это и есть итог, русский итог, если хотите, — превращение нигилизма в скепсис. Не отрицание, а ироническое всеприятие. Нигилизм должен быть не пафосом, а иронией. Писарев должен постареть. Он и постарел: шутка ли, сколько лет прошло со времени “Отцов и детей”. Вообще дети всегда старше родителей: возраст отцов приплюсован к их возрасту. Их биография обогащена историей. Постаревшего Писарева зовут Монтень» [Парамонов, 1995, с. 216]. Учитывая, что когда в Россию с Запада проникала какая-либо система взглядов, например такие литературные течения, как «классицизм», «романтизм», «футуризм», они обязательно претерпевали трансформацию с учетом русского менталитета, русских традиций. Поэтому Г.С. Померанец считал, что «сближение Достоевского с нигилизмом — логический парадокс», и определил художественно-философский взгляд на Достоевского как «открытость бездне» [Померанец, 1989, с. 359].

В.К. Кантор был убежден, что «у Достоевского скорее не открытость бездне, а вопрошение бездны, попытка понять, что она из себя представляет: и внутри человека и вовне его в обществе. Понятие “бездна” пугающе много значит для Достоевского <...> Ведь “карамазовщина” для Достоевского — это отказ от горней выси, от Бога (при постоянном размышлении о Нем), реальное принятие падения в бездну зла и сладострастия» [Кантор, 2005, с. 104]. Во время суда над Митей Карамазовым прокурор в своей речи пытается объяснить причину его преступления: «А вот именно потому, что мы натуры широкие, карамазовские <...> способные вмещать всевозможные противоположности и разом созерцать обе бездны, бездну над нами, бездну высших идеалов, и бездну под нами, бездну самого низшего и зловонного падения. <...> Две бездны, две бездны, господа, в один и тот же момент — без того мы несчастны и неудовлетворены, существование наше неполно. Мы широки. Мы широки, широки, как вся наша матушка Россия, мы все вмещим и со всем уживемся».

Интересно замечание Ф.А. Степуна: «Страшны не бездны, увиденные Достоевским, а то, что они ему по-настоящему, быть может, и не стали страшны. Единая вдохновенная строчка Пушкина об упоении мрачной бездной развернута Достоевским <...> в целые серии романов, в которых бездна уже не прекрасное “упоение” Пушкина, а какой-то мистический запой»

[Степун, 2000, с. 328]. Этот «мистический запой» был связан не с пьянством, а с появлением новых бесов. «Таким бесом, владеющим русскими людьми, была увидена Достоевским "карамазовщина"» [Кантор, 2005, с. 104]. Объяснение ей дает Алеша Карамазов: «Братья губят себя <...> отец тоже. Других губят вместе с собою. Тут земляная карамазовская сила <...> земляная и неистовая, неотделанная».

Ф.М. Достоевский, которому В.Г. Белинский предрекал в 1846 году, что он будет играть в русской словесности уникальную роль, оказал большое влияние на проблематику религиозно-философского мышления, и русская философская мысль не обошла молчанием творчество Ф.М. Достоевского, в частности героя его «Бесов» Ставрогина. Достаточно вспомнить статьи Вяч. Иванова, С.Н. Булгакова, Н.А. Бердяева. Два первых автора трактуют этого героя Ф.М. Достоевского как «личину небытия» [Булгаков, 1996, с. 10], а для Н.А. Бердяева этот герой — личность творческая, трагически гениальная и потому его гибель — не окончательная. Как замечал С.Г. Бочаров, Н.А. Бердяев «решительно отделяет Достоевского от православного сознания», для которого наложивший на себя руки по типу Иуды Ставрогин «погиб безвозвратно». Но отношение автора к своему герою определяет в терминах православного сознания: «Николай Ставрогин — слабость, прельщение, грех Достоевского», который создал образ мощной, одаренной, хотя и демонической природы, на которой лежит отпечаток психической болезни [см.: Аменицкий, 1915].

Для Н.А. Бердяева Ф.М. Достоевский был предтечей «нового религиозного сознания», и потому С.Г. Бочаров утверждал, что «Достоевский любит Ставрогина не в порядке слабости автора к своему герою, а как христианский мыслитель нового склада, которому дорога как таковая творческая личность, пусть трагически потерявшая себя» [Бочаров, 1999, с. 183].

Ф.М. Достоевского всегда волновала «проблема духовной трагедии личности-одиночки, противостоящей не только людской толпе с ее убогими страстями и ненужной суетой, но и общепризнанным человеческим ценностям, важнейшими из которых для Достоевского были ценности христианские. В таком случае речь идет о совпадении двух, правда несопоставимых по значению, мотивов: ведь лучшего прототипа для "гордого, необыкновенного, замкнутого, преступного, но в своей преступности привлекательного и загадочного человека" [Бем, 1996, с. 639] (высшим выражением которого и явился Ставрогин), чем большой шизофренией с его инакостью, трудно отыскать. Другое дело, что столь тяжелая психическая болезнь полностью исключает ответственность героя за свои поступки. Но одарив свое создание столь говорящей фамилией — "ставрос", что по-гречески означает "крест" — Достоевский, как христианин, был, несомненно, уверен: для каждого человека нет и не может быть "креста", данного ему не по силам. Поэтому образ Ставрогина оказывается внутренне противоречивым.

В то же время сотворенная писателем пара Ставрогин и Верховенский-младший — необыкновенно яркий пример общественной драмы, когда мысли абсолютно большого человека реализуются в жизнь абсолютно *здоровым* *поглецом*» [Богданов, 2006, с. 22].

Осмысляя «нечаевское дело»¹, Ф.М. Достоевский разграничивает позиции нигилистов и революционных демократов, рассудочные теории ко-

¹ Пятью членами тайного общества «Народная расправа» во главе с С.Г. Нечаевым был убит по идеологическим причинам слушатель Петровской академии И.И. Иванов.

торых о всеобщей справедливости приводят к безумной мысли о «праве на кровь», которая так ярко описана позднее в сне Раскольникова: «Люди, принявшие их в себя ("новые трихины". — Э. Ф.), становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими. Но никогда, никогда люди не считали себя такими умными и непоколебимыми в истине, как считали зараженные. <...> Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе...»

Тех, кто родил идею о «праве на кровь», и тех, кто сделал ее руководством к действию, Ф.М. Достоевский называл «бесами». Эпиграф к своему роману писатель, устанавливая диагноз болезни, поразившей Россию, расшифровывает так: «Эти бесы, выходящие из больного и входящие в свиней, — это все язвы, все миазмы, вся нечистота, все бесы и бесенята, накопившиеся в великом и милом нашем больном, в нашей России, за века!» [Достоевский, 1985, т. 2, кн. 7, с. 770]. В романе представлено много «срывающихся», «визжащих», «шершавых» людей, охваченных противоречиями, создающими хаос в жизни.

«Бесами» в романе являются Петр Верховенский и его сообщники (Шигалев, Лямшин, Кармазинов, Эркель и др.), которые одержимы идеей справедливого переустройства общества. Они, следуя своему «маленькому уму», используют слабости человеческой природы (сентиментальность, доброту, романтизм, отсутствие собственных убеждений), считая людей «материалом» для осуществления своих целей — «всеобщего разрушения для добрых окончательных целей». «Пожар в умах» охватывает не только «дрянейших людишек», но и «буфетных личностей».

И Петра Верховенского, и Николая Ставрогина воспитал Степан Трофимович Верховенский: первого — как отец, второго — как воспитатель. Раздвоение его личности («всежизненная беспредметность и нетвердость во взглядах и в чувствах») привело к тому, что его высокие идеи трансформировались в изуродованном виде в сыне, от которого он позднее отказался, и в инфантилизме Ставрогина, в котором идеи младшего Верховенского нашли поддержку. В нем исследователи отмечали присутствие онегинско-печоринского типа личности.

С.Г. Бочаров неоднократно подчеркивал связь Ф.М. Достоевского с пушкинским творчеством, считая, что поднял эту «тему сам Достоевский в своих размышлениях о русской литературе», в которых он ставил на родоначальное место «Евгения Онегина»: «...возможно, программа будущего Ставрогина заложена также и во французском эпиграфе к пушкинскому роману». И в своей Пушкинской речи он высказался о самом Онегине как герое и типе — «типе русского скитальца в родной земле, оторванного от почвы, от народной силы и народной нравственности, гордого, праздного и страдающего», что, по мнению С.Г. Бочарова, «совпадает почти буквально с многочисленными характеристиками Ставрогина в романе и в материалах, и в планах к нему, и в письмах Достоевского.

Тип Онегина, как называл его Достоевский, был в его глазах именно неумирающим во весь XIX век и развивающимся типом русской литературы и русской жизни.

<...> Достоевский любил устанавливать своим персонажам литературную родословную, особенно охотно пушкинскую родословную, начиная со стационарного зрителя до Макара Девушкина; не раз поминал и Германна, и Скупого рыцаря. Вслед за ним и филологи проследили путь, например, от Германна к Раскольникову, к Подростку, да и к Ставрогину в сцене его

свидания с Лизой — замечательная статья Л.А. Бема "Сумерки героя" [Бем, 1972, с. 114]. Можно проследить и путь от Онегина к Ставрогину — ибо в генетическом ряду героев русской литературы, открытых Онегиным, — он всем нам известен — Ставрогин явился, похоже на то, как уже последнее, замыкающее звено и некий в самом деле сумеречный итог (после Ставрогина уже нет продолжения ряда, и в нем же — начало новой формации, принадлежащей уже иной эпохе и новому психологическому явлению — декадентству; об этом писал А. Вольтинский)» [Бочаров, 1999, с. 156 — 157].

Масштаб обобщения в романе Ф.М. Достоевского «Бесы» перерастает рамки памфлета, направленного против революционеров. Характер героя романа Николая Ставрогина, судя по заметкам и письмам писателя, неоднократно переосмыслился, пройдя стадии «нового человека», а затем «великого грешника». Этот человек — «самый "широкий"» из героев Ф.М. Достоевского — вмещал в «единичную душу» крайние противоположности. Писатель любил описывать таких персонажей, показывать «измученную и раздвоившуюся природу людей нашего времени» [Достоевский, 1972 — 1991, т. 10, с. 65]. В черновых заметках о Ставрогине, которого он называл Князем, встречаются такие характеристики: «Князь обворожителен, как демон, и ужасные страсти борются... с подвигом. При этом неверие и мука — от веры» [Там же, т. 11, с. 175], он «делает ужасно много штук и благородных, и пакостных» [Там же, с. 119], им владеет «страсть к угрызению совести» [Там же, с. 274]. Пример Ставрогина позволяет понять, как непросто из-за сложности человека отнести его к тому или иному типу героя.

Е.М. Мелетинский замечал, что «образ Ставрогина содержит в себе как бы в "снятом виде" всю эволюцию героического архетипа от мифологического и эпического героя до полного развенчания», видя в нем сходство с «лишними людьми» в русской литературе: Ставрогин сам называет себя «эгоистом», «праздным человеком», «преждевременно уставшим человеком», который «к чему приложить силу <...> никогда не видел». Правда, Е.М. Мелетинский отмечает и отличие Ставрогина от типа «лишнего человека», а также от байронических и гамлетовских героев, потому что герой Достоевского «не разочарован», а «скушает» по своему природному равнодушию и одновременно таит в себе зло и способен к преступлениям, тем самым развенчивая его [Мелетинский, 1994, с. 101]. Да и в черновом варианте романа есть эпизод, в котором Ставрогин сам характеризует себя: «Я не из разочарованных, я думаю, что я из развратных и праздных» [Достоевский, 1972 — 1991, т. 11, с. 266]. Липутин, говоря о Ставрогине, вспоминает о «Печориных-сердцедах», Кириллов утверждает, что Ставрогин — «новый этюд прельщенного человека» [Там же, т. 10, с. 150].

Мать Ставрогина Варвара Петровна сравнивает своего сына с Гамлетом, указывая на «внезапного демона иронии», которая гложет датского принца, а в Гамлете многие исследователи часто видели предшественника «лишних людей».

Мнимость Ставрогина как героя связана в романе с мотивом *самозванства* (юродивая Хромоножка называет его Гришкой Отрепьевым) и с мотивом *измены* человека, оторванного от твердой национальной почвы. Он и застрелился от того, что «не вынес, что... без почвы» [Там же, т. 11, с. 132]. Это стало причиной того, что Ставрогин ни в чем не может укорениться: «Изменник перед Христом, он неверен и Сатане <...> Он изменяет революции, изменяет и России (символы: переход в чужое подданство и в особенности

отречение от своей жены, Хромоножки). Всем и всему изменяет он и вешается, как Иуда, не добравшись до своей демонической берлоги в угрюмом ущелье» [Иванов, 1916, с. 70].

Г.С. Померанц увидел бесперспективность жизни этого человека: к Ставрогину многие «тянутся и попадают в пустоту. Тайна — его исчерпанность <...> Ставрогин безусловно способен к преступлению и не способен к покаянию. Его исповедь полна гордости и наслаждением своей способностью переступить через черту, совершить неслыханное. <...> Такова схема третьего великого романа Достоевского: черное солнце мнимой свободы, вокруг которого кружатся, как мотыльки, бесы анархии» [Померанц, 1989, с. 49–51]. Это связано с тем, что «разврат ума и разврат сердца, свойственные ему, разрушают его и все вокруг него. Ставрогин «не холоден и не горяч. У него нет любви и нет привязанностей. Его "я" плавает над всеми идеями, упиваясь безграничными возможностями свободы. Но свобода прихотей не есть свобода души, свободен на самом деле не Ставрогин, а поселившиеся в нем... бесы» [Там же, с. 315].

Как отмечал Ф.М. Достоевский, Ставрогин делает «страдальческие судорожные усилия, чтобы обновиться и вновь начать верить. Рядом с нигилистами это явление серьезное. Клянусь, что оно существует в действительности. Это человек, не верующий вере наших верующих и требующий веры полной совершенно иначе» [Достоевский, 1985, т. 29, кн. 1, с. 232]. «Иначе» — это значит «своим умом», рассудком. Рационализм мышления не помогает, в нем проявляется расколотость сознания, неспособного понять границу между Добром и Злом. Страдая от своих «противучувствий», этот волевой человек оказывается втянутым в злодеявства Петра Верховенского, что опустошает его душу. Даже некогда подвижное лицо его превращается в «омертвелую маску», а сам он становится похож на «восковую фигуру». Ставрогинские безобразия, нарушение этических, социальных и эстетических норм — не показатель его свободы: «свободный от общества, культуры, традиции, он остается рабом эвклидовского ума, для которого нет высшего принципа, чем он сам, чем его свобода сравнивать, оценивать и выбирать. <...> И он утверждает это право, отвергая Бога и свободно (как ему кажется) выбирая грязь и грех» [Померанц, 1989, с. 327].

Г.С. Померанц пытается разобраться в этом герое Ф.М. Достоевского:

«Образ, окончательно обрисованный, загадочно широк, разбросан. Его личность как бы рассыпалась на kaleidoscope осколков... Каждое мгновение — совершенно другое "я". Каждый поворот Ставрогина кого-то захватывал. Но что такое он сам? Это и Раскольников, ставящий на самом себе эксперименты, и Свидригайлов, живущий в свое удовольствие, и Иван Карамазов, разбрасывающий блестящие мысли, сжигающие своим интеллектуальным жаром, и лакей, подхватывающий "все позволено", и скучающий маркиз де Сад... <...>

Ставрогин несомненно гедонист... Но наслаждение, которое он ищет, — духовного рода: это радость от своей способности переступить через черту. Его пакости — жертвы, принесенные на алтарь свободы. <...>

Между тем ум Ставрогина скован идеей свободы как возможности выбора. Эта возможность ставит его на голову выше рабов Великого инквизитора. И гордость аристократа сливается с ограниченностью "эвклидовского" разума, не способного мыслить целое, вечное, абсолютное. Возникает комплекс Люцифера: стоя возле самого вечного света, выбрать мрак» [Там же, с. 50–51].

Размышления о соотношении между типами героя и антигероя приводят к размышлению о проблеме «двойников». Нельзя не остановиться на проблеме двойничества и в романе «Бесы», душа главного героя которого двоится на «сокола» и «филина», символизирующего тeneвую ее сторону. Есть у Ставрогина своего рода двойник, которого М.Е. Мелетинский характеризует как «демонически-комический персонаж», а Ставрогин называет «моей обезьяной». «Главный бес» Петр Верховенский готов признать себя «обезьяной» и «секретарем» Ставрогина, ставшего на путь богоборчества, признавая его «верховенство», видя в нем идейного «отца»: «Вы предводитель, вы солнце, а я ваш червяк <...> без вас я нуль <...> муха, идея в склянке, Колумб без Америки» [Достоевский, 1985, т. 3, кн. 7, с. 393–394]. Он, видя в Ставрогине «необыкновенную способность к преступлению», внушает ему убежденность, что он — «начальник», Иван-царевич, будущий Стенька Разин, хотя сам он временами видит в себе не главного беса, а «гаденького, золотушного бесенка с насморком».

Петр Верховенский воплотил в себе тип антигероя (архетип трикстера). Вся его так называемая «революционная деятельность» сводится к провокационным поступкам, приведшим к убийству Шатова, Лебядкиных, Федьки Каторжного и к самоубийству Кириллова. Она носит почти шутовской характер (в разговоре со Ставрогиным он признается в этой грани своего характера и в наличии ее в характере Ставрогина: «Я-то шут, но не хочу, чтобы Вы, главная половина моя, были шутом!»). По замечанию Е.М. Мелетинского, «кроме Петра Верховенского (как двойника Ставрогина) в черновиках Достоевского упоминается появление черта в качестве «тени» Ставрогина — мотив, впоследствии развернутый в «Братьях Карамазовых»». Не отрицает Верховенский и то, что он «мошенник, а не социалист». «Таким образом, — отмечает Е.М. Мелетинский, — при полном аморализме и душевной импотенции героя, при успешно разнузданной, провокационной, плутовской и шутовской активности антигероя хаос, пусть временно, одерживает победу над космосом» [Мелетинский, 1994, с. 104]. Но «бесовщина», разгулявшись в России в XX веке, принесла стране много бед: предостережение Достоевского не было услышано, хотя во многих своих произведениях он средствами классического реализма XIX века воспроизводит мифологический масштаб охвата художественного объекта в чрезвычайно обобщенном и историзированном виде — исходные архетипические представления о Хаосе» [Там же].

По утверждению И.А. Волгина, «без великих русских писателей с их духовными поисками русская жизнь оказалась бы бесконечно беднее»: «Умственное и нравственное движение полутора веков, начальный толчок которому был дан петровскими преобразованиями, завершилось «колоссальным явлением Пушкина»: как было справедливо замечено, он был ответом на вызов, брошенный России Петром. С Пушкиным нравственное лицо нации обрело определенность: дух нашел выражение в Слове. <...> Пушкину важно было разобраться в общем ходе истории, выяснить место человека в системе мировых координат, не подвергая это место сомнению и не отрицая тех очевидностей, с которыми имеет дело целостное, здоровое, не разъедаемое мучительной рефлексией сознание. Пушкин свободно приемлет течение общей жизни. Его цыганы и его Татьяна сопричастны некоей жизненной правде, существующей как их неотъемлемое достояние. Алеко и Онегин, наоборот, отторгнуты от нее: их самоотпадение от внутреннего протекания жизни выбрасывает их... «во тьму внешнюю».

Пушкин во всеуслышание поименовал добро и зло и развел их по разным углам. Он не стал углубляться в сложную диалектику причин и следствий: иначе он не успел бы исполнить своей исторической миссии. Пушкинская вселенная гармонична и упорядочена, как вселенная Ньютона. Она лишь подзревает в себе и вне себя "миры иные", намекает на них, но не входит с ними в прямое соприкосновение.

После Гоголя, Толстого и Достоевского пушкинская гармония стала "частным случаем" вновь открытого нравственного миропорядка (оставаясь в то же время недосягаемым образцом и мерой). Рядом с ней воздвигалась и получила художественную санкцию дисгармония, где добро и зло причудливо меняются местами и где смысл жизни уже не совпадает с нею самой.

В мир было внесено новое знание о человеке: он предстал более многомерным и, как это ни печально, — более уязвимым для зла. Незыблемые прежде истины оказались под угрозой. Более того: была подвергнута сомнению сама мировая целесообразность.

Толстого и Достоевского занимает уже не только связь человека с другими людьми, с природой или историей: они желают "окончательно" выяснить его отношения с Богом и самим собой.

Пьер Безухов и Андрей Болконский, Родион Раскольников и Иван Карамазов хотели бы — положим, в различной степени, — не только "вписаться" в мир, но и привести его в соответствие со своими о нем представлениями. Другой вопрос, как это у них получается. Человек хочет самоопределиться — не "вообще", а применительно к тем "последним глубинам", о которых он догадывается и которых страшится. И в этом своем самоопределении он желает быть абсолютно свободным.

В России потребность такого самоопределения ощущалась особенно остро. <...>

Ни традиционная религия, ни новейшая наука не могли восстановить утраченного душевного равновесия. <...> Русская революционная мысль — от декабристов до народников (а позднее — до большевиков. — Э. Ф.) — претерпела сильнейшую эволюцию. Начав с попыток улучшить наличное политическое устройство, она все более влеклась к пересозданию общей жизни ("дешевле не примиримся")» [Волгин, 1986, с. 404 — 405].

Это стремление найти «последние истины», окончательно решить «проклятые вопросы», обустроить жизнь человечества, создать царство Божие на земле и совершенного человека привели к революции, совершившейся в XX веке, доказавшей утопичность этих мечтаний и еще более обострившей «вечные вопросы», которые продолжает решать каждый человек.

Ф.М. Достоевский сам прошел долгий путь исканий — от увлечения революционными идеями петрашевцев до убежденного критика всех революционных идеологий в его публицистике («Дневник писателя») и романах («Бесы» и др.). Непростым было его отношение и к радикальной интеллигенции, т. к. он видел светлые и темные стороны ее дел и идей, что привело к появлению антинигилистических взглядов в его произведениях. Ф.М. Достоевского, по утверждению М.М. Бахтина, интересовали «пределы нигилистического сознания», он исследовал, на что способен «отпущенный на свободу человек» [Бахтин, 1972, с. 134].

Раскольников, как в дальнейшем Иван Карамазов, пытался «отвыкнуть» от совести, но они оба не сумели окончательно избавиться от этой «привычки», которая мешала окончательно избавиться от нигилистического следо-

вания «закону Я» и давала надежду для духовного возрождения. В них, как ранее в Базарове, который нравился Ф.М. Достоевскому («тоскующий Базаров»), видны те же личные притязания на поведение, не ограниченное нравственными правилами.

Ф.М. Достоевский очень рано осознал, что человек «есть тайна» и что он находится в сложных взаимосвязях с миром. М.М. Бахтин отмечал, что своеобразие Ф.М. Достоевского состоит «не в том, что он монологически провозглашал ценность личности (это делали до него и другие), а в том, что он умел ее объективно-художественно увидеть и показать как *другую*, чужую личность, не делая ее лирической, не сливая с ней своего голоса и в то же время не низводя ее до определенной психической действительности» [Бахтин, 1972, с. 19]. Ключом к прочтению Ф.М. Достоевского является открытие М.М. Бахтина, который пришел к умозаключению, что писатель создал новую форму романа — идеологический роман: «Мир Достоевского глубоко персоналистичен. Всякую мысль он воспринимает и изображает как позицию личности. Через воплощенное конкретное сознание в живом голосе цельного человека логический ряд приобщается к единству изображаемого события. Мысль, вовлеченная в события, становится сама событийной и приобретает тот особый характер "идеи — чувства", "идеи — силы", который создает неповторимое своеобразие "идей" в творческом мире Достоевского» [Там же, с. 13].

И.П. Золотусский размышлял над тем, что Ф.М. Достоевский начинал с подражания Н.В. Гоголю, подчеркивая, что, «заходя на территорию гения, другой гений на *те же* предметы смотрит иными глазами. В облике мира, который создает Достоевский, видны родимые гоголевские черты (гоголевское подполье, грех, поиски Бога, литература как "незримая ступень к христианству"), но они капитально преобразены.

Творческий и человеческий контакт Гоголя и Достоевского очевиден. <...> Гоголь завещает Достоевскому не приемы, не характеры и не критический реализм ("все мы вышли из гоголевской «Шинели»"), а "проклятые вопросы русской жизни", "страхи и ужасы" России.

"Фантастический реализм" Достоевского не был бы возможен, если бы Гоголь не перешел за черту "дневного сознания" (Пушкин), не взглянул бы, как Хома Брут на Вия, в лицо "душевной черноте" человека» [Золотусский, 2006, с. 49].

Всю жизнь Ф.М. Достоевский, по мысли И.П. Золотусского, будет вести диалог с Н.В. Гоголем, как и их герои: Башмачкин — Девушкин, Поприщин — Голядкин (в «Братьях Карамазовых» им был переосмыслен и образ Руси-тройки).

Ф.М. Достоевский в своих произведениях всегда обращался к «двойным мыслям» своих героев, а ведь именно Н.В. Гоголь «одним из первых затронул мотив *раздвоения*, мотив *сумасшествия*, связанные с двумя началами в человеческой душе (рай в душе / падение ее в бездну греха)». Он только обозначил борьбу дьявола и Бога в душе человека, а Ф.М. Достоевский почти всех своих героев провел через эту борьбу. Оба писателя пытались «вывести русскую литературу на поиски религиозного идеала».

И.П. Золотусский отметил, что «чувство греховности, мучительное чувство "раздора мечты и существенности" не дают гоголевским героям жить. Но там, где они, не выдержав ужаса раздвоения, гибнут, для героя Достоевского и начинается жизнь.

"Страшна душевная чернота!" — восклицает Гоголь. Но столь же сильное потрясение испытывает он и в момент приближения к Богу: "И душа дрожит в ужасе, вызвавши Бога из беспредельного лона". Достоевский превозмужает почти детский испуг Гоголя. Он в состоянии дерзить Богу, оспаривать Его правоту. Провокаторский смех Достоевского достигает и неба.

В лице Гоголя и Достоевского встречаются две эпохи — эпоха романтическая, эпоха поэзии, осознающей мир через чувство и страсть, и эпоха сомнения, эпоха расщепления и проверки "святых чувств" <...> она еще не знает разлагающего влияния научного знания, высокомерия ума, дающего неограниченные права *страстям идей*.

Об опасности "страстей ума" Гоголь предупреждал в "Выбранных местах из переписки с друзьями" (1847) <...> Между тем именно в ней содержатся зачатки идеологических сюжетов "Бесов" и "Братьев Карамазовых". Темы гоголевских статей разворачиваются в романы. "Страсти ума", равно как и "гордость ума" (цитата из "Выбранных мест"), предстают в лице героев-идей в "Преступлении и наказании", в "Идиоте", в "Подростке". <...>

<...> Достоевский стоит на краю эпохи Большого Скепсиса и все уменьшающихся надежд» [Золотусский, 2006, с. 50, 54].

В век Достоевского «гордость ума» соседствует с преступлением. Его герои не испытывают ни почти детской обиды Башмачкина из-за несправедливости, ни зловредные, но носящие почти приключенческий характер похождения Чичикова. Герой Ф.М. Достоевского — «человек подполья» — готов к убийству. Писатель не отнесся серьезно к гоголевским «Выбранным местам». Не встречались и свидетельства о том, что он впоследствии понял, что в ней Н.В. Гоголь провидчески охарактеризовал тип героя, выведенный Ф.М. Достоевским на литературную арену, тип нигилиста¹, хотя начало его традиционно ведется от тургеневского Базарова: «Все вынесет человек века... Над всем он позволит посмеяться — и только не позволит посмеяться над умом своим. Ум его для него — святыня... Ничему и ни во что он не верит; только верит в один ум свой... И тень христианского смирения не может к нему прикоснуться из-за гордыни его ума. Во всем он усомнится: в сердце человека... в правде, в Боге усомнится, но не усомнится в своем уме... Поразительно: в то время, когда уже начали думать люди, что образованием выгнали злобу из мира, злоба *другой горогой*, с другого конца входит в мир — дорогой ума», что заставляет задуматься над вопросом: «Кто истинные герои Достоевского, как не страсти ума, или идеи, обретшие человеческий облик?» [Там же, с. 64].

Почти синонимичны по своему содержанию появившиеся в литературе XIX века понятия «гордый человек», «нигилист», «подпольный человек», в связи с чем возникает интерес к этимологии слова «гордость», «гордый». В словаре В.И. Даля (его второе издание вышло в 1880 году, в год, когда Ф.М. Достоевский произнес свою Пушкинскую речь, в которой говорил о «гордом человеке» — Алеко, Онегине, Раскольникове) слова «гордость», «гордый» не представлены ни одной положительной коннотацией: «Гордый — надменный, высокомерный, кичливый, надутый, высоконосый, спесивый, зазнающийся; кто ставит себя выше прочих... *Гордость, гордыня, горделивость* — качество, свойство гордого; надменность, высокомерие. *"Гордым быть, глупым слыть"*. *Гордиться*... быть гордым, кичиться, зазна-

¹ Известен интересный факт: Ф.М. Достоевский называл «нигилистом» Петра I.

ваться, чваниться, спесивиться; хвалиться чем-л., тщеславиться; ставить себе что-либо в заслугу, в преимущество, быть самодовольным» [Даль, 1880, т. 1, с. 378]. И в «Словаре языка Пушкина» «гордый» трактуется как «надменный, высокомерный» [СЯП, 1956, т. 1, с. 513]. В народном понимании «гордость» и «гордыня» — качества, нравственно осуждаемые¹.

В своей знаменитой Пушкинской речи Ф.М. Достоевский, вспоминая героев произведений А.С. Пушкина, говорит о типе «гордого человека» (Алеко, Онегин), обыгрывая строчку из поэмы «Цыганы» «Оставь нас, гордый человек...», называя этого «гордого человека» «фантастическим человеком», «русским скитальцем»: «Слово, чаще других встречающееся в Пушкинской речи, — “фантастический”: оно в тех или иных вариантах повторено в тексте семнадцать раз».

Алеко «является... в “фантастическом свете” (само его бегство в цыганский табор характеризуется как “маленькая фантазийка”); духовные наследники Алеко стремятся достичь всемирного счастья “в своем фантастическом делании”; “фантастический и нетерпеливый человек жаждет спасения пока лишь преимущественно от явлений внешних”; “Онегин любит в Татьяне только свою новую фантазию”; “да ведь он и сам фантазия” и т. д. <...>

Во всех приведенных примерах “фантастическое” имеет определенно негативный оттенок. “Фантастический человек” — человек неполный, морально и исторически ущербный. <...> Его биографическое существование как бы выпадает из мирового порядка... <...> Его тоска проистекает не столько от сознания собственного несовершенства (в этом он готов винить себя в последнюю очередь), сколько от сознания несовершенства внешнего. <...>

Все эти “фантастические люди” поражены застарелой национальной болезнью, они носят в себе смертельный изъян, порчу наследственного исторического кода. Их фантастичность — порождение “фантастического” течения отечественной истории.

Все, что ни делает “русский скиталец”, сразу же приобретает черты исторического инфантилизма.

Алеко в нравственном отношении — большое дитя, и, как всякий ребенок, он жесток и безответствен: “чуть не по нем, и он злобно растерзает и казнит за свою обиду”. И, конечно, именно Онегин, а не Татьяна “нравственный эмбрион”: его духовный возраст неизмеримо меньше Татьяниного. Татьяна сопричастна возрасту народной души, она мудра ее великой мудростью. И Алеко, и Онегин по сравнению с ней младенцы; они дети фантастической “постпетровской” цивилизации.

“Не только для мировой гармонии, но даже и для цыган не пригодился несчастный мечтатель, и они выгоняют его — без отщепенца... без злобы, величаво и простоудшно:

Оставь нас, гордый человек!”» [Волгин, 1986, с. 256 – 257].

И.Л. Волгин объясняет обращение Ф.М. Достоевского к этому типу героя тем, что у того есть свой «гордый человек»: «Гордый человек Достоев-

¹ К началу XX столетия отношение к этим понятиям в корне изменилось. Так, в «Словаре русского языка» С.И. Ожегова: «Гордость — чувство собственного достоинства, самоуважения. Гордый — заключающий в себе нечто возвышенное, высокое...» [СОШ, 1964, с. 134].

Во времена А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского понятие «гордый человек» не соотносилось с понятием «человек с большой буквы», как это впоследствии зазвучало в романтических произведениях М. Горького.

ского — не человек “вообще”, а лицо вполне определенное, максимально конкретное. Он — не изобретение автора, а буквальная цитата из Пушкина. И призывы “смирись” обращен не в пустое историческое пространство, а к реальному историческому типу.

<...> Раскольников — духовный близнец Алеко и Онегина; он звено все той же цепи. И дело не только в их общей оторванности от “нивы”: дело еще в той *легкости*, с какой они позволяют себе “преступить”.

Трое убийц как будто ни в чем не схожи друг с другом (их жертвы — Земфира, Ленский и старуха процентщица — еще более вопиют об их несопоставимости!). Тем не менее глубинный мотив всех трех преступников один: “я” выше, чем “не-я”, и убийство — самое простое средство для самоутверждения.

“Весь капитал” (будь то честь, как у Онегина, самолюбие, как у Алеко, или самостановление, как у Раскольникова) приобретает (или сохраняется) одним ударом: кажущееся самым трудным, на деле — элементарно. Это, впрочем, относится ко всем их поступкам. Алеко пытается достигнуть “рая” *простым* перемещением в географическом и социальном пространстве; Онегин — *простым* удовлетворением страсти; Раскольников — *простым* криминальным экспериментом. Ни о каком “потрудись” они не захотели бы и слышать” [Волгин, 1986, с. 257 — 258].

Представитель классической школы отечественного литературоведения И.А. Гурвич, осмысляя проблематику романа «Преступление и наказание», замечал, что первая его часть вызывает ряд вопросов (Гуманный человек, ненавидящий кровопролитие, идет убивать — как так?; подталкивают его к этому случайности, лишаящие свободы выбора, — в чем дело?; Раскольников составил план убийства, но, осуществляя его, действует инстинктивно — почему?; убийство совершено ради ограбления, но воспользоваться этим грабитель не может — почему?; Раскольников нездоров, у него лихорадка — так, может, преступление является результатом болезни?) [Гурвич, 2002, с. 142]. Попытка ответить на эти вопросы, с его точки зрения, сделана в остальных пяти частях романа. Почему Раскольников совершает преступление? Первый критик романа Д.И. Писарев был уверен: «Бедность... является главной побудительной причиной» [Писарев, 1981, т. 3, с. 182], хотя в романе первое появление его героя сопровождается фразой: «Он был задавлен бедностью; но даже стесненное положение перестало в последнее время тяготить его».

Раскольников пытается понять себя: хотел ли он «обеспечить себя в университете», чтобы «на первую независимую дорогу стать»?; он «для себя убил», чтобы проверить: «тварь я дрожащая, или право имею» — право преступить через кровь во имя прекрасной цели?; черт ли виноват в его преступлении: «черт меня тогда потащил», старушку «черт убил, а не я».

Трудно не согласиться с тем, что в потрясенном сознании героя Ф.М. Достоевского царит хаос. Может быть, в связи с этим совершенное преступление — это просто недоразумение? Разобраться не так просто, ибо писатель отошел от линейной композиции, отказался от формы хроникального сюжета и предпочел концентрический сюжет, в основе которого лежат причинно-следственные связи между происходящими событиями, поступками персонажей. И постепенно проясняется, что Раскольников отчаянно сопротивлялся своему «замыслу», но был словно «приговорен к преступлению»; совершив убийство, он должен был убедиться в том, что он — не «тварь дрожащая», но продолжал твердить себе: «я вошь, я вошь», потому что «первого

шага не выдержал», т. е. не сумел хладнокровно совершить преступление, а потом не мучиться от содеянного.

И.А. Гурвич так объясняет происходящее с Раскольниковым: «С самого начала человеческое в человеке встает против кровопролития, и автор изобразительно опровергает самооценку героя; чем безжалостнее казнит он себя за пародию на дерзкий поступок, тем выше поднимается в наших глазах, и его "неудача" как обещание спасения гораздо весомее прожектов насчет тысячи "добрых дел", которые бы постепенно "загладили" (какова казуистика!) преступное деяние, будь оно удачным. Герой в реальности не таков, каким хочет казаться, выглядеть, и поэтому — именно поэтому — для него возможно возрождение» [Гурвич, 2002, с. 116], что и происходит с помощью Сони в конце романа, задуманного Ф.М. Достоевским как «психологический отчет одного преступления» [Достоевский, 1928, т. 1, с. 418 — 419]. В этом убежден и И.Л. Волгин: «Душевные терзания Родиона Раскольникова... "нравственнее" его верности собственной теории: недаром он более "любопытен" Достоевскому, когда сомневается, а не когда исполняет» [Волгин, 1986, с. 46]. Да и сама композиция романа «Преступление и наказание» подчеркивает эту мысль: только в одной части (из шести) речь идет о совершенном преступлении, остальные — о «наказании»: о муках совести, о сомнении в правоте совершенного, о раскаянии.

В «Дневнике писателя» Достоевского за 1877 год сказано: «...сделаться человеком нельзя разом, а надо выделаться в человека. Тут дисциплина... Мыслители провозглашают общие законы, т. е. такие правила, что все вдруг сделаются счастливыми, безо всякой выделки, только бы эти правила наступили. Да если б этот идеал и возможен был, то с недоделанными людьми не осуществились бы никакие правила, даже самые очевидные». И.Л. Волгин считает, что эта мысль — «предвосхищение того, что через три года будет вновь заявлено в Пушкинской речи. Мысль, объединяющая все творчество Достоевского, на первый взгляд, чрезвычайно проста. Жизнь не дается даром, "весь капитал" не приобретается механическим путем. Человек как личность не есть некая законченная данность, он — процесс, требующий неустанной душевной работы ("тут дисциплина"). Человек не обладает автоматическим "правом первородства": надо "выделаться в человека". Счастье не есть что-то готовое, внешнее по отношению к личности, оно — тоже процесс, величина переменная, зависящая от самого человека.

Мировое переустройство оказывается самым тесным образом сопряженным с "переустройством" человеческой личности» [Там же, с. 259 — 260].

Ф.М. Достоевского всегда волновала проблема общественной морали. Это подтверждают его разговоры с А.С. Сувориным: «Проливать кровь вы не считаете нравственным, но проливать кровь по убеждению вы считаете нравственным. Но, позвольте, почему безнравственно кровь проливать?» [Литературное ..., 1971, т. 83, с. 695]. Фактически, здесь сформулирована моральная проблема Родиона Раскольникова, которую комментирует И.Л. Волгин: «Действительно: если пролитие "крови по совести" (то есть в согласии с внутренним убеждением) допустимо (а именно так полагал Раскольников), тогда в принципе допустимо любое пролитие крови, ибо подходящие "убеждения" всегда найдутся. Убийство может быть оправдано соображениями высшей целесообразности, но от этого само по себе оно не становится моральным актом» [Волгин, 1986, с. 138]. Люди, способные на преступления, всегда стремятся оправдать себя. Ими, по замечанию И.Л. Волгина, «к внеш-

нему миру предъявляются требования неизмеримо большие, нежели те, которые обращены к самому себе» [Волгин, 1986, с. 258]. «Раскольников погубила эстетика: перешагнув порог этический, он споткнулся именно на ней — оказалась "эстетическая вошь"». Сходная участь постигла и Ставрогина <...> Этика, не совпадающая с идеалом красоты, грозит своему адепту самоуничтожением» [Там же, с. 138].

Раскольников, а позднее и Ивана Карамазова их уверенность в собственной правоте не спасает от мучительных сомнений и катастрофы осознания собственных ошибок. Эта способность испытывать муки совести и отличает Раскольника от пушкинского Германа. Один посчитал ничтожной и вредной старуху процентщицу, другой — старуху графиню. Но один готов на преступление, чтобы забыть мать и сесть у нищеты и страданий, а «потом всю жизнь быть честным, твердым, неуклонным в исполнении "гуманного долга к человечеству", чем уже, конечно, загладится преступление» [Достоевский, 1928, т. 1, с. 417], а другой вообще не задумывается о нравственных проблемах: ему необходим только личный успех, и любой ценой.

Г.С. Померанц отмечает, что в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевский «создал уникальную форму целого, не имевшую ни предшественников, ни потомков; то, что называлось романом-трагедией, романом-мистерией и что можно просто назвать "*романом Достоевского*", полное и достоверное воплощение его внутреннего мира» [Померанц, 1989, с. 21], поэтому герои Ф.М. Достоевского всегда «вертятся вокруг бездны». Мармеладов в разговоре с Раскольниковым задает вопрос: «Случалось вам... ну хоть испрашивать денег займы безнадежно?» Ведь знает он, что не дадут, а идет: «Ведь надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти». Г.С. Померанц видит в этом вопросе «отчаяние до мировой скорби», «всеобщность порыва из тисков повседневности», что делает роман Ф.М. Достоевского «неотвратимым свидетельством о вечности». Он считает, что романы Ф.М. Достоевского не раз становились предметом исследования для психиатров, т. к. душевной болезни всегда сопутствует «тонкий духовный процесс», связанный с тоской, с депрессией, связанной с увиденным несовершенным устройством жизни человеческого общества. У «подпольного человека» начинается истерика: «...к Раскольникову все время тянутся закатные лучи... Он бредет, не замечая их. И вдруг... весь рвется навстречу свету. И опять падает во мрак.

Жизнь героя Достоевского как бы пульсирует: собиране сил, прыжок, падение... <...> Это своего рода болезнь, и что-то большее, более значительное, чем болезнь. Происходит развитие внутреннего чувства истины, проясняется нравственная интуиция... Герой болен потому, что мир болен (а он чувствительнее других к заразе; и либо он погибнет, либо победит ее)». По мысли Г.С. Померанца, «в сознании героя Достоевского разыгрывается драма с двумя действующими лицами: помыслами и душой¹. <...> Теория Раскольникова поработачивает его: "Дело не в том, *какая* это теория. Дело в том, что

¹ Г.С. Померанц рассматривает этапы этого процесса: «В зачине драмы душа, повстречав помысел, флиртует с ним»; «Потом помысел утверждается в уме, и душа не может его прогнать»; «...помысел в какую-то минуту насиует душу, навязывает ей свою волю»; «В помысле все можно совместить. Но в поступке идея и реальность — именно благодаря своей временной связи — рвется прочь»; «Ум упорствует в верности помыслу, но душа шаг за шагом освобождается от этой власти»; в романе «совершается судьба портрета Дориана Грея: если душа окончательно погублена, плоть немедленно рассыпается в прах» [Померанц, 1989, с. 36–38].

это теория и что она хочет диктовать законы жизни". "Еще хорошо, что вы старушонку только убили, — говорит Порфирий Петрович. — А выдумай вы другую теорию, так, пожалуй, еще в сто миллионов раз безобразнее дело бы сделали!"» [Померанец, 1989, с. 32 — 34].

Душа многих героев Ф.М. Достоевского борется с их «помыслами» — с их идеями, особенно если это идея спасения человечества, что может человека довести до безумия: «Точка безумия — это точка, в которой человек, мечущийся между порабощением и свободой, вдруг сознает свою цельность, свою бесконечность — или совершенно теряет ее» [Там же, с. 35]. Перед ним стоит проблема выбора: Алеша Карамазов ради торжества справедливости хотел расстрелять генерала (он мог бы стать террористом), злодей Ставрогин может спасти (Тихон ведь одобряет его исповедь), праведный Мышкин с его чистыми помыслами гибнет потому, что не может противостоять чужим темным помыслам. Разум Раскольникова чуть не привел к гибели его душу, но он не сразу, но осознал непоправимость совершенного им и свою ответственность за содеянное. Каждый из них проходит свой мучительный поиск истины. «Искусство Достоевского, — по мнению Г.С. Померанца, — убеждает, что в страдании есть идея, есть духовный смысл, — а не только личная и социальная патология. Глубину мира нельзя познать без страдания, ей нельзя приобщиться, не пройдя сквозь муку» [Там же, с. 38 — 39].

Хотя Ф.М. Достоевский категорически отрицал, когда его называли психологом, и утверждал, что «он реалист в высшем смысле слова, реалист глубин», во всех его произведениях явно ощущаются «метафизические реалии». Размышляя над проблемой близости Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского, И.П. Золотусский приходит к выводу о том, что если Н.В. Гоголь «страшится спуститься на самое дно "душевной черноты", Достоевский делает это. Он сходит со своим фонарем на самое ее дно. Его анализ пробивает слои темноты, составляющие фантастический мир подполья. То, с чего начинается Гоголь, Достоевский превращает в науку высвечивания тайн сердца» [Золотусский, 2006, с. 64].

Герои Ф.М. Достоевского лишены романтизма, который был свойствен героям Н.В. Гоголя: «Романтики Гоголя могли мечтать о том, чтобы приобрести новую шинель, сорвать куш в картах, жениться на красавице, они могли грезить даже о королевской мантии, но им и в страшном сне не могли присниться такие сюжеты.

Есть среди них плуты, пройдохи, отчаянные лгуны, даже сумасшедшие, но убийц, раскраивавших черепа старушкам, у Гоголя нет.

Каракозов и Раскольников дети уже другого века — века Достоевского, в котором "гордость ума" смыкается с уголовщиной. Тут не обида Акакия Акакиевича и не детские фантазии Поприщина или Чичикова. Тут "*страшная месть*" "*маленького человека*". <...>

Идея Раскольникова о том, что через убийство можно прийти к счастливому будущему, — это уже *новый вид мечтательности*, даже в безумии никогда не посещавшей героев Гоголя, к стати, таких же бедняков, как и Раскольников. Но их разделяет эпоха. Эпоху романтизма сменяет эпоха терроризма, когда "романтическая" идея окрашивается кровью.

<...> Эпоха Достоевского — это эпоха кризиса *поэтического романтизма* и перехода его в *материалистический* (или революционный) романтизм» [Там же, с. 62 — 64].

Русская философия и художественная мысль всегда напряженно раздумывала над судьбой каждого нового поколения и искала выход из кризиса сознания, временами охватывавшего русское общество. Первыми духовную ущербность и нравственную несостоятельность своих современников ощутили М.Ю. Лермонтов и Н.В. Гоголь, не связывая свои надежды на духовное возрождение с нигилистическим отрицанием. Особенно острые споры о «новых» людях развернулись в 60-е годы XIX века. Уже было ясно, что путь «отцов» — это не путь России, но и тотальное отрицание Базарова, хотя позиция этой сильной и обаятельной личности многих привлекала, и доведенная до крайности идея Раскольникова, взявшего на себя право переделывать мир, и даже «революционное евангелие», созданное Н.Г. Чернышевским, герои которого хоть и исповедовали «теорию разумного эгоизма», готовы были жертвовать собой во имя счастья других, — все они в той или иной степени были носителями революционного (не эволюционного) сознания, в основе которого лежали нигилистические идеи отрицания современного им мира, в справедливом устройстве которого они усомнились. Ф.М. Достоевский, по мнению М.М. Бахтина, исследовал уже пределы нигилистического сознания, задумавшись над тем, на что «способен отпущенный на свободу человек» [Бахтин, 1972, с. 130]. Дмитрия Каракозова, первым покусившегося на жизнь русского царя, Ф.М. Достоевский назвал «несчастным слепым самоубийцей» (все называли его «злодеем»), что подтверждает мысль о том, что Ф.М. Достоевского интересовало прежде всего, по мысли И.Л. Волгина, «человеческое: его интересует не столько убийство, сколько сам убийца, его судьба, его порыв к самоуничтожению» [Волгин, 1986, с. 15]. Эти его размышления и стали основой его романа «Преступление и наказание», в котором главную проблему русской литературы — протест против социальной несправедливости — Ф.М. Достоевский поднимает на большую философско-этическую высоту, поэтому «бунт» Раскольникова — не по причине личной обиды, а во имя «униженных». В центре внимания Ф.М. Достоевского — нравственно-философские искания одержимого «идеями» героя. Свое отношение к Раскольникову писатель прямо нигде не выражает — он воссоздает социальные и философские истоки преступления своего героя. Ф.М. Достоевского интересует «диалектика сознания» Раскольникова. Шагнув из мира фантастических схем в реальную жизнь, Раскольников переступает черту, став заурядным убийцей, а ведь хотел, чтобы вокруг него была светлая и справедливая жизнь.

Давняя, излюбленная идея Ф.М. Достоевского — «либеральные отцы, несогласные с увлечениями своих нигилистов-детей, которые дальше их пошли». Эта коллизия обыграна в «Бесах» (Степан Трофимович — Петр Верховенский). В письме редактору «Гражданина» В.Ф. Пуцыковичу в августе 1878 года Ф.М. Достоевский писал: «Если будете писать о нигилистах русских, то ради бога, не столько браните их, сколько отцов их. Эту мысль проводите, ибо корень нигилизма не только в отцах, но отцы-то еще пуще нигилисты, чем дети. У злодеев наших подпольных есть хоть какой-то гнусный жар, а в отцах — те же чувства, но цинизм и индифферентизм, что еще подлее» [Достоевский, 1928 — 1959, т. 4, с. 36].

Ф.М. Достоевский был сторонником монархии, но никогда не одобрял репрессий против тех, кто боролся с монархией, убежденный, что болезнь эта не поддается лечению «железом и кровью». По мысли И.Л. Волгина, «в поединке революции с самодержавием государства он видит не столько противоборство наличных политических сил ("кто" — "кого"), сколько глу-

бокую историческую драму. Ибо разрыв с народом характерен, по его мнению, не только для революционного подполья, но и для того, что этому подполью противостоит: для всей системы русской государственности. Власть столь же виновата в разрыве с народом, как и те, кто пытается эту власть разрушить. Истоки драмы едины.

Мысль о всеобщей вине, вине всего образованного общества не оставляет Достоевского до последних его дней» [Волгин, 1986, с. 17 — 18]. Он записывает в «предметной» тетради: «Нигилизм явился у нас потому, что мы все нигилисты. Нас только испугала новая, оригинальная форма его проявления (Все до единого Федоры Павловичи)» [Достоевский, 1883, т. 1, с. 370].

Революция для Ф.М. Достоевского — «соблазн и безумие, отклонение от нормы, но за этим «безумием» он видит и другое. В письме К.П. Победоносцеву он пишет: «...мы говорим прямо: это сумасшедшие. И между тем у этих сумасшедших своя логика, свое учение, свой кодекс, свой бог даже, и так крепко засело, как крепче нельзя» [Достоевский, 1928 — 1959, т. 4, с. 57].

А в самом Ф.М. Достоевском «крепко засело» желание разобраться в этих людях. А.С. Суворин в своем дневнике свидетельствует о намерении Ф.М. Достоевского писать продолжение «Братьев Карамазовых», главным героем которого будет не Дмитрий Карамазов, а «тишайший» Алеша: «Он хотел провести его через монастырь и сделать революционером. Он совершил бы политическое преступление. Его бы казнили. Он искал бы правду и в этих поисках, естественно, стал бы революционером...» [Суворин, 1923, с. 16].

Интересны предположения И.Л. Волгина о том, как бы отнесся Ф.М. Достоевский к Алеше Карамазову, если бы был осуществлен его замысел продолжить свой великий роман о братьях Карамазовых: «Разумеется, Достоевский не одобрил бы способ действий, избранный его любимым персонажем. Но перестал бы он любить его? Это очень сомнительно. Тот факт, что тягчайшее политическое преступление призван был совершить "ранний человеколюбец", герой, обладающий исключительными моральными качествами, этот факт в высшей степени знаменателен. "Лучший", "избранный" по этической шкале Достоевского совершал худшее по шкале юридической и государственной. <...>

Что бы ни совершил Алеша Карамазов в своем романном будущем, сомнительно, чтобы эти поступки были бы способны уничтожить его личное обаяние, поставить под сомнение изначальную чистоту его нравственной природы... Такова художественная логика самого романа» [Волгин, 1986, с. 22 — 23]. И.Л. Волгин допускает, что он вторгается в «рискованную область гадательного и неизвестного», но к этому его подвигает сам Ф.М. Достоевский: «В младшем из Карамазовых, старающемся о мировой гармонии и одновременно — ради все той же гармонии — разрешающем себе "кровь по совести", был схвачен момент истины. В Алеше — подвижнике и царевубийце — проступали два лика русской революции». Может быть, «Алеша Карамазов, всходя на эшафот, собственной кровью должен был освятить иной — бескровный путь. Его гибель явилась бы двойным искуплением». Но «жертвовать собою и всем для правды — национальная черта поколения» 70-х годов XIX века [Там же, с. 34 — 36]. И.Л. Волгин размышляет над тем, что Ф.М. Достоевский, признавая, что у революционеров есть «свой бог», чувствовал разницу между ними и «бесами» (у Петра Верховенского нет и не может быть «бога», он, по его признанию, «мошенник, а не социалист»): «Их разделяла жертвенность, немедленная готовность заплатить за собст-

венные убеждения максимально высокую цену — свою жизнь. Главный “бес” Петр Верховенский считал кровь “важной вещью”, “соединительной вещью”, но — чужая кровь. Даже самый “бескорыстный террор” у Достоевского не мог вызвать сочувствия, но люди, которые жертвовали собой, вызывали в нем желание понять их» [Волгин, 1986, с. 21].

Ф.М. Достоевский в своих произведениях дал ответы на многие вопросы, волнующие людей во все времена. Но еще больше вопросов он задал, заставляя задуматься над ними. Понять, почему XX век и начало XXI столетия стали такими кровавыми, такими жестокими, наполненными ужасами терроризма, невозможно без Ф.М. Достоевского и его размышлений о крови, оставленных им в последней записной книжке: «...Крепко-то оказывается не у тех, которые кровь прольют, а у тех, чья кровь прольют. Вот он — закон крови на земле».

Вера Засулич подняла руку на человека (градоначальника Петербурга Ф.Ф. Трепова), вступившись за честь человека (политического заключенного А.С. Боголюбова, которого по приказу Ф.Ф. Трепова высекли). В этом уголовном преступлении был очень явствен нравственный акцент: «Выстрел Засулич был преступлением *идеологическим*. Почти все убийства и самоубийства в романах Достоевского — идеологичны» [Там же, с. 38].

Философ Г.Г. Амелин, размышляя о Родионе Раскольникове, создал «целостную картину образа главного героя, представив любовь к человеку и убийство человека — при всей их взаимоисключаемости — как единый поступок, с едиными показателями цели и смысла», приводя в доказательство признание героя Ф.М. Достоевского, сделанное им в конце романа: «О, если б я был один и никто не любил меня, и сам бы я никого не любил! Не было бы всего этого!»

Раскольникова никто из исследователей не ставит в один ряд с «нигилистами» Базаровым, Марком Волоховым, но все так или иначе подчеркивают черты нигилизма в его мировоззрении. В том числе и Г.Г. Амелин: «Раскольников — герой отрицания, но отрицания особого рода. Раскольниковский бунт — это бунт против человечества за человека. Убивая старуху, он умудряется жертвовать собой. Его отчуждение и неприятие мира есть следствие вопиющего противоречия между кровавым законом Ликургов и Магометов и истинной сущностью человека. Теория Раскольникова не придумана им, а выведена из самой человеческой истории, где кровь “льют, как шампанское, и за которую венчают в Капитолии и называют потом благодетелем человечества”. Отбিরая у истории ее наполеоновские законы и утверждая их в себе, Раскольников берет на себя роль, противоречащую его натуре. Именно в этом смысле Анненский говорил, что *преступление лежит вне героя*. <...> Герой профанирует “высокую” наполеоновскую идею, низводя ее до “подлой роли”», по выражению самого Раскольникова, и разоблачая ее истинную сущность [Амелин, 2005, с. 253 — 254]. Убийство оказывается противоположным своему смыслу — это преступление во имя любви, а зло уничтожается в самой своей субстанции. «Он проповедует любовь враждебным словом отрицанья», — сказал бы о нем (Раскольникове. — Э. Ф.) Некрасов. Раскольников — юродивый в точном, агиографическом смысле этого слова [Там же, с. 255 — 256]. «Юродство — чисто русская затея. Запад не знает ничего подобного. Это не физическое уродство и не душевное помешательство. Юродство — сознательный выбор и добровольное мученичество» [Там же, с. 260]. Г.Г. Амелин доказывает, что Ф.М. Достоевским «было вскрыто, что свобода, переходящая в своеволие, ведет к злу, зло — к преступлению,

преступление со всей внутренней неизбежностью — к покаянию. Наказание подстерегает человека в самой глубине его собственной природы. Зло — не внешняя сила! Ни из истории, ни из социальной действительности оно *невыводимо*, это начало внутреннее, метафизическое. И зло уничтожается не внешним законом, а совестью. И тогда я не могу примириться с безответственностью, потому что я — свободное существо, а не игрушка в чужих руках. Недостойно слагать с себя бремя ответственности. И тогда зло — это знак того, что есть внутренняя глубина и личностная вменяемость происходящего. Только личность может творить зло и отвечать за него в полной мере» [Амелин, 2005, с. 283 — 284]. Раскольников был личностью, и он прошел свой крестный путь.

В черновиках романа «Преступление и наказание» под заглавием «Идея романа» сказано: «Нет счастья в комфорте, покупается счастье страданием»; «человек не рождается для счастья. Человек заслуживает свое счастье, и всегда страданием <...> приобретается опытом pro и contra, которое нужно перетаскать на себе» [Достоевский, 1972 — 1990, т. 7, с. 154 — 155]. Среди черновых материалов попадаются такие, в которых комментируются мотивы поведения Раскольникова: «В его образе выражается в романе мысль о непомерной гордости, высокомерии и презрении к этому обществу. Его идея: взять во власть это общество, чтобы делать ему добро» [Там же, с. 155]. В.И. Мильдон так комментирует эту запись: «Задуман герой, выражающий убеждения сознательных радикалов, он принимается за дело, по мнению писателя, принципиально неисполнимое. <...> Так вот Раскольников собирается решить задачу, не имеющую решения, и добра нельзя сделать всему обществу, поскольку оно состоит из индивидов, и искоренимость зла делает затею неосуществимой» [Мильдон, 2005, с. 348].

Раскольников по-своему сильный человек. Это признают и Порфирий Петрович, и Свидригайлов: «Много на себе перетаскил». Ф.М. Достоевский подчеркивал силу своего героя его именем; одно из значений этого греческого имени — «герой», «богатырь», «смельчак» [Русские ..., 1993, с. 72]. Раскольников, пусть заблуждаясь при выстраивании своей теории, не побоялся иметь свое, собственное мнение. Свидригайлов понял это: «И какие здесь все трусишки насчет своего собственного мнения, Вы представить себе не можете, Родион Романыч! Я не про вас: Вы имеете собственное и не струсили иметь его». И при этом на протяжении всего романа Раскольников испытывал чувство страха. В разных модификациях предстает страх в романе «Преступление и наказание»: *страх Раскольникова* (страх перед хозяйкой квартиры, в которой он проживал; страх перед домом процентщицы, которую он задумал убить; страх за судьбу матери и сестры; страх перед предстоящим преступлением, который лишил его воли, превращаясь в сверхстрах; страх перед следователем, приводящий к тому, что он сам идет к нему для беседы, убежденный, что именно так он одержит победу над своим страхом, доказывая самому себе, что был прав в своем желании уничтожить зло, воплотившееся для него в процентщице); *страх перед Раскольниковым* (процентщица не открывает ему дверь, а приоткрывает ее «на крошечную щелочку»); *страх за Раскольникова* (страх близких людей — сестры и матери, увидевших, какие изменения внезапно произошли в дорогом для них человеке).

Страх обладает такой властью, что порой оказавшегося бессильным с ним справиться человека охватывает апатия ко всему, что происходит вок-

руг него. При этом он может испытывать отвращение к самому себе за то, что сделал по своему собственному желанию, он может терять рассудок, теряя связь с людьми и с жизнью, и даже неприязнь к самым родным людям, ради которых и совершил преступление. «Мать, сестра, как любил я их! Отчего теперь я их ненавижу? Да, я их ненавижу, физически ненавижу, подле себя не могу выносить...» — мучается Раскольников.

С.В. Смирнов, соглашаясь с рассуждениями критика Н.Н. Страхова о трагических метаниях Раскольникова, развивает их: «Н.Н. Страхов в статье "Преступление и наказание" заметил, что в центральной части романа содержится описание "страха и боли" в душе Раскольникова. Однако тут же несколько ограничил свою задачу при рассмотрении произведения: "Мы не станем останавливаться на сценах боязни, на этих припадках звериного страха". Между тем, как видим, описания страха присутствуют не только в центральной части. Вообще, этот роман можно назвать и своеобразной энциклопедией страха. Страх здесь имеет многие уровни и самых разнообразных носителей (почти все персонажи его переживают в той или иной степени), диапазон его весьма широк: от почти комического страха Лебезятникова до сверхстраха, переживаемого Раскольниковым. Рассмотрение этих оттенков заслуживает достаточно объемной специальной работы, поэтому остановимся только на некоторых из них.

Страх Раскольникова доходит до бреда и галлюцинаций. Он боится совершенного, но боится и разоблачения. Раскольников все еще пытается следовать своему плану, он беспорядочно, едва очнувшись от тяжелого забытья, прячет добычу. Вызванный в полицию повесткой (как впоследствии оказалось — за неуплату за квартиру), он готов уже признаться в содеянном, но решает побороться за свой план. Надо заметить, потребность в признании все растет и растет: ведь это какой-никакой, но шаг от столь тягостного состояния. Однако эта потребность реализуется не прямо, а благодаря предположениям, недосказанностям, намекам. Вспомним, например, как Раскольников излагает Заметову свое видение преступления с ударением на то "как я бы сделал". Это своеобразное признание приносит некоторое облегчение, но ненадолго. Впоследствии он признается Разумихину, Соне — словно бы перекадывая хотя бы отчасти тяжесть на другие плечи.

Для Раскольникова спустя несколько дней после преступления начинается еще более страшное существование. Кто-то радуется, кто-то горюет — но это жизнь. На эти чувства Раскольников уже как бы и не имеет права. Началась его "новая жизнь": "Одно новое непреодолимое ощущение овладевало им все более и более почти с каждой минутой: это было какое-то бесконечное, почти физическое отвращение ко всему встречающемуся и окружающему, упорное, злобное, ненавистное".

Вокруг идет жизнь — та, которая *ни-на-есть*. Разумихин хлопочет то об уроках, то о дешевых изданиях, чтобы заработать. Устраивает Дуню и Пульхерию Александровну. Занят своими делами медик Зосимов и т. д. Но это уже не жизнь Раскольникова, она ему не принадлежит, а он ей: "Ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех..."» [Смирнов, 2007, с. 4–5].

Страх изводит человека через апатию, ненависть ко всему и всем, создавая предпосылки для разрушения личности, ее самоистребления. Этим путем прошли Мармеладов (страх перед жизнью) и Свидригайлов (страх перед самим собой, отвращение к себе самому). И Свидригайлов, и следователь

Порфирий Петрович, понимающие, что происходит с Раскольниковым, видят, что для него возможны два пути — путь покаяния или путь самоистребления (самоубийство). Свидригайлов прошел этот путь до конца, а Родион Раскольников его отверг и встал на путь покаяния.

Мотивный спектр романа Ф.М. Достоевского необычайно широк: в нем рассмотрены мотивы *самооправдания, презрения к людям, страха, гуховного и душевного оцепенения, самоистребления, раскаяния, любви*, которые тесно переплетены друг с другом.

Избавиться от страха человеку очень трудно. Он делает его безвольным, несвободным или толкает на желание себя утверждать, иногда решиться на преступление, на *переход, переступление* через черту дозволенного. С.В. Смирнов совершенно точно определяет природу страха: «"Все можно" (или "все равно") и есть самовольство, жуткая несвобода, т. е. страх, и весьма сильный, но не осознаваемый порою, ведущий к рабству».

Дает ли преступление власть? Нет, дает иллюзию власти. Что-то вроде как и похожее на власть — дабы ввергнуть в бездну. Раскольников думает побороть страх страхом (преступлением) и обрести власть — сеять страх над "тварью дрожащей", он не замечает сначала этого порочного круга ("в теории небольшая ошибочка вышла"). Страх рождает страх, победить страх страхом нельзя. Страх разъединяет людей, раскалывает (не отсюда ли фамилия главного героя?) сознание человека, ослабляет его, ведет к помешательству (не зря в романе все подозревают друг друга в сумасшествии). Человек не живет, а переживает страх, и в это время он теряет свой дар, свою волю.

Избавление от страха — путь долгий и мучительный. Роман завершается на начале этого пути, но это начало, переродившее героя, уже и не может быть им утрачено» [Смирнов, 2007, с. 8].

Освободиться от страха Раскольникову помогает любовь, возникшая между ним и Соней Мармеладовой, сумевшей его понять и поддержать, т. к. она почувствовала, что потерявший себя из-за страха Родион Раскольников — самый несчастный человек. В Евангелии звучит мысль «В любви нет страха, но совершенная любовь изгоняет страх, потому что в страхе есть мучение. Боящийся несовершенен в любви». Оба героя романа Ф.М. Достоевского, конечно, несовершенны, тем не менее им обоим любовь помогает возродиться к жизни.

Название романа «Преступление и наказание» имеет несколько смыслов. В.И. Мильдон отмечает, что «один из них предполагает: наказание Раскольника состоит в том, что он спутал две логики — власти и добра, не догадался об их несовместимости, не понял, что попал в *неразрешимое противоречие*. <...> Двойное убийство, совершенное Раскольниковым, доказывает, что всякий благодетель человечества оказывается палачом / убийцей человека, и стремление ко всеобщему благу оборачивается всеобщим несчастьем» [Мильдон, 2005, с. 349].

«История души» героев Ф.М. Достоевского полна мучительных и трагических перипетий. Писатель часто ставил их в экстремальную ситуацию, в которой и проявляется истинная суть человека, не всегда готового к суровой действительности, в которой человек совестливый, способный к состраданию мог стать убийцей. Э.С. Афанасьев убежден, что «не идейные заблуждения Раскольникова, а утрата им непосредственных, "живых" связей с людьми, угасание в нем внутреннего огня помрачили его сознание. В "идее" Раскольникова человек фигурирует в качестве "знака"... Такова сущность внутреннего "раскола" героя, обусловившего духовную драму».

<...> Сюжет "Преступления и наказания" аналогичен житейным сюжетам: одержимый стремлением к "горнему мудрствованию", Раскольников подобно житейному герою проходит через искушения, сомнения, страдания — таков путь к духовному воскресению человека» [Афанасьев, 2005, с. 9].

В романе Ф.М. Достоевского речь идет о художественном решении проблемы «нового» героя его времени. Во времена Ф.М. Достоевского еще не был сформулирован жанр «повесть нравственного эксперимента», который занял свое место в литературе XX века (В.Ф. Тендряков, В.В. Быков), но Ф.М. Достоевский в своих произведениях конструировал условия жесткого эксперимента, ставя в ситуацию выбора своих героев, т. к. его страшила готовность человека к греху, к преступлению, к самоуничтожению. Таким экспериментом у Ф.М. Достоевского является совершение преступления во имя «проклятой мечты» — светлой мечты о всеобщем равенстве и братстве, о справедливости. Обуянный этой мечтой, Раскольников понял, что нет у него воли противиться охватившей его идее, «нет у него более свободы рассудка». Пока преступление обдумывалось, оно почти завораживало и казалось решением всех вопросов, но после двух ударов топором, крови, убийства невинной Лизаветы оно опрокинуло сознание Родиона Раскольникова в страшную бездну страдания нечистой совести, из которой очень трудно было выбраться. Весь интерес Ф.М. Достоевского был связан с бытийным существованием людей¹. Именно поэтому в исследовании «души человеческой» Ф.М. Достоевский меньше внимания уделяет изображению предметной среды (у него небольшое место занимает описание «вещного» мира). В.К. Кантор в главе «Предметный мир у Достоевского» объясняет причину этого: «среда» для человека «преходящая, она всего лишь оболочка — оболочки меняются, уходят, а Человек остается. Тысячелетиями решительно не меняясь <...> не среда губит, а человек сдается. Среда просто замешает человеческие качества, от которых сам человек отказался. <...> "Среда" оказывается маской, оболочкой, скрывающей истину. Достоевский же мечтал о развеществленном человеке, без масок, о мире свободном, о развеществленном мире» [Кантор, 1994, с. 147]. Исследователь эту черту поэтики Ф.М. Достоевского рассматривает как отказ от изображения «вещного» мира: «Достоевский, по-православному отрицая вещное богатство мира как враждебное развитию духовности, был, как подсказывает недавний исторический опыт, излишне прямолинеен... но с сокровенным, стержневым наполнением его идеала трудно не согласиться. Ибо Достоевский утверждал, что превыше всего все-таки человек, а человек вещь не определяется и не исчерпывается» [Там же, с. 148]. С его наблюдениями созвучны мысли Вяч.В. Иванова: Достоевский «весь устремлен не к тому, чтобы вобрать в себя окружающую его данность мира и жизни, но к тому, чтобы, выходя из себя, проникать и входить в окружающие его лики жизни... Живые сущности, доступ в которые ему непосредственно открыт, суть не вещи мира, но люди — человеческие личности... Разведчик

¹ Историк Б.Г. Кузнецов в своей книге «Эйнштейн» сравнивает творческий метод Ф.М. Достоевского и метода науки, утверждая, что и в художественном творчестве, и в науке для прорыва в неведомое необходимо отказаться от устоявшихся стереотипов мышления: «Действительность, лишенная привычных ассоциаций, "начинает сверкать свежими красками"... Художник достигает эффекта жестоким экспериментированием: он ставит своих героев в самые тяжелые положения, и тогда выявляются такие стороны мысли и характера, которые в обычных условиях нельзя обнаружить» [Кузнецов, 1962, с. 89].

и ловец в потемках душ, он не нуждается в общем озарении предметного мира» [Иванов, 1916, с. 30–31].

По утверждению М.М. Бахтина, Ф.М. Достоевский был убежден, что «в человеке всегда есть что-то, что только он сам может открыть в свободном акте самосознания» и что «герой интересуется Достоевского не как явление действительности, обладающее определенными и твердыми социально-типическими и индивидуально-характерологическими признаками, не как определенный облик, слагающийся из черт односмысленных и объективных, в своей совокупности отвечающих на вопрос "кто он?". Нет, герой интересуется Достоевского как особая точка зрения на мир и на себя самого, как смысловая и оценивающая позиция человека по отношению к себе самому и по отношению к окружающей действительности. Достоевскому важно не то, чем его герой является в мире, а прежде всего то, чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого» [Бахтин, 1972, с. 76–79, 99].

Вопрос об истинной цели задуманного Раскольниковым убийства был настолько важен для Ф.М. Достоевского, что он несколько раз дает возможность своему герою высказаться: иногда он объясняет это самому себе, иногда — Соне, иногда — следователю.

В чем же была главная цель Раскольникова? Пытаясь выяснить это, Соня Мармеладова спрашивает у него: «Ты был голоден? Ты... чтобы матери помочь? Да?» — «Нет, Соня, нет, — бормотал он, отвернувшись и свесив голову, — не был я так голоден <...> я действительно хотел помочь матери, но... это не совсем верно...». «Не для того я убил, — признается он Соне, — чтобы, получив средства и власть, сделаться благодетелем человечества <...> Я просто убил; для себя убил, для себя одного: а там стал ли я бы чьим-нибудь благодетелем или всю жизнь, как паук, ловил бы всех в паутину и из всех живые соки высасывал, мне, в ту минуту, все равно должно было быть!.. И не деньги, главное, нужны мне были, Соня, когда я убил; не столько деньги нужны были, как другое... Я это все теперь знаю <...> мне надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить или не смогу! Осмелюсь ли нагнуться и взять или нет? Тварь ли я дрожащая или право имею...»; «Старуха была только болезнь, — движется его мысль от поверхностных объяснений к подлинной причине преступления, — я переступить поскорее хотел... я не человека убил, принцип убил! Принцип-то я и убил, а переступить-то не переступил, на этой стороне остался...».

Понимание поступка героя позволяет писателю проникнуть в глубины сознания его для того, чтобы постичь «жизнь идей» его. Философ Г.Г. Амелин задумался над вопросом: «Антропоцентричен или теоцентричен мир Достоевского? Ни то, ни другое, он — литературоцентричен. Достоевский немислим вне литературы. <...> В мире Достоевского — ничего застывшего и устоявшегося, все в движении, в пути. Все выходит за грани и пределы. Человек познается в его страстном, иступленном движении. Идеи здесь глубоко бытийственны, энергетичны и напутственны. Они имманентны письму, и Достоевский раскрывает жизнь идей. О себе он скромно говорил: "Шаховат я в философии (но не в любви к ней, в любви к ней силен)". Но он хват и воинственен во всем, что касается метафизики слова. Все его романы-трагедии — испытание человеческой свободы. Человек начинает с того, что бунтарски заявляет о своей свободе, готов на всякое страдание, даже безумие, лишь бы чувствовать себя свободным. И вместе с тем он ищет последней предельной свободы» [Амелин, 2005, с. 320].

Дойдя до края этой «предельной свободы», «переступив черту», герой Ф.М. Достоевского приблизился к бездне душевных страданий, которые приводят к болезни физической и душевной. Так, например, В.Ф. Медведев рассматривает Родиона Раскольника как «мертвеца», которого не сразу в нем можно распознать, т. к. он «слишком живо» нарисован Ф.М. Достоевским, обращая внимание на то, что «символических мертвецов» в русской литературе предостаточно — от «Мертвых душ» до «Живого трупа» [Медведев, 1993, с. 161].

В своих размышлениях В.Ф. Медведев опирается на личную запись Ф.М. Достоевского, сделанную им в те дни, когда он работал над «Преступлением и наказанием», об «огромной массе отживших людей, ходячих трупов», относя к ним «лишних людей» и «нигилистов», и обосновывает мысль о том, что писатель уподобил своего главного героя Лазарю, что подтверждает занимающая в романе важное место притча о Лазаре из Евангелия от Иоанна, в которой рассказывается об ожившем покойнике. Раскольников тоже заболевает: случайно услышав, что в определенное время процентщица, которую он решил убить, остается одна, он вернулся домой бледный, «как приговоренный к смерти». По мере приближения этого дня ему становилось все хуже: «Руки его были ужасно слабы; самому ему слышалось, как они, с каждым мгновением, все более немели и деревенели». Ну а убив старуху и ее сестру, он убил себя, убив в себе человека: «Разве я старушонку убил? Я себя убил... Тут так-таки разом и ухлопал себя, навеки! А старушонку эту черт убил, а не я...» (так он объясняет впоследствии свое состояние Соне, так появляется мотив *беса*). И на протяжении всего романа Родион испытывает «ощущение мертвого холода», он часто лежит без движения, «неподвижно», «в изнеможении», иногда он находился в состоянии «апатии, похожей на болезненно-равнодушное состояние иных умирающих», да и по замечанию его матери, у него «дурная квартира, точно гроб». И, главное, он все время ощущает свое одиночество, свою «отколотовость» от людей.

В.Ф. Медведев вспоминает статью Ф.М. Достоевского «Два лагеря теоретиков», написанную за несколько лет до романа «Преступление и наказание», в которой «прослежены корни беды, случившейся с Раскольниковым и давшей ему фамилию. Имя ей — раскол. Раскол русского образованного человека, состоящий в том, что "мы разобщены с народом, что история вырвала между им и нами пропасть. <...> Петровские реформы... создали так называемое образованное общество <...> совершенно разобщенное с народной массой, мало того, ставшее во враждебное к ней отношение". Это одна из центральных идей Достоевского...» [Там же, с. 167].

В.Ф. Медведев рассуждает о трех типах сознания, которые различает Ф.М. Достоевский: 1) *прошлое* — естественное, цельное сознание патриархального, первобытного рая; 2) *современное* — больное и расколотое, индивидуальное сознание цивилизованного человека; 3) *будущее* — идеальное сознание, добровольный отход от своей индивидуальности. Он утверждает, что эти три типа сознания и являются главными героями «Преступления и наказания» — романа, в глубинах которого существует слой, где, словно в старинной аллегории, действуют не люди, а персонажи по именам: Соня — София — Мудрость, идеальное сознание будущего; Раскольников — переходное, больное сознание; Разумихин — трезвый, обыденный, «профанический» разум. Вместе с тем в «материальных» слоях романа все они — вполне реалистические литературные герои. Различные образы одного персона-

жа накладываются друг на друга, проступают один сквозь другой, множатся, давая рефлексy и отражения» [Медведев, 1993, с. 161].

Парадокс феномена Раскольникова заключается в том, что он не был злодеем, он умел сострадать людям, хотел заботиться о близких, искал справедливости и — стал убийцей. Как это произошло? По христианскому вероучению, душа человека трехчастна и триедина, в ней можно выделить мысли (ум) — чувства (сердце) — желание (воля). Трагедия происходит тогда, когда мысль завладевает чувствами человека и его волей, что и произошло с героем Ф.М. Достоевского, который сам освободил себя от правил человеческого общежития, вследствие чего в нем и произошел раскол.

Показательно, что в эпилоге романа каторжники хотят убить Раскольникова. Люди, на совести которых десятки убийств, бросают ему в лицо: «Ты в Бога не веришь!» Они — *другие* убийцы: убивали по злобе, из корысти, мести, он — из *игеи* изменить мир, т. е. он считал себя богоравным и потому был богоотступником. Они были неправы: от Бога Раскольников не отступил, что видно из его разговора с Порфирием Петровичем, когда, отвечая на его вопросы, он твердо отвечает, что верует в Новый Иерусалим, в Бога, в воскресение Лазаря. Да и на каторге под его подушкой «лежало Евангелие», которое, по мысли Ф.М. Достоевского, должно было помочь его герою через страдание прийти к очищению души, к способности любить, к избавлению от гордыни. Писатель каждому человеку давал надежду, утверждая, что для него всегда открыт путь к «непосредственному сознанию» и «великой радости» единения с людьми.

В критике нет единого мнения по поводу полного и искреннего духовного преображения Раскольникова. Так, О.А. Мурашова утверждает, что Раскольников далек от покаяния: «Покаяние — это не просто признание своего греха, *метанойя* в переводе с греческого означает перемену ума, перестройку сознания, т. е. изменение всего строя чувств и мыслей, осуждение своего поступка и решимость никогда больше не грешить. Признаков такого состояния, к сожалению, мы не обнаружим... у Раскольникова. <...> ...Признание его и явка в контору с повинной никак не связаны с раскаянием. Вот что он говорит Дуне накануне: "Никогда, никогда яснее не сознавал я этого, как теперь, и более чем когда-нибудь не понимаю моего преступления! Никогда, никогда не был я сильнее и убежденнее, чем теперь!" Не случайно народ на площади смеется над его земными поклонами, ибо народ, по Достоевскому, — носитель истины и веры, и каторжане инстинктивно чувствуют в Раскольникове несломленную гордыню, этим и объясняется их ненависть к нему.

Его состояние даже на каторге катастрофически далеко от покаяния. "О, как бы счастлив он был, если бы мог обвинить себя!" Но он строго судил себя, и ожесточенная совесть его не нашла никакой особенно ужасной вины в его прошедшем. И хотя бы судьба послала ему жгучее раскаяние, разбивающее сердце, отгоняющее сон! О, он бы обрадовался ему! Муки и слезы — ведь это жизнь. Но он не раскаивается в своем преступлении (и от теории своей не отступился, признал только, что совершил "промах". — Э. Ф.).

Так Достоевский показывает чудовищную власть идеи над сознанием человека и страшную опасность таких идей для всего человечества» [Мурашова, 2006, с. 21].

В.Г. Маранцман тоже был убежден в том, что Раскольников не способен по-настоящему раскаяться: «Равнодушие к собственной судьбе, грубость к

Соне, нелюбовь каторжан сопровождают это упорное нежелание героя пересмотреть себя. "Ну чем мой поступок кажется им так безобразен? — говорил он себе. — Тем, что он — злодеяние? Что значит слово «злодеяние»? Совесть моя спокойна. Конечно, сделано уголовное преступление; конечно, нарушена буква закона и пролита кровь, ну и возьмите за букву закона мою голову... и довольно! Конечно, в таком случае даже многие благодетели человечества, не наследовавшие власти, а сами ее захватившие, должны бы были быть казнены при самых первых своих шагах. Но те люди вынесли свои шаги, и потому они правы, а я не вынес и, стало быть, я не имел права разрешить себе этот шаг". ...Признавал он свое преступление только в том, что не вынес его и сделал явку с повинною.

Все это кончается болезнью, бредом, который кажется апокалипсисом, страшным пророчеством самого Ф.М. Достоевского: "Ему грезилось в болезни, будто весь мир осужден в жертву какой-то страшной, неслыханной и невиданной моровой язве, идущей из глубины Азии на Европу. Все должны были погибнуть, кроме некоторых, весьма немногих избранных. Появились какие-то новые трихины, существа микроскопические, вселявшиеся в тела людей. Но эти существа были духи, одаренные умом и волей. Люди, принявшие их в себя, становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими. Но никогда, никогда люди не считали себя так умными и непоколебимыми в истине, как считали зараженные. Никогда не считали непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований. Целые селения, целые города и народы заражались и сумасшествовали. Все были в тревоге и не понимали друг друга; всякий думал, что в нем в одном и заключается истина, и мучился, глядя на других, бил себя в грудь, плакал и ломал себе руки. Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать злом, что добром. Не знали, кого обвинять, кого оправдывать. Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе. Собирались друг на друга целыми армиями, но армии, уже в походе, вдруг начинали сами терзать себя, ряды расстраивались, воины бросались друг на друга, кололись и резались, кусали и ели друг друга. В городах целый день били в набат: созывали всех, но кто и для чего зовет, никто не знал того, а все были в тревоге. Оставили самые обыкновенные ремесла, потому что всякий предлагал свои мысли, свои поправки, и не могли согласиться; остановилось земледелие. Кое-где люди сбегались в кучи, соглашались вместе на что-нибудь, клялись не расставаться, — но тотчас же начинали что-нибудь совершенно другое, чем сейчас же сами предполагали, начинали обвинять друг друга, дрались и резались. Начались пожары, начался голод. Вся и все погибало. Язва росла и подвигалась дальше и дальше. Спаслись во всем мире могли только несколько человек, это были чистые и избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю, но никто и нигде не видал этих людей, никто не слышал их слова и голоса".

И будто испугавшись этой зловещей картины, писатель под занавес эпилога говорит о возможном воскрешении Раскольникова в любви» [Маранцман, 2005б, с. 36]. В.Г. Маранцман, много лет отдавший изучению творчества Ф.М. Достоевского, не был единственным, кто «услышал» голос писателя, его предупреждение о том, что может случиться в обществе, в котором люди, обуянные гордыней, фанатично служащие бесчеловечной Идее, с их точки зрения могущей изменить мир, сделав его более совершенным, станут эту

идею претворять в жизнь. Горький опыт истории России в XX веке подтвердил это опасение, высказанное ранее Н.А. Бердяевым, утверждавшим, что Ф.М. Достоевский «обнажил стихию русского нигилизма и русского атеизма, совершенно своеобразного, не похожего на западный» [Бердяев, 1993, с. 83], который и принес много бед и страданий народам России.

Нигилизм как явление возник в основном в среде разночинцев. В.А. Недзвецкий мировоззренческий и нравственно-этический кодекс русских разночинцев 1860 — 1870-х годов рассматривал «как русскую разновидность общеевропейского *позитивизма*», а не как революционно-демократическую идеологию: «В целом на место теологии (богопознания) ими "была поставлена антропология (постижение человека); гуманизм (любовь к человеку, вера в его неисчерпаемые возможности) сменил веру в Бога и любовь к Нему; совокупность отдельных наук заменила... философию; этика (желание добра и общественной пользы) возобладали над эстетикой (жаждой красоты), авторитет ученого... — над культом художника, творца прекрасного". Это во многом объясняет стихию "русского нигилизма и русского атеизма"» [Недзвецкий, 2011, с. 80 — 81].

ЛИТЕРАТУРА

- Айзерман Л.С. Беспокойный и тоскующий Базаров // Литература в школе. 2002. № 2.
- Алексеев М.П. К истории слова «нигилизм» // Сб. статей в честь академика А.И. Соболевского. Л., 1928.
- Амелин Г.Г. Лекции по философии литературы. М., 2005.
- Аменисцкий Д.А. Психиатрический анализ Николая Ставрогина // Современная психиатрия. 1915. № 1.
- Антонович М.А. Избранные статьи. Л., 1938.
- Афанасьев Э.С. «Я... реалист в высшем смысле» // Русская словесность. 2005. № 4.
- Базанов В.Г. Тургенев и антинигилистический роман // Карелия. 1934. № 4.
- Батурицкий В. К биографии И.С. Тургенева // Минувшие годы. 1908. № 8.
- Батюто А.И. К вопросу о замысле «Отцов и детей» // И.С. Тургенев (1818 — 1883 — 1958): Статьи и материалы. Орлов, 1960.
- Батюто А.И. К истории создания романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» // Русская литература. 1985. № 4.
- Батюто А.И. Признаки великого сердца // Русская литература. 1977. № 2.
- Батюто А.И. Творчество И.С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени. Л., 1990.
- Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
- Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953 — 1959.
- Беляева И.А. Система жанров в творчестве И.С. Тургенева. М., 2005.
- Бем А.Л. Эволюция образа Ставрогина // Бесы. Роман в трех частях. Бесы: антология русской критики. М., 1996.
- Бем Л.А. «Сумерки героя» // Русская литература XIX в. Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1972.
- Бердяев Н.А. Духи русской революции // Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1993.
- Бердяев Н.А. Мирозерцание Достоевского. Прага, 1923.
- Берлин И. Александр Герцен // Новое литературное обозрение. 2001. № 49.

- Богданов Н.Н. Читая Достоевского. Загадка Ставрогина // Литература в школе. 2006. № 5.
- Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999.
- Бродская Г.Ю. Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневоградская эпопея. М., 2000. Т. 1.
- Буданова Н.Ф. Паломничество «русского скитальца» // Русская литература. 2008. № 1.
- Булгаков С.Н. Тихие думы. М., 1996.
- Бутенко Ф. Антинигилистический роман // Литературная учеба. 1933. № 6 — 7.
- Бялый Г.А. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» // Русская классическая литература. Разборы и анализы. М., 1959.
- Бялый Г.А. Русский реализм конца XIX века. Л., 1973.
- Вайль П., Генис А. Родная речь. Нью-Йорк, 1990.
- Виноградов И.И. Духовные искания русской литературы. М., 2005.
- Возилов В.В. Омнизм и нигилизм: метафизика и историософия интеллигенции России. Иваново, 2005.
- Волгин И.Л. Последний год Достоевского. М., 1986.
- Володин А.И. Раскольников и Каракозов // Новый мир. 1969. № 11.
- Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954 — 1966.
- Гершензон М.О. Творческое самосознание // Вехи. Из глубины. М., 1991.
- Гончаров И.А. Стасюлевичу М.М. 9/21 июля 1868 г. // М.М. Стасюлевич и его современники в их переписке. СПб., 1912. Т. 4. (В тексте — Стасюлевич.)
- Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 8.
- Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1980. Т. 8.
- Григорьев Ап. Собр. соч. / Под ред. В.Ф. Саводника. Вып. 7: Лермонтов и его направление. М., 1915.
- Гроссман Л.П., Полонский В.П. Спор о Бакунине и Достоевском. Л., 1926.
- Гурвич И.А. Проблематичность в художественном мышлении (конец XVIII — XX в.). Томск, 2002.
- Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. СПб.; М., 1880. Т. 1.
- Данилевский Р.Ю. «Нигилизм» (К истории слова после Тургенева) // И.С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества. Л., 1990.
- Данилевский Р.Ю. Монография о романе Гончарова «Обрыв» // Русская литература. 1993. № 1.
- Данто А. Ницше как философ. М., 2001.
- Дневник А.С. Суворина. М.; Пг., 1923. (В тексте — Суворин.)
- Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1961 — 1964.
- Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972 — 1990.
- Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 14 т. СПб., 1883. Т. 1: Биография, письма и заметки из записной книжки.
- Достоевский Ф.М. О русской литературе М., 1987.
- Достоевский Ф.М. Письма: В 4 т. М.; Л., 1928 — 1959.
- Евгеньев-Максимов В.Е. И.А. Гончаров. Жизнь, личность, творчество. М., 1925.
- Егоров В.Н. Проблема нигилизма и пути его преодоления в творчестве А.С. Пушкина // Литература в школе. 2000. № 3.
- Егоров О.Г. Нервический характер русской литературы на материале анализа «Журнала Печорина» // Литература в школе. 2005. № 3.
- Золотусский И.П. От Грибоедова до Солженицына. Россия и интеллигенция. М., 2006.

- Иванов Вяч.В.* Борозды и межи. М., 1916.
- Иванов-Разумник Р.В.* История русской общественной мысли. СПб., 1907. Т. 2.
- Кантор В.К.* В поисках личности: опыт русской классики. М., 1994.
- Кантор В.К.* «Карамазовщина» как символ русской стихии // Вопросы философии. 2005. № 4.
- Кантор В.К.* Лишенные наследства // Октябрь. 1996. № 10.
- Кирпотин В.Я.* Радикальный разночинец Д.И. Писарев. Л., 1929.
- Клеман М.К.* Иван Сергеевич Тургенев. Очерк жизни и творчества. Л., 1936.
- Ковалевский М.М.* Воспоминания об И.С. Тургеневе // Минувшие годы. 1908. № 8.
- Козьмин Б.П.* Заичневский и «Молодая Россия». М., 1932.
- Козьмин Б.П.* Литература и история: Сб. статей. М., 1969.
- Комарович В.А.* «Бесы» Достоевского и Бакунин // Былое. 1924. № 27 – 28.
- Короленко В.Г.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1953 – 1956. Т. 8.
- Краснов Г.Б., Викторovich В.А.* Нигилист на рубеже 60-х годов как социальный и литературный тип // Революционная ситуация в России в середине XIX века: деятели и историки. М., 1986.
- Краснощекова Е.А.* «Обрыв» И.А. Гончарова в контексте антинигилистического романа 60-х годов // Русская литература. 2001. № 1.
- Кропоткин П.А.* Записки революционера. М., 1988.
- Кропоткин П.А.* Этика. М., 1991.
- Курьявцев Ю.Г.* Бунт или религия (О мировоззрении Ф.М. Достоевского). М., 1969.
- Кузнецов Б.Г.* Эйнштейн. М., 1962.
- Кулешов В.И.* Об одной ситуации в жизни И.С. Тургенева как ближайшем стимуле создания образа Базарова // Проблемы теории и истории литературы: Сб. статей, посвященный памяти проф. А.Н. Соколова. М., 1971.
- Лебедев Ю.В.* Россия и русские в романе Тургенева «Дворянское гнездо» // Литература в школе. 2008. № 10.
- Лебедев А.А.* Грибоедов. Факты и гипотезы. М., 1980.
- Литературное наследство. М., 1935. Т. 37 – 38.
- Литературное наследство. М., 1964. Т. 73. Кн. 2.
- Литературное наследство. Незданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860 – 1881 гг. М., 1971. Т. 83.
- Лотман Л.М.* Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1994.
- Люкс Л.* Интеллигенция и революция. Летопись триумфального поражения // Вопросы философии. 1991. № 11.
- Малахов С.* Антидемократический роман Тургенева // Литературная учеба. 1933. № 5.
- Машиновский А.А.* Н.С. Лесков о нигилизме и нигилистах (по роману «Некуда») // Литература в школе. 1996. № 1.
- Манн Ю.В.* Диалектика художественных образов. М., 1987.
- Маранцман В.Г.* Проблемный анализ романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Литература в школе. 2005а. № 10.
- Маранцман В.Г.* Проблемный анализ романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Литература в школе. 2005б. № 12.
- Маркс К., Энгельс Ф.* Соч.: В 39 т. М., 1961. Т. 18.
- Мегведев В.Ф.* «Как тяжело мертвецу среди людей...»: три типа сознания в «Преступлении и наказании» // Дружба народов. 1993. № 12.
- Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М., 1994.

Мехтиев В.Г. Роман Н.С. Лескова «Некуда» и проблемы духовности и нигилизма в русской прозе первой половины 60-х годов XIX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1995.

Мильдон В.И. Раскольников и Мышкин // Вопросы литературы. 2005. Май – июнь.

Милюков П.Н. Интеллигенция и историческая традиция // Вехи. Интеллигенция в России. М., 1991.

Милюков П.Н. Русский европеец // Литературное обозрение. 1993. № 11 – 12.
Мурашова О.А. Тема греха и наказания, или «Психологический отчет одного преступления» // Литература в школе. 2006. № 9.

Мысляков В.А. Базаров на «tendes-vous» // Русская литература. 1975. № 1.
Мысляков В.А. Чернышевский и Тургенев («Отцы и дети» глазами Чернышевского) // Чернышевский Н.Г. Эстетика. Литература. Критика. Л., 1979.

Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., 1998.
Негвезецкий В.А. И.С. Тургенев: логика творчества и менталитет героя. М.; Стерлитамак, 2008.

Негвезецкий В.А. Искусственная гармония // Литература в школе. 2002. № 2.
Негвезецкий В.А. История русского романа XIX века. Неклассические формы. М., 2011.

Негвезецкий В.А. Любовь в жизни тургеневского героя // Литература в школе. 2006. № 11.

Николаева Л.А. Проблема «злободневности» в русском политическом романе 70-х годов (Тургенев и Достоевский) // Проблемы реализма русской литературы XIX века. М.; Л., 1961.

Никуличев Ю.В. Великий распад // Вопросы литературы. 2005. № 2.
Овсяннико-Куликовский Д.Н. Базаров как отрицатель и как общественно-психологический и национальный тип // Овсяннико-Куликовский Д.Н. История русской интеллигенции. М., 1907. Ч. 2.

Овсяннико-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы: В 2 т. М., 1989.

Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1964.
Панарин А.С. Россия в цивилизационном процессе: между атлантизмом и евразийством. М., 1994.

Парамонов Б.М. Голая королева: русский нигилизм как культурный проект // Звезда. 1995. № 6.

Переверзев В.Ф. У истоков русского реализма. М., 1989.
Петров С.М. И.С. Тургенев. Жизнь и творчество. М., 1968.
Пиксанов Н.К. Роман Гончарова «Обрыв» в свете социальной истории. Л., 1968.
Пиксанов Н.К. Роман И.А. Гончарова «Обрыв» // Ученые записки ЛГУ. Л., 1954.

Писарев Д.И. Литературная критика: В 3 т. Л., 1981. Т. 3.
Писарев Д.И. Соч.: В 4 т. М., 1955. Т. 2.
Померанц Г.С. Открытость бездне. Этюды о Достоевском. Нью-Йорк, 1989.
Пустовойт П.Г. Писемский в истории русского романа. М., 1969.
Пустовойт П.Г. Прототипы и источники романа «Отцы и дети». Комментарий: Кн. для учителя. М., 1991.

Пустовойт П.Г. Роман Тургенева «Отцы и дети»: Литературный комментарий. М., 1964.

Пустовойт П.Г. Созвездие неповторимых: мастерство русских классиков. М., 1997.

Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1974 — 1978.

Роголев А.Ф. Имена собственные в романах И.А. Гончарова // Литература в школе. 2004. № 3.

Розенблюм Л.М. Творческая лаборатория Достоевского-романиста // Литературное наследство. М., 1965. Т. 77.

Русские имена. Народный календарь. Архангельск, 1993.

Сараскина Л.И. «Бесы»: роман-предупреждение. М., 1990.

Словарь языка Пушкина. М., 1956. Т. 1. (В тексте — СЯП.)

Смирнов С.В. По поводу сюжета романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Литература в школе. 2007. № 5.

Соловьев В.С. Собр. соч.: В 10 т. СПб., 1914. Т. 9.

Сорокин Ю.С. Антинигилистический роман // История русского романа. М.; Л., 1964. Т. 2.

Сорокин Ю.С. К историко-литературной характеристике антинигилистического романа // Доклады и сообщения филологического факультета МГУ. Вып. 3. М., 1947.

Старосельская Н.Д. Роман И.А. Гончарова «Обрыв». М., 1990.

Старыгина Н.Н. Нигилист и «новый человек»: литературные версии социального явления // Дискуссионные вопросы российской истории: Материалы конф. «Дискуссионные вопросы российской истории в вузовском и школьном курсах». Арзамас, 1998а.

Старыгина Н.Н. Н.Н. Страхов: основные направления и концептуальные основы полемики с русским нигилизмом // Клио. Журнал для ученых. 1998б. № 3 (6).

Старыгина Н.Н. Образ человека в русском полемическом романе 1860-х годов (концептуальные основы и художественное воплощение). М.; Йошкар-Ола, 1996. Ч. 1.

Старыгина Н.Н. Роман Н. Лескова «На ножах»: человек и его ценностный мир. М., 1995.

Степун Ф.А. Встречи и размышления. Лондон, 1992.

Страхов Н.Н. Литературная критика. М., 1984.

Сухих И.Н. «Отцы и дети» (1862) // Звезда. 2006. № 10.

Турген П. К проблеме нигилизма в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети» // Русская литература. 1993. № 1.

Толстой Ив. Несколько слов о «главном герое» Набокова // Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., 1998.

Туган-Барановский М.И. Интеллигенция и социализм // Вехи. Интеллигенция в России. М., 1991.

Тургенев И.С. Соч. Л., 1934. Т. 11.

Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1953 — 1958.

Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1967.

Тургеневский сборник / Под ред. Н.К. Пиксанова. Пг., 1916. (В тексте — ТС.)

Турков А.А. А.П. Чехов и его время. М., 1980.

Федотов Г.П. И есть и будет: размышления о России и революции // Федотов Г.П. О судьбе русской интеллигенции. М., 1991.

Федотов Г.П. Трагедия интеллигенции // О России и русской философской культуре: философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990.

Флоровский Г. (прот.). Пути русского богословия. Вильнюс, 1991.

Чадаев П.Я. Полн. собр. соч. и избр. писем: В 2 т. М., 1991. Т. 1.

Чаадаев П.Я. Соч. М., 1989.

Чалмаев В.А. «Золотые» и «серебряные» нити русской литературы XIX и XX веков // Литература в школе. 2008. № 3.

Чехов в воспоминаниях современников. М., 1952.

Шаталов С.Е. Роман Тургенева «Отцы и дети» в литературно-общественном движении // Русская литература XIX века: Хрестоматия литературоведческих материалов. М., 1984.

Шелгунов Н.В. Избранные литературно-критические статьи. М.; Л., 1928.

Шелгунов Н.В., Шелгунова Л.П., Михайлов М.Л. Воспоминания: В 2 т. М., 1967. Т. 1.

Шпет Г.Г. Очерк развития русской философии. Ч. 1 // Введенский А.И., Лосев А.Ф., Радлов Э.Л., Шпет Г.Г. Очерки истории русской философии. Свердловск, 1991.

Штакеншнейгер Е.А. Дневник и записки (1854 – 1886). М.; Л., 1934.

Crankshaw E. The Shadow of the Winter Palace. The Drift to Revolution, 1825 – 1917. Papermac, 1986.

Fuchs I. Die Herausforderung des Nihilismus. Philosophische Analysen zu F.M. Doslojewskijs Werk «Die Dämonen». München, 1987.

Lexikon der Geschichte Rußlands. Von den Anfängen bis zur Oktober-Revolution / Hrsg. v. H.-J. Torke. München, 1985. (В тексте — Lexikon.)

Mueller-Lauter W. Nihilismus // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 6 / Hrsg. J. Ritter, K.-F. Grunder. Basel; Stuttgart, 1984.

Rothe H. Die Schucht: Ivan Gontscharov und der «Realismus» nach Turgenev und vor Dostojewskij (1849 – 1869). Opladen, 1991.

Tschizewskij D. Zur Vorgeschichte des Wortes «nigilizm» // Zeitschrift für slavische Philologie 18 (1942).

Turgenev und Deutschland: Materialien und Untersuchungen / Hrsg. von G. ZiegengEinst. Bd. 1. Berlin, 1965.

«НОВЫЕ ЛЮДИ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И.С. ТУРГЕНЕВА И Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО: К ВОПРОСУ О САМОИДЕНТИФИКАЦИИ РУССКОЙ РАДИКАЛЬНОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ

В художественном осмыслении русской действительности второй половины XIX века И.С. Тургенев отличался несомненной прозорливостью, справедливо оценив сложность происходящих в 60-е годы в России процессов: умирание «дворянских гнезд» и крестьянских общин, появление нового героя — разночинца — и такого явления, как «нигилизм». Он первым стал исследовать нравственные качества героя, стремящегося к активной деятельности, обращаясь не только к нравственным, но и к социальным проблемам. Структура его последних романов определилась стоящим в их центре общественно-историческим типом, сыгравшим значительную роль в жизни русского общества. Н.А. Добролюбов писал о галерее типов героев, созданных И.С. Тургеневым: «Каждое из этих лиц было смелее и полнее предыдущих, но сущность, основа их характера и всего их существования была одна и та же. Они были вносители новых идей в известный круг, просветители, пропагандисты — хоть для одной женской души, но пропагандисты» [Добролюбов, 1963, т. 6, с. 100].

Жизнь героев шести тургеневских романов («Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети», «Дым», «Новь») связана с временным пространством русской жизни в течение тридцати лет: Рудин — герой середины 40-х годов (он — идеалист-гегельянец, выросший в философских кружках 1830–1840-х годов) — отличался теоретическим, умозрительным пониманием русской жизни, т. к. оторван от «почвы» («бесприютный скиталец»); Базаров, сочетающий в себе романтическое начало с агрессивным нигилизмом; Федор Лаврецкий, нашедший в себе силы исполнить свой долг, пройдя через страдание; появившиеся в романах 70-х годов Григорий Литвинов («Дым») и Алексей Нежданов («Новь»), первый из которых реализовал свой общественный долг, принося практическую пользу своим «землякам, пожалуй, даже всему краю», а второй стал представителем эпохи «хождения в народ» с целью пробудить его к восстанию; народник Нежданов готов был пожертвовать собой, но, не сумев «опроститься», уходит из жизни; погиб и тургеневский Инсаров, не достигнув своей цели. При всех различиях, все тургеневские герои испытывали «жажду счастья» и платили огромную цену за попытку найти его.

П.Г. Пустовойт справедливо замечает: «Такова эволюция романного героя Тургенева в его меняющемся параллельно с аналогичными изменениями в самой России культурно-историческом обличье. В движении от Дмитрия Рудина к Федору Лаврецкому, от Лаврецкого к Дмитрию Инсарову, от

него к Евгению Базарову, наконец, от последнего к Григорию Литвинову и Сергею Маркелову он отмечен весьма разной степенью согласия его слова с делом и различной же мерой личностной цельности. Однако в свете судеб тех же тургеневских героев (за исключением лишь ординарного Литвинова) эти, обусловленные "давлением времени" различия между ними оказываются всего лишь относительными и частными, потому что жизненные участи названных персонажей как раз на редкость схожи, ибо в равной мере трагичны» [Пуустовойт, 2006, с. 119].

В большинстве критических работ о романах И.С. Тургенева сложилось мнение о нем как «уловителе момента» разных этапов жизни русского общества и «живописце» «новых людей». А Н.К. Михайловский еще в 1893 году в статье «Памяти Тургенева» трактовал героев его романов, исходя из тургеневской классификации типов героев, которых тот возводил к двум литературным архетипам, — Гамлету и Дон Кихоту, считая, что обе разновидности этих типов представлены в его романах: 1) натуры сильные, «решительные», «берущие на себя ответственность» — Инсаров, Базаров, Сергей Маркелов, Остроумов, Лучинов, Курнатовский; 2) натуры «колеблющиеся», рефлектирующие — Чулкатурин, Рудин, Лаврецкий, Нежданов.

Причем не надо забывать, что, по мнению И.С. Тургенева, в реальной российской действительности жизнь и Гамлетов, и Дон Кихотов в равной степени была трагична: и склонных к самоанализу, не способных действовать Гамлетов, и деятелей Дон Кихотов. При этом центром его художественного мира была личность, которую он рассматривал в ее сложных взаимоотношениях с миром.

Во всех героях И.С. Тургенева как гамлетовского, так и донкихотского типа присутствует осознание своей слабости, своего одиночества, своей «случайности» в мире, что было присуще и самому писателю¹, и тем не менее он рагует за связь человека с миром, с народом, природой, что является жизнеутверждающим началом его произведений.

Да, он пишет о «лишних людях», «бесприютных скитальцах» («русских скитальцах», как назовет их позднее Ф.М. Достоевский), тоскующих и страдающих, но именно он создал Рудина, взошедшего на баррикаду со знаменем в руках, Инсарова, стремящегося бороться за освобождение своей родины, Базарова, понявшего, что надо заниматься «делом». И его герои, в большей или меньшей степени спасающиеся кто в любви, кто в найденной идее, осветившей их жизнь, кто в труде, почти приблизились к тем, кто, по мысли Андре Моруа, «внутри огромной равнодушной Вселенной... создали свой маленький мир, в этом и заключается истинная мудрость» [Моруа, 2001, с. 179].

В.А. Недзвецкий справедливо замечал, что герой тургеневских романов «через сближение его с интересами и проблемами *прежде всего* российского национального быта ("почвы")» стремится обрести или обретает «смысл и цель своего существования не в бесплодном поиске личного "безмерного счастья", а в служении общественному делу. Возможность и спасительность перехода тургеневского "современного человека" от его метафизических

¹ Андре Моруа подчеркивал, что «одним из самых сильных переживаний Тургенева было присущее ему ощущение ничтожности человека перед величием мироздания. Если мы поддадимся слабости и захотим измерить и окинуть взглядом бесконечность, все наши усилия покажутся нам тщетой. Мы страдаем. А чего ради? Чтобы все кончилось смертью, которая и сама всего лишь жалкий пустяк» [Моруа, 2001, с. 178].

запросов к миру социальному декларирована Тургеневым...» [Недзвецкий, 2008, с. 88]. Исследователь постоянно подчеркивал, что в тургеневских героях очень ярко выражены черты их национального менталитета и личностное начало: «С выходом его (героя Тургенева. — Э. Ф.) к общественно-исторической жизни России в тот или иной ее периоды изменяется и писательский угол зрения на своего героя. Если ранее он с позиции высших (абсолютных) запросов личности судил и окружающую его социальную реальность и обычных людей, то теперь сам... подвергается авторскому испытанию в свете актуальных общественных задач всей России.

<...> Через все тургеневские романы проходит мотив России как ценности для их героев не менее значимой, чем самая "бессмертная" любовь или гармония с природой». Как замечал тургеневский Лежнев, «Россия без каждого из нас обойтись может, но никто из нас без нее не может обойтись», да и Базаров перед смертью задумывается над тем, нужен ли он России, он, занимающий «узенькое местечко» в огромном пространстве («Я нужен России... Нет, видно не нужен»). В.А. Недзвецкий подчеркивал и то, что главные герои тургеневских романов «остаются личностями с метафизическими запросами и устремлениями, следовательно, не могут... уйти от драматичных отношений с вечными стихиями мироздания. При этом в онтологической участи, скажем, Рудина, Федора Лаврецкого, Инсарова и даже Евгения Базарова, их "несоразмерность" (Б. Паскаль) и разлад с мирозданием окажется намного важнее, чем тот или иной конфликт с современным русским обществом (государством)» [Там же, с. 90].

Основным героем И.С. Тургенева-писателя, очень чуткого к новому, часто только еще нарождающемуся, стал незаурядный человек на каждом новом этапе общественной жизни: Рудин («Рудин», 1855), Лаврецкий («Дворянское гнездо», 1859), Инсаров («Накануне», 1860), Базаров («Отцы и дети», 1862).

По замечанию И.Н. Сухих, проследившего эволюцию тургеневских героев, первым героем своего времени у него стал Рудин — «потомок Чацкого, мечтатель, идеалист, острослов и салонный спорщик», вторым — «скиталец» Федор Лаврецкий, третьим — болгарский беглец и революционер Инсаров. В свой час на горизонте появился загадочный провинциальный врач, в личности которого забрезжили натуры нового героя времени — «нигилиста как философа» Базарова» [Сухих, 2006, с. 215].

И.С. Тургенев показал, как на смену дворянскому интеллигенту, которого было принято называть «лишним человеком», приходит новый человек — разnochинец. Охваченного постоянной рефлексией и страдавшего от вечных сомнений человека сменяет герой, стремящийся найти дело своей жизни. «В основание моей повести, — писал о романе "Накануне" сам И.С. Тургенев, — положена мысль о необходимости сознательно-героических натур», хотя именно И.С. Тургенев закрепил в русской литературе понятие «лишний человек», которое в его творчестве приобрело особый художественно-философский смысл, не сводящийся к социальному значению, как принято было у большинства критиков. Правда, это понятие И.С. Тургенев никогда не употреблял в отношении своих романских героев, хотя литературоведение таких тургеневских героев, как Рудин, Лаврецкий, Литвинов, относило к этому типу героя. Этот термин вошел в литературоведение после публикации ранней повести И.С. Тургенева «Дневник лишнего человека» (1850), хотя ее героя трудно отнести к такому типу, которого позднее стали называть «лишним человеком» в силу того, что в обществе он не находил своего места. По своим ду-

ховным и интеллектуальным запросам он был выше окружающих его людей, отчего недостатки его характера не оценивались по достоинству.

«Лишние люди» всегда вызывали разные чувства, порой не очень теплые, но никогда — равнодушие. Таким противоречивым было отношение к тургеневскому Дмитрию Рудину, пришедшему на смену представителям «русского гамлетизма» — Гамлету из Щигровского уезда Н.С. Лескова и Чулкатурину из тургеневского «Дневника лишнего человека», способным только созерцать свои собственные несчастья. Как Яков Пасынков, они так и «не сделали» «практическими» людьми.

Два типа тургеневских героев — «мечтатели» и «деятели» — постоянно привлекали интерес писателя, который, как уже не раз замечалось, исследовал имеющих свою, национальную специфику русских Гамлетов и русских Дон Кихотов в поисках положительного героя своей эпохи.

Русских Гамлетов — дворянских интеллигентов 40-х годов, оказавшихся не готовыми к практической деятельности, — И.С. Тургенев показывал сатирически, то элегически, понимая их и сострадавая им. И в романе «Рудин», о котором речь шла в третьей главе книги, продолжается разговор о разрыве между словом и делом, заставлявшем страдать его героя — человека талантливого и благородного, непоседовательного «русского скитальца», о котором Лежнев скажет, что его незнание России, его скитальческая (и в физическом, и в духовном плане) жизнь — «его судьба, судьба горькая и тяжелая, за которую мы-то уж винить его не станем».

■ «Мужественное смирение перед жизнью» Федора Лаврецкого

Не все критики Федора Лаврецкого относят к типу «лишнего человека». Да, не раз в своей жизни он испытывал разочарование, тоску, был склонен к лени, но это «лишний человек», от которого, в отличие от его предшественников, «так и веяло» «русским степным здоровьем, крепкой долговечной силой», не оторванный от «почвы» (от матери, бывшей крепостной крестьянкой, к нему перешла духовно-нравственная близость к народу, что никак не отразилось на герценовском Бельтове, несмотря на его происхождение). У него есть идеалы в жизни: он хотел замолить «грех» своих предков-крепостников. Он не только хотел «быть полезным», как Рудин, мечтал найти свое место в жизни, но и оказался способным к практической деятельности: исполняя свой долг, «он сделался действительно хорошим хозяином, действительно выучился пахать землю и трудился не для одного себя; он, насколько мог, обеспечил и упрочил быт своих крестьян». Даже то, что Федор Лаврецкий обладал большой физической силой, занимаясь гимнастикой, и, кроме наук, изучил и столярное дело, вызывало к нему уважение среди крестьян, что сближало его с Рахметовым, которого в народе называли по имени волжского богатыря Никитушкой Ломовым. В отличие от «лишних людей», Федор был способен любить. Все это отличало его от рафинированных аристократов Онегина и Печорина, и даже от Рудина.

Лаврецкий объединил в себе лучшие качества русского дворянства, которое не было безразлично к судьбе России и народа. Все это дает возможность говорить, что в Лаврецком есть не только черты «лишнего человека», но и черты *нового* героя, появившегося в творчестве Тургенева в 60—70-е годы. Следует подчеркнуть, что впервые в романе «Дворянское гнездо» его герой соразмерял свои духовные искания с народным мировоззрением, что никог-

да не отличало «лишних людей» — героев произведений А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и даже А.И. Герцена.

В создаваемом в период первого этапа общественного движения 1860-х годов романе «Дворянское гнездо» (демократы и дворяне-либералы еще не разошлись окончательно в своих взглядах на путь России) И.С. Тургенев сделал последнюю попытку найти героя своего времени в дворянской среде¹. Его Федор Лаврецкий происходил из старинного родовитого дворянства, его родственники считали себя «аристократами духа», читали Вольтера, Дидро, считали себя просвещенными, «цивилизованными» помещиками, хотя в их усадьбах процветали крепостнические нравы. Они, по существу, были оторваны от российской почвы, от народа, который презирали (так, отец Федора был галломаном, потом англоманом). Об этой проблеме очень часто размышляли либералы-западники (в частности, Б.Н. Чичерин в статьях «Об аристократии, особенно русской», «Современные задачи русской жизни» и др.), с которыми И.С. Тургенев далеко не во всем соглашался. Он верил в предназначение российского дворянства, понимал, что дворянская оторванность от родной почвы приносит России много бед, и потому его Федор Лаврецкий, по замечанию Ю.В. Лебедева, — «это герой, объединяющий в себе лучшие качества патриотически настроенной части дворянства», являющийся в определенной степени alter ego писателя. создавшего его; от его имени он дает отпор крайним либералам в лице Паншина, исповедуя идеи славянофильства. По мнению Ю.В. Лебедева, коренной русский человек «в сравнении с Рудиным... не испорчен односторонним философским воспитанием, не заражен чрезмерным самоанализом, истощающим интеллект и убивающим в человеке непосредственные ощущения жизни. В Лаврецком как бы соединены лучшие качества Рудина и Лежнева. Романтическая мечтательность уравновешивается трезвой положительностью, опирающейся на знание родной земли» [Лебедев, 2008, с. 16]. Федор демократичен (может быть, потому, что его мать была крепостной крестьянкой), хотя в юности прошел через увлечение светской жизнью, как и юный Пьер Безухов. Воспитание, которое он получил в доме отца, могло его духовно искалечить, но этого не произошло: способный трезво оценивать все происходящее вокруг, он быстро понял вред разрыва между книжной философией, через которую он постигал жизнь, и самой этой живой жизнью. Когда ему стало понятно, что он хочет трудиться, от самого себя он начинает требовать «прежде всего признания народной правды и смирения перед нею». Он ощущал трагедию народа и испытывал чувство вины перед ним: однажды он увидел, как мужик «с густой бородой и угрюмым лицом, взъерошенный и измятый, вошел в церковь, разом стал на оба колена и тотчас же принялся поспешно креститься, закидывая назад и встряхивая голову после каждого поклона», и такое «горькое горе сказывалось в его лице, во всех его движениях», что

¹ И.С. Тургенев верил, что дворянство как большая культурно-историческая сила еще способно к общественному творчеству, к труду на родной земле. В незаконченной статье «Несколько мыслей о современном значении русского дворянства» он выказал уверенность в возможности коренного его перерождения. Крепостное право отнюдь не являлось, по Тургеневу, определяющей сущностью дворянского сословия. Дворянство русское существовало и существует как служилое сословие, приносящее пользу «земле» и государству. А потому и после освобождения крестьян дворянство должно сохраниться, его призвание — участвовать в медленном и постепенном перевороте, «учиться пахать землю, и как можно глубже ее пахать» [Тургенев, 1967, с. 299 — 304].

«Лаврецкий решил подойти к нему и спросить его, что с ним. Мужик пуливно и сурово отшатнулся, посмотрел на него... "Сын помер", — произнес он скороговоркой и снова принялся класть поклоны...». Этот эпизод говорит о том, что Лаврецкий не мог пройти мимо страдающего человека. Он научился смиренно ощущать себя частью Жизни: «Вот когда я на дне реки... И всегда, во всякое время тиха и неспешна здесь жизнь... кто входит в ее круг — покоряйся: здесь незачем волноваться... здесь только тому и удача, кто прокладывает свою тропинку не торопясь, как пахарь борозду плугом. И какая сила кругом, какое здоровье в этой бездейственной тиши!»

После перенесенных страданий и разочарований вместе с обретенным чувством родины Лаврецкий возрождается как новой жизни и к новому, сильному чувству любви к Лизе Калитиной: «Тишина обнимает его со всех сторон, солнце катится тихо по спокойному синему небу, и облака тихо плывут по нему». В связи с сюжетной линией Лаврецкий — Лиза Калитина в тургеневском романе на первый план выходит этическая проблема столкновения личного счастья и долга. Из-за внезапного возвращения считавшейся умершей жены Лаврецкого их любовь невольно становится «грехом». И Лаврецкий воспринимает эту катастрофу как возмездие за грехи его предков, за свое собственное прошлое, в котором было много лени и *байбачества*, сближающих его с Обломовым: «Я все знаю, и свои грехи, и чужие, и как папенька богатство наше нажил, я знаю все. Все это отомолить, отомолить надо... Отзывает меня что-то; тошно мне, хочется мне запереться навек». Грустные размышления Лаврецкого в конце жизни говорят о его сомнениях в способности дворян-либералов взять ответственность за Россию. И все же он сумел вернуться к жизни: «Возьмусь за дело, стиснув зубы, да и велю себе молчать; благо, мне не в первый раз брать себя в руки». «Неужели же, — думал он, — я не слажу с собою, поддамся этому... вздору? Мальчишка я, что ли, в самом деле? Ну да: увидал вблизи, в руках почти держал возможное счастья на всю жизнь — оно вдруг исчезло; да ведь и в лотерею — повернись колесо еще немного, и бедняк, пожалуй, стал бы богачом. Не бывать, так не бывать — и кончено. <...> И для чего я бежал, зачем сию здесь, забивши, как страус, голову в куст? Страшно беде в глаза взглянуть — вздор!» И он сделался хорошим хозяином, выучился «пахать землю», заботиться о крестьянах. Он перестал думать о личном счастье и в финале романа, помудревший и успокоившийся, приветствовал молодое поколение — тех «новых людей», которые стали героями двух других романов И.С. Тургенева — «Накануне» и «Отцы и дети». Романом «Дворянское гнездо» писатель как бы подвел итог своим поискам положительного героя в дворянской среде. При этом, обратившись к теме умирания «дворянских гнезд», И.С. Тургенев, никогда не отказываясь от любви к прошлому, понимая закономерность всего происходящего, показывает, как в старом доме и в старом саду Лаврецкого «играет» новая жизнь (это позднее А.П. Чехов «заколотил» двери в доме Раневской и Гаева вместе с забытым там всеми Фирсом). Федор Лаврецкий готов был встретить «новую» жизнь, «новых людей»: «Играйте, веселитесь, растите молодые силы...» (а «молодые силы» — это разночинцы, идущие на смену либеральным дворянам). У И.С. Тургенева это — Рудин, болгарский революционер и разночинец Инсаров, нигилист Базаров. Многие из них прожили короткую жизнь. Как замечает Ю.В. Лебедев, «если в характерах Онегина и Печорина "отразился век", то в Рудине и Лаврецком, Инсарове и Базарове — духовные устремления десятилетия. Жизнь тургеневских героев по-

добна ярко вспыхивающей, но быстро угасающей искре в океане времени. История отмеряет им напряженную, но слишком короткую судьбу. Все тургеневские романы включены в жесткие ритмы годового природного круга. Действие в них завязывается весной, достигает кульминации в знойные дни лета, а завершается "под свист осеннего ветра" или "в безоблачной тишине январских морозов". Тургенев показывает своих героев в счастливые минуты максимального развития и расцвета их жизненных сил. Но именно здесь обнаруживаются с катастрофической силой свойственные им противоречия. Потому и минуты эти оказываются трагическими» [Лебедев, 2008, с. 13].

Расширительное значение названия тургеневского романа «Дворянское гнездо», подчеркивающее социальную принадлежность его персонажей, отметил критик П.В. Анненков, сказав о привкусе горькой иронии в отношении писателя к помещиному дворянству [Анненков, 1859, с. 532].

Эта ирония связана с размышлениями И.С. Тургенева о психологии русского человека¹, о типе «лишнего человека», задумывающегося не только над вопросом «что делать?», на который пытались ответить многие мыслители, в том числе и русские писатели, но и над вопросом «кто будет делать?». Наступило время, когда надо было решать, кто же станет активным деятелем в период назревшего в России социально-экономического переворота. И.С. Тургенев вначале возлагал надежду на лучших представителей помещиного дворянства. Вслед за Н.Г. Чернышевским [Чернышевский, 1974, с. 12] вопрос о «счастье и несчастье навеки» И.С. Тургенев связывал с понятием гражданской пользы. Не принимая революционную программу демократов, он верил в возможность нравственного обновления дворянства, которое поможет ему сохранить свою историческую роль в России. Федор Лаврецкий и шел по пути самосовершенствования, стремясь к идеалу, думая о судьбе отечества, осознавая свой гражданский долг, трудясь. Он был близок к народу, его отличал естественный демократизм. Он был достойным представителем своего класса². Но в конце романа, приветствуя «новых людей», он «перестал идти вперед», уступив им дорогу. В частности, П.В. Анненков видел достоинство Лаврецкого только в одном: «Энергическое управление своим внутренним миром — вот где единственная доблесть Лаврецкого, не имеющего других доблестей» [Анненков, 1879, с. 210], Д.И. Писарев считал его отличительной чертой «мужественное смирение перед жизнью» (Рассвет. 1859. № 11), а Н.А. Добролюбов, размышляя над героями И.С. Тургенева, которые часто были «вносителями новых идей», что в каждой период развития русского общественного сознания было благотворно и полезно, хотя они, когда «за размышлениями и разговорами должно следовать дело», становились беспомощными, героя «Дворянского гнезда» выделял среди них, ибо И.С. Тургенев «сумел поставить Лаврецкого так, что над ним нелепо иронизировать, хотя он и принадлежит к тому роду типов, на которые мы смотрим с усмешкой. Драматизм его положения заключается уже не в борьбе с собственным бессилием, а в столкновении с такими понятиями и нравами, с которыми борьба действительно должна утратить даже энерги-

¹ «Ленив и неповоротлив русский человек и не привык ни самостоятельно мыслить, ни последовательно действовать, — писал И.С. Тургенев своей корреспондентке Е.Е. Ламберт. — Но нужда — великое слово! — поднимет и этого медведя из берлоги» (Письмо от 22 декабря ст.ст. 1857 года).

² В письме К.К. Случевскому И.С. Тургенев писал: «...эстетическое чувство заставило меня взять именно хорошего представителя дворянства...» [Тургенев, 1964, т. 4, с. 348].

ческого и смелого человека...», отметив при этом в трагическом завершении темы счастья в романе силу критической позиции И.С. Тургенева [Добролюбов, 1963, т. 6, с. 103].

■ «Величие и святость идеи» Дмитрия Инсарова

Трагической оказалась и судьба героя романа И.С. Тургенева Дмитрия Инсарова. Ведя многолетний идейный спор о положительном герое 40–70-х годов XIX века, своим романом «Накануне» И.С. Тургенев как бы говорил, что России нужны не дельцы типа Андрея Штольца, а бескорыстные, любящие свою родину и ее народ люди, каким был Инсаров — волевой и цельный.

Тургеневский роман заканчивался размышлениями скульптора Шубина о том, что вокруг много разных людей, но это — «либо мелюзга, грызуны, гамлетики, самоеды, либо темнота и глушь подземелья, либо толкачи, из пус-того в порожнее переливатели да палки барабанные!».

Отсюда — вопросы Н.А. Добролюбова: «Когда ж наша придет пора?», «Когда у нас народятся люди?», «Когда же придет настоящий день?», которые можно прочитать так: «Когда же придут русские Инсаровы?», хотя смотрят на этого героя И.С. Тургенев и Н.А. Добролюбов по-разному: для первого он был борцом за национальное освобождение своей родины, для второго — революционером.

Если в первом романе о «новом» человеке Рудине — пропагандисте новых идей — его герой только произносил пламенные речи, сподвигая других людей на поступки, и в этом была историческая необходимость его появления в обществе, то в романе «Накануне» появился человек, который сам был способен совершить поступок. О таких, как Рудин, Н.А. Добролюбов писал: «...в свое время они, видно, очень нужны были, и дело их было очень трудно, почтенно и благотворно <...>

Но в последнее время в нашем обществе обнаружились требования, совершенно отличные от тех, которыми вызван был к жизни Рудин и вся его братия <...>

Их уважают как старых наставников... Нужно уже нечто другое, нужно идти дальше» [Добролюбов, 1963, т. 6, с. 100–102].

Как чуткий писатель, И.С. Тургенев ответил на запрос своего времени, создав роман «Накануне», герой которого — не «русский Гамлет» — человек мыслительного типа, а деятель, способный совершать поступок.

И.С. Тургенев никогда не был равнодушен к судьбе России и всю жизнь пытался понять, какими путями она должна двигаться в будущее. Именно этот вопрос был камнем преткновения между дворянами-либералами и демократами-разночинцами. Писатель всегда был против революционных переворотов, был сторонником либеральных реформ, для проведения которых все русское общество должно было объединиться. Может быть, именно поэтому героем своего романа «Накануне» (а многих удивляло, что им стал революционер-болгарин) он сделал Инсарова, который в своеобразной форме высказал мысль самого писателя о тесной связи интеллигенции и народа¹

¹ М.К. Клеман считал, что И.С. Тургенев в этом романе дал «политический урок» русской революционной демократии, убеждая ее в том, что «русские Инсаровы» появятся только тогда, когда они «откажутся от углубления классово-рози, от революционной постановки общественных проблем» и объединят силы в борьбе за общенациональные интересы [Клеман, 1936, с. 123].

и воплотил в себе его идеал общественного деятеля, сформулировав очень важную для писателя идею единства общества в борьбе за свободу Болгарии, высказанную им в одной из бесед с Еленой Стаховой: «Последний мужик, последний нищий в Болгарии и я — мы желаем одного и того же; у всех одна цель». При мысли об освобождении Болгарии от турецкого владычества, «при одном упоминании его родины... в глубине глаз» Инсарова «зажигался какой-то глухой, неугасимый огонь», который ощущался и внутри («душа его загорелась»), и снаружи («гроза росла, слышалось уже веяние близкой, неминуемой войны. Кругом занимался пожар, и никто не мог предвидеть, куда он пойдет, где остановится»).

Н.А. Добролюбов отмечал, что «все обаяние Инсарова заключается в величии и святости той идеи, которой проникнуто все его существо. <...> Любовь к свободе родины у Инсарова не в рассудке, не в сердце, не в воображении: она у него во всем организме <...> Оттого при всей обыкновенности своих способностей, при всем отсутствии блеска в своей натуре, он стоит неизмеримо выше, действует на Елену несравненно сильнее и обаятельнее, нежели блестящий Шубин и умный Берсенеv» [Добролюбов, 1963, т. 6, с. 123].

Выбор, который должна была сделать (и делает) Елена Стахова между четырьмя претендентами на ее руку, получает в романе символический смысл. Двое из них — скульптор Шубин и ученый Берсенеv — в чем-то близки к «лишним людям» 50-х годов склонностью к рефлексии, самоанализу, а двое других — Инсаров и чиновник Курнатовский — относятся к типу «деятелей», при том что сфера их деятельности — разная¹. Этот выбор должен был состояться, т. к. Россия стояла «накануне» грядущих общественных сдвигов, «накануне» появления на русской почве «сознательно-героических натур», «накануне» обновления, решительного шага, выбора. «Елена, — писал Г.А. Бялый, — поставлена перед необходимостью выбора между Инсаровым, Берсенеvым и Шубиным. Это как бы молодая Россия с ее жаждой деятельного добра, и ее герои — люди искусства, отвлеченной науки и гражданского подвига. Выбор Елены решает вопрос о том, кто более нужен России» [Бялый, 1962, с. 115]. Н.А. Добролюбов констатировал, что «при всей обыкновенности своих способностей, при всем отсутствии блеска в своей натуре, он (Инсаров. — Э. Ф.) стоит неизмеримо выше, действует на Елену несравненно сильнее и обаятельнее, нежели блестящий Шубин и умный Берсенеv, хотя оба они тоже люди благородные и любящие» [Добролюбов, 1963, т. 6, с. 117]. Критик понял, что И.С. Тургенев своего Инсарова противопоставил не только Шубину и Берсенеvu, но и всему молодому поколению России: «Тут нет упрека русскому молодому поколению, нет указания на то, каким должен быть гражданский герой. Если б это входило в план автора, то он должен был бы поставить своего героя лицом к лицу с самим делом — с партиями, с народом, с чужим правительством, с своими единомышленниками, с вражеской силой» [Там же, с. 123–124]. С Н.А. Добролюбовым полемизировал Н.Н. Булич: «Нам не нужно в повести подробного изображения всего круга его деятельности, его

¹ Дмитрий Инсаров, на первый взгляд, ничем не отличается среди них. Н.А. Добролюбов замечал, что «в Инсарове, строго говоря, нет ничего чрезвычайного. <...> Он никогда не лжет, не изменяет своему слову, не берет взаймы денег, не любит разговаривать о своих подвигах, не откладывает исполнения принятого решения, его слово не расходится с делом и т. п. Словом, в нем нет тех черт, за которые должен горько упрекать себя всякий человек, имеющий претензию считать себя порядочным» [Добролюбов, 1963, т. 6, с. 115–116].

сношений с болгарскими патриотами, рассказа, как в деле выражается его ум, воля, характер. Автор пишет повесть из русского быта, а вовсе не историю славянских племен» [Булич, 1860, с. 26]. А вот Д.И. Писарев дал резко отрицательную оценку тургеневскому герою: «Инсаров, каким он является в отдельных сценах романа <...> не представляет в себе ничего целостно-человеческого и решительно ничего симпатичного. <...> истинный художник, Тургенев соорудил ходульную фигуру, стоящую ниже Штольца, — это очень грустно...» [Писарев, 1861, с. 270 — 271].

Несмотря на всю разногласию мнений по поводу его героя, И.С. Тургенев трактовал Инсарова как «сознательно-героическую натуру», которую пока он еще не встретил в России, а «сознательно-героические натуры» жертву приносит сознательно. «Люблю ли я свою родину? Что же другое можно любить на земле? Что одно неизменно, что выше всех сомнений, чему нельзя не верить после Бога?» — восклицает Инсаров. Как-то в разговоре с Еленой он замечал, что мало только говорить даже самые высокие слова о любви к своей родине: «Вот когда кто-нибудь из нас умрет за нее, тогда можно будет сказать, что он ее любил». Инсаров любил Болгарию: один раз, как пишет Елена в своем дневнике, «он уже был приговорен к смерти... он едва спасся... его изранили». И он опять был готов пойти на смерть ради нее. Инсаров не дожид до осуществления своей мечты — участвовать в освобождении Болгарии. Он умирает от болезни, не доехав до родины, что дополняет момент трагичности в его жизнь. Таким героическим натурам адресованы строки тургеневского стихотворения в прозе «Дрозд II»: «Они гибнут без ропота; их губят без раскаяния; они себя не жалеют, не жалеют и о них...» Хотя, как справедливо замечает Г.Б. Курляндская, «у Тургенева метафизическое одиночество человека, его обреченность на мгновенное существование и потом вечное растворение в бездушном ничто не исключает, а только обостряет величие человеческой личности, осознавшей в себе духовную сущность любви и самоотдачи» [Курляндская, 1984, с. 42 — 43].

Американская исследовательница творчества И.С. Тургенева Дж. Костлоу в своей монографии «Миры внутри миров: Роман И.С. Тургенева (Worlds within worlds: Novels of I. Turgenev (1990)), интерпретируя роман «Накануне», рассматривала путь Инсарова как «неумолимое движение в мир смерти, хаоса, забвения». С ней не согласилась А.А. Новикова, утверждающая, что «устремленность героя к смерти — сознательное самопожертвование, желанье погибнуть за освобождение Родины — не означает "движение к хаосу и забвению". Наоборот, в этом — не только безотчетное стремление обрести цельность и гармонию, но и не исчезнуть бесследно на земле, не быть забытым» [Новикова, 2008, с. 12]. Дж. Костлоу неправа и потому, что тот, кого любят и кто сам любит, не стремится в мир смерти, а рядом с Инсаровым встала и разделила все его устремления Елена Стахова, которую Н.А. Добролюбов считал воплощением молодых сил России с ее «неотразимой потребностью новой жизни, новых людей, которая охватывает теперь все русское общество, и даже не одно только так называемое "образованное" <...> "Желание деятельного добра" есть в нас, и силы есть; но боязнь, неуверенность останавливают <...> и мы все ищем, жаждем, ждем... ждем, чтобы нам хоть кто-нибудь объяснил, что делать» [Добролюбов, 1963, т. 6, с. 120 — 121].

Елена жаждала деятельности, искала «учителя», который бы ей помог разобраться во всем, и нашла его в Инсарове — человеке, достойном уважения и любви. В этом романе впервые тургеневский герой встретил пони-

мание в любимой женщине. Даже Шубин, влюбленный в Елену, вынужден признать правомерность выбора Елены Стаховой, понимая, что в Инсарове она оценила то, чего не было ни в нем, ни в Берсеневе, ни в Курнатовском: «Да, молодое, славное, смелое дело. Смерть, жизнь, борьба, падение, торжество, любовь, свобода, родина... Хорошо, хорошо. Дай бог всякому! Это не то, что сидеть по горло в болоте да стараться показывать вид, что тебе все равно, когда тебе действительно в сущности все равно. А там — натянута струна, звени на весь мир или порвись!» Когда порвалась струна жизни Дмитрия Инсарова, его дело продолжила русская женщина Елена Стахова.

■ «Безгеройные романы» И.С. Тургенева «Дым» и «Новь»

В двух романах, созданных в 80-е годы, — «Дым» опубликован в 1867 году, а «Новь» — в 1876 году — И.С. Тургенев по-прежнему обращался к российской действительности, но в них уже не было таких ярких героев, как Федор Лаврецкий, Евгений Базаров, Дмитрий Инсаров.

По существу, оба эти романа «безгеройны». В письме М.В. Авдееву от 25 января (6 февраля) 1867 года И.С. Тургенев сообщал: «Роман мой ("Дым") ...написан в новом для меня роде». Как замечала Л.М. Лотман, «отсутствие героя было выражением авторского отношения к эпохе. <...> Беспощадное осуждение людей новой эпохи воспринималось как напоминание о типе Базарова, о трагической судьбе лучших представителей этого типа — Добролюбова и Чернышевского — и выражало последовательно отрицательное отношение писателя к реакции, парализующей развитие в обществе свежих творческих сил» [Лотман, 1982, с. 153].

И.С. Тургенев обрисовал в «Дыме» и «Нови» среду, в которой формируется политический протест против всего происходящего в России, но которая оказывается не способной выдвинуть таких необходимых для России личностей, какими были Рудин и Инсаров. С 40-х годов в его романах появляются сатирические ноты, но никогда прежде в них не было столько гротескных и памфлетных характеристик ситуаций и персонажей.

«Дым» можно отнести к жанру романа-памфлета, в котором ощущается глубокое разочарование в происходящем: политическая жизнь России видится ему окутанной «дымом», вследствие чего и сама жизнь похожа на «тьму, бегущую от дыма». И герой этого романа — не яркая личность, а «рутинный» дворянин. И все его окружение оторвано от народа, о чем говорят авантюрные планы, которые рождаются в этой среде. Все это связано с тем, что под влиянием происходящего в России обострилась присущая И.С. Тургеневу склонность к трагическому восприятию жизни и философскому скепсису.

Замысел романа «Дым» был связан с раздумьями И.С. Тургенева о будущем России и Запада, которые нашли отражение в спорах писателя с А.И. Герценом и Н.П. Огаревым. Свое тяжелое состояние духа И.С. Тургенев объяснял «давлением времени». В письме Ф.М. Достоевскому от 13 (25) мая 1863 года он говорил о «теперешнем тяжелом и важном времени», о «трудном времени», о «трагической стороне в судьбах всей европейской семьи». Он был согласен с мнением П.В. Анненкова о том, что происходило в России: «Начиная с первого министра до последнего мужика, никто не знает, что теперь дозволено и что запрещено» (Письмо П.В. Анненкову от 29 ноября (11 декабря) 1865 года).

Главный герой романа — Григорий Михайлович Литвинов, «честный и дельный», по характеристике автора, в родословной которого переплелись дворянско-купеческие начала. Четыре года за границей он изучал агрономию и технологию, «трудился добросовестно, приобрел познания», которые, по его убеждению, принесут пользу на родине. В момент появления на страницах романа Литвинов «спокоен и прост, оттого он так самоуверенно глядит кругом, что жизнь его отчетливо ясно лежит перед ним, что судьба его определилась и что он гордится этою судьбой и радуется ей, как делу рук своих». Его не интересует политика, он считает, что «русским еще рано иметь политические убеждения или воображать, что мы их имеем»; в силу чего Губарев относит его к группе «недозрелых».

Литвинов не привлек интереса критики именно из-за того, что у него не было четких политических убеждений. Больше интереса вызвали его отношения с роковой красавицей Ириной Осининой, чуть не разрушившей его жизнь.

Роман И.С. Тургенева «Дым», как всегда тесно связанный с острыми вопросами русской общественной жизни, занимает среди всех его произведений особое место по своей злободневности и полемичности. И.С. Тургенев, как и А.И. Герцен, относился к тому, что происходило в России после отмены крепостного права, критически, при этом не принимая позицию А.И. Герцена, который, по его мнению, «мистически преклонялся перед русским тулупом» (Письмо И.С. Тургенева А.И. Герцену от 27 октября (8 ноября) 1862 года) и верил, что будущее России — за крестьянской общиной. И.С. Тургенев был убежден, что статьи герценовского «Колокола» способствуют развитию антизападнических настроений среди молодежи и убеждению в исключительности исторического пути России: «В силу вашей (Герцена и Огарева) душевной боли, вашей усталости, вашей жажды положить свежую крупинку снега на иссохший язык, вы бьете по всему, что каждому европейцу, а потому и нам, должно быть дорого, по цивилизации, по законности, по самой революции, наконец...»

И правы такие исследователи, как Г.А. Бялый, С.М. Петров, А.Б. Муратов, которые считают, что в Губареве и его окружении в романе показаны люди, чьи «молодые головы, хмельные и отуманенные», были охвачены идеями, пропагандируемыми «Колоколом». Сатирически показал И.С. Тургенев и группу генералов, в том числе Ратмирова, и представителей высшей знати (князя Осинины, граф Рейзенбах), и русских либералов, готовых идти на сближение с реакционными правительственными кругами (Губарев, Ворошилов, Суханчикова, Бамбаев).

В значительной мере эта критика, в том числе и «губаревщины», звучит в речах Потугина. Этот разночинец, выходец из духовной среды, по мнению И.С. Тургенева, имел право высказывать истинно русскую точку зрения на происходящее вокруг него (прообразом этого тургеневского героя был В.Г. Белинский). Писатель объяснял влияние Губарева на людей не дарованиями его, не способностями («у него этого ничего не имеется»), а сильной волей. Хотя Потугин не является alter ego И.С. Тургенева, тем не менее именно ему он доверил в отдельных случаях высказывать свою точку зрения. Так, А.И. Герцен понял, что некоторые речи этого персонажа полемически направлены против его взглядов, но аргументы его нашел неубедительными («Я искренно признаюсь, что твой Потугин мне надоед», — писал он И.С. Тургеневу). Писателю было интересно и мнение Д.И. Писарева, особенно по поводу сцен у Губарева. Критик статьи об этом романе не написал, но ответил

И.С. Тургеневу письмом, в котором заметил, что «удар... падает на Ратмирова, а не на Губарева», и сосредоточился на проблеме героя, которого в романе не увидел: «Мне хочется спросить у вас: Иван Сергеевич, куда вы девали Базарова? — Вы смотрите на явления русской жизни глазами Литвинова, вы подводите итог с его точки зрения, вы его делаете центром и героем романа, а ведь Литвинов — это тот самый друг Аркадий Николаевич, которого Базаров безуспешно просил не говорить красиво» [Писарев, 1956, т. 4, с. 424]. Критик не увидел в тургеневском романе героя, который в новой ситуации мог бы продолжить дело Базарова, и в дальнейшей переписке И.С. Тургенев объяснил ему свою позицию: «Вы не сообразили того, что если Базаров и жив — в чем я не сомневаюсь, — то в литературном произведении упоминать о нем нельзя: отнестись к нему с критической точки не следует, с другой — неудобно... <...> беседовать о нем или его устами — было бы совершенно прихотью, даже фальшью». А насчет героя романа «Дым» И.С. Тургенев заметил, что им является не Литвинов, а Потугин и что автор выбрал не такую уж низкую «кочку», т. к. «с высоты европейской цивилизации можно еще обозревать всю Россию: "Быть может, мне одному это лицо дорого; но я радуюсь тому, что оно появилось... Я радуюсь, что мне именно теперь удалось выставить слово "цивилизация" — на моем знамени, — и пусть в него швыряют грязью со всех сторон" (Письмо от 23 мая (4 июня) 1867 года).

Критика не преминула это сделать, упрекая И.С. Тургенева в отсутствии патриотизма¹. И даже П.Л. Лавров, всегда испытывавший интерес к творчеству И.С. Тургенева, заметил, что положительный идеал романа — служение цивилизации, с его точки зрения, лишен какого бы то ни было смысла [Лавров, 1869, с. 108], позднее объясняя «уныние» И.С. Тургенева «его удалением от России, не позволившим ему заметить сохранившиеся и укрепившиеся живые силы общества и новые пробивающиеся ростки» [Лавров, 1884, с. 106]. В той же статье П.Л. Лавров признал, что «нельзя было не поставить на счет автору самую смелую для него картину кружка, дирижировавшего тогда судьбами России... За признание *этого* дымом, да еще, очевидно, зловредным, удушающим, Ивану Сергеевичу прощали многое» [Там же, с. 107 — 108].

Во времена И.С. Тургенева главным предметом спора оставалась проблема: Россия и Запад. Н.Н. Страхов доказывал, что России нечему учиться у Западной Европы, что западничество И.С. Тургенева «не содержит в себе действительной *преданности началам, выработанным европейской жизнью*», а является своего рода нигилизмом, заимствованным из «отрицательных и мрачных учений современной Европы» [Страхов, 1871, с. 24].

И.С. Соловьев, критик журнала «Всемирный труд», также обвинил автора «Дыма» в том, что его любимый герой, Потугин, высказывает суждения, с которыми могли бы согласиться все «русские нигилисты», страдающие «недоверием к силам и средствам своего народа» [Соловьев, 1867, с. 193].

Истолкование содержания «Дыма» в статье-лекции О.Ф. Миллера интересно тем, что он, выступив в защиту славянофильства, высказал мысль, что Потугин — это «один из последних могикиан того бесшабашного западни-

¹ См.: Скабичевский А.М. Новое время и старые боги // Отечественные записки. 1868. № 1; Суворин А.С. Санкт-Петербургские ведомости. 1867. № 117; Страхов Н.Н. Последние произведения Тургенева // Заря. 1871. № 2; Соловьев Н.И. Дым отечества // Всемирный труд. 1867. № 5, и пр.

чества, которое в сущности вытекает из препохвального свойства нашей натуры <...> которое очень метко определяет Базаров, говоря <...>: "Русский человек только тем и хорош, что сам о себе прескверного мнения"» [Миллер, 1871, с. 270]. Неожиданно он пришел к выводу, что новый роман И.С. Тургенева заканчивается оптимистической верой в будущее: «И.С. Тургенев заключает свой "Дым" успокоительным указанием на то, что одно — *не дым*: это воскрешающее значение его для освобождения, воскресающее значение его как для самого народа, так и для нас всех, чающих появления *новых людей*» [Там же, с. 273]. По мнению О.Ф. Миллера, в России того времени еще не появились «новые люди», чем и объясняется их отсутствие в «Дыме».

С точки зрения М.М. Бахтина, литературный герой должен совершать «активный-ответственный поступок» [Бахтин, 1995, с. 22 – 67], в связи с чем «лишний человек», который «прежде всего человек, лишенный на земле своего места» [Фаустов, Савинков, 1998, с. 22], не имел права претендовать на роль героя литературного произведения, хотя долгое время он им был, что Д.И. Чижевский объяснял тем, что в первой половине XIX века (можно предположить, что это особенно связано с тем, что произошло в сознании русского человека после разгрома декабристского восстания, когда поступок стал невозможен, когда даже мысль стала *поступком*) человек утратил свою «онтологическую существенность» [Чижевский, 1929, с. 32], что привело к кризису, образовавшему, с точки зрения М.М. Бахтина, «бездну между мотивом поступка и его продуктом» [Бахтин, 1995, с. 55]. Новый герой был необходим России, и эту *бездну* перешагнули герои романа «Что делать?».

Находясь под сильным впечатлением от романа «Дворянское гнездо», Н.Н. Страхов как почвенник роман «Дым» не принял, высказался о нем холодно и иронично, отметив явный «художественный регресс» И.С. Тургенева и осудив тенденцию его романа: «Ясно, как день, что в повести слышна раздражительность; ясно, как день, что эта раздражительность направлена против господствующего ветра. <...> Говоря литературными формулами, все мы более или менее стали славянофилами. Вот та превратность земных вещей, которая не нашла себе сочувствия в душе нашего поэта» [Страхов, 1984, с. 225].

Правда, «новые люди» (народники) впервые появились в тургеневском романе «Новь», а позднее философию их жизни обосновал Н.Г. Чернышевский.

В 1879 году в специальном предисловии к своим романам И.С. Тургенев писал: «Автор "Рудина", написанного в 1855 году, и автор "Нови", написанной в 1876-м, является одним и тем же человеком. В течение всего этого времени я стремился, насколько хватало сил и умения, добросовестно и беспристрастно изобразить и воплотить в надлежащие типы и то, что Шекспир называет "the body and pressure of time" ("самый образ и давление времени"), и ту быстро изменившуюся физиономию русских людей культурного слоя, который преимущественно служил предметом моих наблюдений» [Тургенев, 1967, т. 12, с. 303].

В 1867 году, когда И.С. Тургенев завершил работу над романом «Дым», он, долгие годы наблюдающий за быстро меняющимися в России общественными отношениями, исследуя трагические судьбы своих героев, пытающихся найти свое место в жизни, увидел и поверил в то, что возрождение России медленно, но верно происходит, и большую роль в этом играют не герои, стремящиеся перевернуть мир, а скромные «повседневные строители жизни», исповедующие философию «малых дел». Еще в начале 70-х годов И.С. Тургенев писал: «Народная жизнь переживает воспитательный период

внутреннего хорового развития, разложения и сложения; ей нужны помощники — не вожаки, и лишь тогда, когда этот период кончится, снова появятся крупные, оригинальные личности» [Тургенев, 1967, т. 10, с. 296].

Интерес И.С. Тургенева к «народной жизни» реализовался в 1877 году в романе «Новь», в котором показан процесс «хождения в народ» и закономерность его в связи с тем, в какой трагической ситуации оказалось русское крестьянство после реформы 1861 года, когда его «освободили» и от земли (действие в романе относится к 1868 году). При этом писатель показывал, что «Безымянная Русь» оказалась не готова воспринять резкие революционные идеи народников.

И.С. Тургенев и сам признавал не революционный, а эволюционный путь, по которому должна идти Россия, в связи с чем он, не отрицая необходимости изменений, всегда отдавал предпочтение демократам-просветителям. Народничество, охватившее широкий круг молодежи, не дало писателю возможности выделить в нем какую-нибудь отдельную сильную личность. Если посмотреть на «формулярный список», который составил И.С. Тургенев в 1872 году, готовясь к написанию нового романа, можно получить представление, типы каких людей интересовали писателя. В этом списке даны одиннадцать характеристик основных персонажей будущего романа, на некоторых из них будет остановлено наше внимание:

Пакин Сила Самсоныч — «Российский Мефистофель»; «чувствует свое превосходство, говорит самоуверенно... Ни во что не верит, кроме своего ума, трусоват физически...»; «циник страшный»; «страшный враг фальши... в рисовке во фразе»; «как будто имеет пошиб политический — но только по наружности, в сущности для этого слишком умен, да знает, что на Руси давно... стоят царские власти. Но эти вопросы его привлекают — а главное — возмущает поораторствовать и иметь кружок слушателей... Когда дело принимает вдруг серьезный оборот — пасует».

Нежданов Алексей Дмитриевич — «ужасно нервен, впечатлителен, самолюбив», «горд, склонен к задумчивости и озлоблению, трудолюбив. Темперамент уединенно-революционный, но не демократический»; «горько чувствует свое одиночество», «поклонник Добролюбова»; «скрытен и гадлив, но заставляет себя быть циником — на словах»; «целомудрен и страстен... — стыдится этого. Натура трагическая — и трагическая судьба».

Маркелов Сергей Михайлович — «русский революционер»; «неустраним до отчаянности», «может быть кровожаден, не умеет ни прощать, ни забывать, глубоко оскорблен и за себя и за всех угнетенных»; «читает очень мало»; «презирает легко и беспросветно»; «живет спартанцем и монахом»; «совершенно удобная и готовая почва для Нечаевых и К^о»; «презирает деньги»; «способен подчиняться влиянию; вообще он не голова — а правая, вооруженная рука».

Сипягин Борис Иванович — «либеральный бюрократ»; камергер, которого «немножко обошли»; «на отличном счету у государя»; «уверен во всем»; считает, что «напрасно крестьянам дают землю»; «ограничен и неглубок»; «считает себя патриотом, но тоже умеренно»; «одна слабость — игра».

Соломин Василий Федотыч — «настоящий русский практик, на американский лад»; «силач, энергия сказывается во всем»; «пошел по естественным наукам и математике в университет, потом попал на завод к англичанину»; имеет «большое влияние на рабочих»; «знает хорошо петербургских революционеров и хотя сочувствует им, однако держится на точке выжива-

ния. Понимает невольное отсутствие народа, без которого ничего не поделаешь»; «когда погибают Маркелов, Нежданов, он остается цел не как хитрец и виляка и трус, а как умный и дельный малый, который даром не хочет губить ни себя, ни других»; позже «сперва грациозно и свободно входящий в этот бунтующий круг, вдруг пугается, теряет голову и сам всех выдает — с высоты своего величия...» [Тургенев, 1982, т. 9, с. 401 — 408].

Рядом с этими персонажами были несколько женщин. Валентину Сипягину и Марьянну Синецкую И.С. Тургенев охарактеризовал как натуры сильные, незаурядные:

Сипягина Валентина Михайловна — «русская позерка»; в Смольном институте «хорошо училась (отсутствие художественного элемента). Умна, не зла, даже желает добро делать, не без поэтичности и чувственности, щедра, прогрессивна, но прежде всего: желание нравиться, желание властвовать — поза. В сущности, очень холодна»; «деспотка, не может переносить самостоятельности других»; «любит свет».

Синецкая Марьянна Викентьевна — «нигилистка, но из хороших, не самодельная от бездействия, самолюбия и простоты, а наткнутая на эту роль судьбой»; «энергия, упорство, трудолюбие, сухость и резкость, бесповоротность — и способность увлекаться страстно»; «занимается естественными науками» [Там же]¹.

По-разному отнеслись позднее к тургеневским персонажам его современники. Были те, которые, как Г. Лопатин, упрекали писателя в том, что он искажил «мученика» в глазах общества (предисловие к сборнику «Из-за решетки». Женева, 1877). Были и такие, как Ф. Алисов («Несколько слов о романе "Новь"». Женева, 1877), который утверждал, что «все лица молодого поколения» в романе «заслуживают не только глубочайшего участия, но и глубочайшего уважения»; Маркелов и Машурина — за способность к самопожертвованию, Нежданов — за умение «честно выйти из заколоченного для него круга», Соломин и Марьянна — за то, что их можно считать «носителями будущего».

По замыслу И.С. Тургенева роман должен был стать одним из самых значительных его произведений, а в письме Ю. Шмидту от 24 апреля (6 мая) 1873 года он признавался в том, что некоторым героям своим надеется придать «нечто от базаровской широты». Постепенно роман о революционерах «вообще стал романом о народниках и о "хождении в народ"».

И.С. Тургенев в своем письме М.М. Стасюлевичу от 22 декабря 1876 года (3 января 1877 года) сформулировал задачу, которую поставил перед собой, решив изобразить «молодых людей, большей частью хороших и честных, и показать, что, несмотря на их честность, самое дело их так ложно и нежизненно, что не может не привести их к полному фиаско».

В процессе работы над романом в нем усилилось сатирическое начало в изображении и либеральной, и консервативной дворянской среды, представителями которой были губернатор, Каломейцев, Сипягин, а также те, кто мнил себя революционерами, — Голушкина и Кислякова; углубилась в нем и мысль о трагической изолированности народников от народа, вслед-

¹ Учитывая, что над романом «Новь» И.С. Тургенев работал более шести лет, естественно, что и в замысле его, и в судьбах его героев происходили определенные изменения, что было связано и с политическими процессами, происходившими в России, и с ростом реакции в стране.

ствие чего их дело, в частности то, чем занимались Нежданов и Маркелов, было обречено; больше внимания было уделено разработке образа Соломина, который был трезвым человеком и критически относился к «безумным» устремлениям революционно-народнической молодежи.

Как всегда, и этот роман И.С. Тургенева тоже вызвал ожесточенные споры. Одним из самых взвешенных, на наш взгляд, было мнение Л.Н. Полонского, который определил, пожалуй, основное значение тургеневского романа: «Для нас <...> роман г. Тургенева интересен прежде всего как любопытнейшая страница современной истории, весьма поучительная для желающих учиться, весьма искренняя для тех, кто дорожит правдой и любит слушать ее» (Вестник Европы. 1877. № 3. Отдел «Внутреннее обозрение»).

В том же году была написана статья С.К. Брюлловой, которая была направлена против реакционной политики правительства и увидела свет только в XX веке, найденная в архивах Н.Ф. Будановой. В этой статье С.К. Брюллова, противопоставляя «Новь» «Бесам» Ф.М. Достоевского и «Обрыву» И.А. Гончарова, в которых нигилисты изображались «в самом непривлекательном виде», подчеркивала «политическую честность Тургенева, *доверенную до щепетильности* <...> Россия вспомнит это когда-нибудь с благодарностью, вспомнит, что <...> он первый отделил личный, нравственный характер народников от их политических задач и приемов и, представив их честными, благородными людьми, героями, плюнул в лицо нашим охранителям» [Литературное ..., 1967, с. 302, 315].

Оценил тургеневский роман и П.А. Кропоткин за то, что писатель со своим обычным удивительным чутьем подметил «наиболее выдающиеся черты движения <...> он понял две характерные черты самой ранней фазы этого движения, а именно: непонимание агитаторами крестьянства <...> вследствие особенностей их фальшивого литературного, исторического и социального воспитания), — и, с другой стороны, — их гамлетизм, отсутствие решительности, или, вернее, «волю, блекнущую и болеющую, покрываемая бледностью мысли», которая действительно характеризовала начало движения семидесятых годов: «Если бы Тургенев писал эту повесть несколькими годами позже, он, наверное, отметил бы появление нового типа *людей действия*, т. е. новое видоизменение базаровского и инсаровского типа, возраставшего по мере того, как движение росло в ширину и в глубину» [Кропоткин, 1907, с. 115–116].

Каждое время рождает своего героя, на что всегда откликается литература. Общим в романах И.С. Тургенева, Н.Г. Чернышевского, Ф.М. Достоевского является то, что в них писатели стремились создать образ героя своего времени, «нового» героя, доселе неизвестного русской литературе. Эта задача была «поставлена перед искусством самой историей» [Лебедев, 1962, с. 140–141].

Расчетливые эгоисты Н.Г. Чернышевского

В русскую литературу 70–80-х годов приходит новый герой — изменчивый, но сохраняющий при всех переменах верность самому себе, глубинным основам своего «я», своей неповторимой индивидуальности. Активный и целеустремленный, этот герой пересоздает себя и мир в процессе творческого взаимодействия с окружающей средой, являясь в самых разных обликах, в живом многообразии человеческих характеров, связанных с особенностями

художественной индивидуальности писателя, с его общественными убеждениями. Появление романов И.С. Тургенева «Отцы и дети» и Н.Г. Чернышевского «Что делать?» активизировало в литературе общие поиски нового исторического героя. И.С. Тургенев показал своего «нового героя» — нигилиста Евгения Базарова человеком трагической судьбы, ищущим «дело» своей жизни и не успевшим найти его. «Новые люди» Н.Г. Чернышевского (Лопухов, Кирсанов, Вера Павловна, Мерцалов, Катя Полозова), абсолютно уверенные в безошибочности своего пути, которым не нужно было ничем жертвовать, т. к. они овладели «теорией расчета выгод» и знали, что личное благо и интерес ближнего могут быть уравновешены и согласованы. В героях Н.Г. Чернышевского, в отличие от тургеневских героев, которых отличало трагическое мировосприятие и стремление понять трагизм своего существования, отсутствуют ощущения *одиночества* и трагической *безысходности*.

Нужно отметить, что с появлением «нового героя» происходит переосмысление типа «лишнего человека». Н.Г. Чернышевский внес несомненный вклад в решение такой важной проблемы, как проблема положительного героя, преемника «лишних людей». В 1856 году в рецензии на стихи Н.П. Огарева он писал: «Мы ждем еще этого преемника, который, привыкнув к истине с детства, не с трепетным экстазом, а с радостною любовью смотрит на нее, мы ждем такого человека и его речи, бодрейшей, вместе спокойнейшей и решительнейшей речи, в которой слышались бы не робость теории перед жизнью, а доказательство, что разум может властвовать над жизнью и человек может свою жизнь согласить со своими убеждениями» [Чернышевский, 1949, т. 3, с. 568]. Главной особенностью личности этого преемника Н.Г. Чернышевский считал умение «свою жизнь согласить со своими убеждениями», что и составляло смысл его нравственной программы.

Н.Г. Чернышевский-революционер задумывал множество проектов, которые могли бы, с его точки зрения, помочь разрешить общественные проблемы, но ни в одном из них его желание не смогло осуществиться, хотя писатель близко подошел к решению этих проблем в своем романе «Что делать?» с его дидактической направленностью, в котором была заложена *прямая программа действия*. Оттого этот роман и оказал такое огромное влияние на современников. В примечании к статье «Еще раз о Базарове» А.И. Герцен засвидетельствовал действенность творческих усилий Чернышевского: «Странная вещь — это взаимодействие людей на книгу и книги на людей. Книга берет весь склад из того общества, в котором возникает, обобщает его, делает более наглядным и резким, и вслед за тем бывает обойдена реальностью. Оригиналы делают шаржи своих резко оттененных портретов, и действительные лица вживаются в свои литературные тени. В конце прошлого века все немцы сбивали немного на Вертера, все немки на Шарлотту; в начале нынешнего — университетские Вертеры стали превращаться в "разбойников", не настоящих, а шиллеровских. Русские молодые люди, приезжавшие после 1862 года, почти все были из "Что делать?", с прибавлением нескольких базаровских черт» [Герцен, 1956, т. 20, с. 337].

М.Н. Катков в 1879 году тоже считал, что литературная модель «нового человека» внесла значительные перемены в русское общество: «Многое, что представлялось ему (Чернышевскому) как греза, свершилось воочию: новые люди разошлись <...> по городам и весям, тщатся на практике осуществить уроки учителя, далеко уже превзойдя его надежды, еще запечатленные

некоторой сентиментальностью <...> И теперь, как прежде, беда именно в том, что Кирсановы могут быть профессорами, Мерцаловы иереями, их приятели мировыми судьями, членами судов, полковниками генерального штаба, тайными советниками» (Московские ведомости. 1863). В XX веке, по утверждению Ирины Паперно, именно «так, через литературу, в русскую культуру вошел новый человек.

Каков же был нигилист в повседневной жизни? По определению одного из современников, личность нового типа строилась на "трех ипостасях" идеала, провозглашенного романом "Что делать?", — "свобода мысли", "развитая подруга жизни" и "разумный труд"¹. Новый человек был рационалистом и позитивистом, исповедовавшим безграничную веру в науку...

В сфере чувств и отношений с женщиной новый человек руководствовался задачей способствовать "свободе сердца" и "реабилитации плоти", а также праву женщины на образование и профессиональную деятельность как свидетелям подлинного равноправия (в этом смысле Базаров был не вполне новым человеком). Наконец, новый человек был человеком действия, работником в мастерской мира (по словам тургеневского Базарова). При этом литература (и прежде всего роман "Что делать?") снабдила нигилизм не только этими общими заповедями, но и конкретной программой бытового поведения» [Паперно, 1996, с. 17–18].

Само определение «новые люди», которое со временем стало устойчивым историко-литературным термином, впервые появилось в статье Н.А. Добролюбова «Когда же придет настоящий день?», в которой звучала мысль о необходимости появления «русских Инсаровых» и были сформулированы основные черты их этики. То, что Н.Г. Чернышевский ввел этот термин как альтернативу термину «нигилист» в подзаголовок к названию своего романа («Что делать? Из рассказов о новых людях»), говорит о том, что позиция Н.А. Добролюбова, его взгляд на людей, которые нужны России, были ему очень близки.

В высказываниях Н.А. Добролюбова о «новых людях» сформулирован их нравственный кодекс, который через несколько лет получил развитие в романе Н.Г. Чернышевского: эти люди рано «приучают себя к самостоятельному размышлению, к сознательному взгляду на все окружающее»; это «люди цельные, с детства охваченные одной идеей, сжившиеся с ней так, что им нужно — или доставить торжество этой идее, или умереть»; они имеют силы отречься «от целой массы понятий и практических отношений, которыми они связаны с общественной средой»; они способны «вмешаться в дела окружающей среды и проявить чем-нибудь свое влияние», им свойственна «энергетическая попытка для исправления пошлой среды»; для них характерно «полное соответствие практической деятельности с теоретическими понятиями и внутренними порывами души»; у них «слово не расходится с делом», они «люди дела», способные «поднять самую действительность до уровня тех разумных требований, какие мы уже осознали»; они испытывают «любовь к истине и честность стремлений», «боль — о чужом страдании», их «переполняет жажда деятельного добра»; они способны «добро делать по влечению сердца, а не потому, что надо делать добро»; они полны ненависти ко всякому насилию, произволу и стремятся «борьбою помочь слабым и угнетенным»; они не боятся «желать себе

¹ Степняк-Кравчинский С. Соч.: В 2 т. М., 1958. Т. 1. С. 371.

счастья», ищут «возможности устроить счастье вокруг себя», «полагают в счастье других собственное счастье», не думают «ставить свое личное благо в противоположность с своей жизненной целью»; для них «самоотвержение — как удовлетворение потребности сердца, а не как формальное исполнение какого-то внешнего, сурового предписания»; они никак не могут «понять себя отдельно от родины».

Именно таковы «новые люди» в романе «Что делать?». По мысли А.А. Демченко, «они честны, полны жажды деятельного добра, не мыслят личного счастья без счастья других. Грубому эгоизму, которым охвачен непросвещенный, темный человек, представитель старого мира, заботящийся только о себе и готовый пренебречь интересами окружающих, «новые люди» противопоставили эгоизм «разумный», эгоизм просвещенного человека, желающего себе выгоды, но не за счет ближнего» [Демченко, 1989, с. 136 — 137].

Исходные начала нового литературного типа, о котором в своих статьях и художественных произведениях размышляли революционные демократы, — в их принципиальности, нравственности, в отсутствии расхождения между мыслями и поступками.

По убеждению Д.И. Писарева, «под рукою г. Чернышевского новый тип вырос и выяснился до той определенности и красоты, до которой он возвышается в великолепных фигурах Лопухова, Кирсанова и Рахметова.

Новые люди считают труд абсолютно необходимым условием человеческой жизни, и этот взгляд на труд составляет чуть ли не самое существенное различие между старыми и новыми людьми. <...>

Основные особенности нового типа, о которых я говорил до сих пор, могут быть сформулированы в трех главных положениях, находящихся в самой тесной связи между собою:

I. Новые люди пристрастились к общепольному труду.

II. Личная польза новых людей совпадает с общемою пользою, и эгоизм их вмещает в себя самую широкую любовь к человечеству.

III. Ум новых людей находится в самой полной гармонии с их чувством, потому что ни ум, ни чувство их не искажены хроническою враждою против остальных людей» [Писарев, 1956, т. 4, с. 12, 25].

Герои романа И.Г. Чернышевского не были списаны с натуры, но в них отражены те, кого писатель знал и уважал: Н.А. Добролюбов, Н.В. Шелгунов, М.И. Михайлов — его соратники по «Современнику», одна из первых женщин-врачей М.А. Бокова-Сеченова, соученик по гимназии П.А. Бахметев, организатор земледельческих коммун на Маркизовых островах, врач-физиолог И.М. Сеченов, участник освободительного движения Н.Л. Тиблен.

И.Г. Чернышевский настаивал на том, что в своем романе вывел типы человеческих личностей. Он сознательно стремился сделать из героев своего романа образцы для подражания и не скрывал этого: «Все резко выдающиеся черты [«новых людей» в романе] — черты не индивидуумов, а типы <...> Эти общие черты так резки, что за ними сглаживаются все личные особенности. <...> Недавно зародился у нас этот тип и быстро расплодится. Он рожден временем, он знамение времени, и — сказать ли? — он исчезнет вместе с своим временем, недолгим временем. <...> И он возвратится в более многочисленных людях, в лучших формах <...> тогда уже не будет этого отдельного типа, потому что все люди будут этого типа» [Чернышевский, 1975, с. 148 — 149].

Л.Я. Гинзбург утверждала, что «*новые люди* Чернышевского задуманы именно как рассчитанный на массовое воспроизведение тип. В "Что делать?" он всячески настаивает на всеобщности их качеств: "Все резко выдающиеся черты их — черты не индивидуумов, а типа..." Пройдут годы, и "тогда уже не будет этого отдельного типа, потому что все люди будут этого типа и с трудом будут понимать, как же это было время, когда он считался особенным типом, а не общею натурой всех людей"¹. Для Чернышевского создание образцовой человеческой структуры, не только в литературе, но и в жизни, было вполне осознанной задачей, к которой он не раз возвращается в своих письмах. В 1858 году Чернышевский писал Добролюбову: "Мы с вами, сколько теперь знаю вас, люди, в которых великодушия, или благородства, или героизма, или чего-то такого, гораздо больше, нежели требует натура. Потому мы берем на себя роли, которые выше натуральной силы человека, становимся ангелами, христами и т. д. Разумеется, эта ненатуральная роль не может быть выдержана, и мы беспрестанно сбиваемся с нее и опять лезем вверх, — точно певец, который запел слишком высокую арию..."² Чернышевский настаивает здесь на праве идеолога служить образцом массового поведения, несмотря даже на слабости и недостатки» [Гинзбург, 1979, с. 50]. Лопухов и Кирсанов и являются образцом будущего массового типа (они при всей своей целеустремленности были терпимее и эмоциональнее Базарова), а вот образ Рахметова как вождя революции получился схематичным.

Н.Г. Чернышевский в своем романе «Что делать? Из рассказов о новых людях» продолжал развивать тему, которая была основной в тургеневских «Отцах и детях», связанную с появлением героя-разночинца, пришедшего на смену «лишним людям». Но «нигилизму», отрицанию всего и вся Базарова писатель противопоставил позитивные взгляды своих «новых людей», сумевших найти дело своей жизни³. Н.Г. Чернышевский рассказал о честности и чистоте этих людей, благородстве их душевных порывов, высоте идеалов, об их энергии и решимости перестроить жизнь на началах разума и справедливости. Он обстоятельно исследовал своих героев, анализируя их поведение, их отношение друг к другу, принципы их общественной и личной морали. Автор романа подчеркивал, что его «новые люди» Лопухов, Кирсанов, Вера Павловна — «не высшие натуры», а обыкновенные люди.

В романе «Что делать?» четко проведена дифференциация «новых людей»: они разделены на «обыкновенных» (Кирсанов, Лопухов, Вера Павловна, Мерцалов, Полозова) и «особенных» (Рахметов). Они не противопоставлены друг другу. Их поведение и мораль определены обстоятельствами их жизни и социальным положением: Кирсанов и Мерцалов ведут просветительскую работу среди студентов и в швейной мастерской, Лопухов — в заводской конторе, в образе Рахметова впервые показано становление профессионального революционера. Все они совершают благородные поступки, помогая людям. «Какое высокое наслаждение — чувствовать себя поступающим, как благородный человек...» — признается Лопухов, который, по мнению Д.И. Писарева, отличался благородством поведения: «Весь образ

¹ Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. Т. 11. М., 1939. С. 144–145.

² Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. Т. 14. М., 1949. С. 359–360.

³ Интересно замечание Л.В. Чернец о том, что роман «Отцы и дети» — необходимый фон восприятия романа Н.Г. Чернышевского, что подчеркнуто фамилиями Кирсанова и Лопухова; последняя напоминает о словах Базарова: «...а из меня лопух расти будет...» [Чернец, 1990, с. 377].

действий Лопухова, начиная от его поездки к Кирсанову и кончая его подложенным самоубийством, находит себе блестящее оправдание в том полном и разумном счастье, которое он создал для Веры Павловны и Кирсанова. Любовь, как понимают ее люди нового типа, стоит того, чтобы для ее удовлетворения опрокидывались всякие препятствия» [Писарев, 1956, т. 4, с. 39].

«Новые люди» проповедовали «разумный эгоизм», не желая добиваться счастья и благополучия за счет других людей. Они личным примером призывали стать добрее, деятельнее, защищали человеческое достоинство, стремились к знанию. При этом они создавали условия для духовного роста, для возможности свободно трудиться другим людям, организуя швейные мастерские, как Вера Павловна и Надежда Мерцалова, оказывая медицинскую помощь, как врач Кирсанов. Все они уверены, что в своем поведении руководствуются «разумным эгоизмом», но Лопухов, мечтающий заниматься медициной, отказывается от своей мечты о научной деятельности и ищет работу, чтобы помочь Вере Розальской уйти из ее семьи. По мнению Д.И. Писарева, все эти «расчетливые эгоисты — обыкновенные, честные, порядочные люди».

У Н.Г. Чернышевского была цель — показать более высокие степени нравственного развития личности. Его герои обладают разными характеристиками, но у них есть общее — желание служить людям. Автор достигает цели, показывая человечность «особенных» и «новых» людей. Если «новые люди» — обычные, «новым человеком» может при определенных условиях стать каждый, то личность «человека особенного» — «высшая натура», у него особая функция в романе. «Новые люди» по-новому относятся к жизни, их отношения основаны на подлинной человечности, их поступки регулируются не только средой, но и нравственностью.

По поводу выхода в свет романа Н.Г. Чернышевского раздался дружный «рпот негодования» реакционной критики, но у него были и защитники. Д.И. Писарев заявлял: «...всех, кого кормит и греет рутин, роман г. Чернышевского приводит в неописанную ярость. Они видят в нем и глумление над искусством, и неуважение к публике, и безнравственность, и цинизм, и, пожалуй, даже зародыши всяких преступлений. И, конечно, они правы; роман глумится над их эстетикой, разрушает их нравственность, показывает лживость их целомудрия, не скрывает своего презрения к своим судьям. Но все это не составляет и сотой доли прегрешений романа; главное в том, что он мог сделаться знамением ненавистного им направления, указать ему ближайшие цели и вокруг них и для них собрать все живое и молодое» [Там же, с. 8].

Сочувственный отзыв о романе публично высказал М.Е. Салтыков-Щедрин. В публицистической хронике «Наша общественная жизнь» он писал: «В прошлом году вышел роман "Что делать?" — роман серьезный, проводивший мысль о необходимости новых жизненных основ и даже указывающий на эти основы. Автор романа, без сомнения, обладал своей мыслью вполне, но именно потому-то, что он страстно относился к ней, что он представлял ее себе живою и воплощенной, он не мог избежать некоторой произвольной регламентации подробностей, и именно тех подробностей, для предугадывания и изображения которых действительность не предоставляет еще достаточных данных. Для всякого разумного человека этот факт совершенно ясный, и всякий разумный человек, читая упомянутый выше роман, сумеет отличить живую и разумную его идею от сочиненных и только портящих дело подробностей» [Салтыков-Щедрин, 1968, с. 324].

Остроумным было выступление В.А. Курочкина в защиту гонимого реакцией романа. В статье, опубликованной в «Искре» (1863) под псевдонимом «Пр. Знаменский», он писал: «Разумеется, ты уже прочел этот роман, и я не буду рассказывать тебе его содержание. Ты знаешь, что здесь идет речь о том, как должны бы жить люди, по-человечески, как они уже могут жить, как даже некоторые уже живут, как они сходятся друг с другом, как любят, не надоедая один другому и не насилая страстей и привязанностей, как трудятся, сохраняя уважение к чужому труду, как из этого общего труда вытекает, как необходимое последствие, общее благоденствие, счастье. Читая этот роман, ты, не без умственного наслаждения, задумывался над некоторыми его страницами и — в конце концов — ты прочел роман не без пользы для себя...» [Курочкин, 1957, с. 582 — 583]. Кроме того, поэт-искровец, используя иронию и гротеск, издевательски пишет о тех, кто не принял роман:

Нет, положительно, роман
«Что делать?» нехорош!
Не знает автор ни цыган,
Ни дев, танцующих канкан,
Алис и Ригольбош.
Нет, положительно, роман
«Что делать?» нехорош!

Великосветскости в нем нет
Малейшего следа.
Герой не щеголем одет
И под жилеткою корсет
Не носит никогда.
Великосветскости в нем нет
Малейшего следа.

Жена героя — что за стыд! —
Живет своим трудом;
Не наряжается в кредит
И с белошвейкой говорит —
Как с равным ей лицом.
Жена героя — что за стыд! —
Живет своим трудом.

Нет, я не дам жене своей
Читать роман такой!
Не надо новых нам людей
И идеальных этих швей
В их новой мастерской!
Нет, я не дам жене своей
Читать роман такой!

Нет, положительно, роман
«Что делать?» нехорош!
В пирушках романист — профан,
И чудеса белил, румян
Не ставит он ни в грош.

Нет, положительно, роман
«Что делать?» нехорош! [Курочкин, 1957, с. 597].

Несмотря на разноголосицу мнений, «новые люди» заняли прочное место в художественной литературе. М.Т. Пинаев отмечал, что в беллетристике о «новых людях» «ситуация героя на "rendez-vous" художественно представлена в двух типологических решениях, идущих от Тургенева и Гончарова, в одном случае, и от Чернышевского — в другом. Базаровско-волоховская типологическая "модель" (Евгений Базаров — Одинцова, Марк Волохов — Вера) осложнена теорией "свободы страстей" и разрабатывается гораздо реже, чем "модель" Чернышевского, по которой рядом с мужчинами стали появляться разделяющие их взгляды женщины» [Пинаев, 1982, с. 101]. Если во взаимоотношениях с женщинами героини И.С. Тургенева и И.А. Гончарова и отличались от героев Н.Г. Чернышевского, то во всем остальном у них было много общего. И.А. Вердеревская считает, что все «...они осознают свою силу, у них трезвый, прагматичный взгляд на мир и человека, они не принимают философию жизни людей "старого мира" (Кирсановых, Бережковых, Розальских, Полозовых). Д. Писарев употребляет термин "базаровский тип", который очень точно передает мысль о типологической общности произведений о разночинцах, ставших литературными героями в 60-е годы, в частности, романов Тургенева и Чернышевского. И хотя героев Чернышевского во многом можно отнести к "базаровскому типу", романы "Отцы и дети" и "Что делать?" отличаются своим отношением к проблеме нигилизма». По мнению Н.А. Вердеревской, «весь роман Тургенева — это, собственно, раздумье над природой, корнями, сущностью того общественного явления, которое сам Тургенев называет нигилизмом. Нигилизм — крайняя степень скептицизма, неприятие авторитета, готовность "разрушать", чтобы "место расчистить" (разумеется, в области идеологии, а не революционной практики). Недаром самые яростные споры вокруг тургеневского романа свелись к "разоблачению" или защите "нигилизма", а слово "нигилист" стало синонимом как "разрушителя", так и "революционера", в их разнооценочной стилистической окраске. Однако Чернышевский не только не вступает в спор с Тургеневым — в его романе проблема "нигилизма" (низвержение авторитетов) вообще отсутствует. Нельзя же связывать с тургеневским романом тот факт, что у Лопухова над столом висит портрет "великого старика" — Роберта Оуэна! Или тот факт, что Рахметов оставляет деньги "новейшему философу" — Фейербаху — для пропаганды его сочинения! Ведь Базаров советовал Аркадию дать отцу почитать Бюхнера. С другой стороны, история получения Кирсановым профессуры и особенно история излечения Кати Полозовой даны в столь иронических тонах, что позволяет любому "проницательному читателю" обвинить в нигилизме как самого автора "Что делать?", так и его героев» [Вердеревская, 2005, с. 7].

В типологии просветительского реализма выделяется узкая типологическая категория — «литературная школа». Среди таких школ особо стоит «литературная школа» Н.Г. Чернышевского, приверженцами которой являлись авторы романов о «новых людях»: В.А. Слепцов («Трудное время»), Н.Ф. Бажин («Степан Рулев», «Завет»), И.В. Омудевский («Шаг за шагом»), Д.К. Гирс («Старая и новая Россия») и др. Всех писателей-«чернышевцев» отличал рационалистический тип мышления. В их произведениях разночинцы приходили к социалистической вере, они стремились поднять своих ге-

роев «до высоты идеальных личностей», бывших «в некотором роде масштаб для общественной личности» [Бажин, 1867, с. 19].

Героями рахметовского типа были Степан Рулев у Н.Ф. Бажина, Александр Светлов у И.В. Омулевского, Василий Теленев у Д.К. Гирса, Яков Рязанов у В.А. Слепцова. Образы «новых людей» часто идеализировались, что приводило к некоторому схематизму их изображения. Все они противопоставлялись людям «старого мира», были уверены в победе революции, исповедовали новую мораль, пропагандируя теорию «разумного эгоизма», заключающуюся в том, что поступки людей должны быть согласованы с их внутренними побуждениями, ибо наибольшее духовное удовлетворение и удовольствие от жизни можно испытать, следуя принципу достижения общими усилиями блага для всех людей, т. к. «одинокое счастье» быть не может, а достигнуть его можно только борясь за счастье других. Разумный выбор доставляет и высшее нравственное удовлетворение: «Человек поступает так, как приятнее ему поступать, руководствуется расчетом, велящим отказываться от меньшей выгоды или меньшего удовольствия для получения большей выгоды, большего удовольствия» [Чернышевский, 1974, т. 5, с. 282].

Персонажи романа «Что делать?» Лопухов и Кирсанов являются представителями общественного типа, сложившегося в русском обществе 60-х годов. Н.Г. Чернышевский хорошо понимал, что показанных им «новых людей» было еще мало в русской действительности того времени. Он говорил о них: «Этот тип зародился недавно; в мое время его еще не было, хоть я не очень старый, даже вовсе не старый человек. Я и сам не мог вырасти таким, — рос не в такую эпоху... Он рожден временем, он знамение времени». По мысли Н.В. Водовозова, такие «люди являются настоящими героями произведения, теми народными деятелями, которые активно борются за революционное переустройство общества. По характеристике автора, «каждый из них — человек отважный, не колеблющийся, не отступающий, умеющий взяться за дело, и если возьмется, то уж крепко хватаящийся за него, так что оно не выскользнет из рук».

Создавая своих «новых людей», Чернышевский показывает их личные особенности, разные жизненные пути и биографии. Каждый из них пришел своей дорогой к убеждению в необходимости действенного отношения к жизни, в необходимости борьбы против угнетения человека человеком. «Лопухов, — говорит автор, — был сын мещанина, зажиточного по своему сословию, т. е. довольно часто имеющего мясо во щах; Кирсанов был сын писца уездного суда, т. е. человека, часто не имеющего мяса во щах. Лопухов с очень ранней молодости, почти с детства, добывал деньги на свое содержание; Кирсанов с 12 лет помогал отцу в переписывании бумаг... Оба грудью, без связей, без знакомства пролагали себе дорогу».

С детства привыкшие к труду, они воспитали в себе самостоятельность, чувство собственного достоинства, умели постоять за себя во всех случаях жизни» [Водовозов, 1953, с. 7].

Образ жизни «новых людей», их мысли и чувства, их отношения между собой не совпадали с формами отношений, сложившимися в «старом» мире, порожденных неравенством и недостатком разумных начал в общественных и семейно-бытовых структурах. Д.И. Писарев дал точную психологическую характеристику «новым людям»: «Новые люди только в отношениях между собою разворачивают все силы своего характера и все способности своего ума; с людьми старого типа они держатся постоянно в оборонительном по-

ложении, потому что знают, как всякий честный поступок в испорченном обществе перетолковывается, искажается и превращается в пошлость, ведущую за собою вредные последствия. Только в чистой среде разворачиваются чистые чувства и живые идеи; давно уже было сказано, что не следует вливать вино новое в мехи старые, и эта мысль так же верна теперь, как была верна две тысячи лет тому назад. <...>

Желая убедительнее доказать своим читателям, что Лопухов, Кирсанов и Вера Павловна действительно люди обыкновенные, г. Чернышевский выводит на сцену титаническую фигуру Рахметова <...> такие люди, как Рахметов, только тогда и там бывают в своей сфере и на своем месте, когда и где они могут быть историческими деятелями; для них тесна и мелка самая богатая индивидуальная жизнь; их не удовлетворяет ни наука, ни семейное счастье; они любят всех людей, страдают от каждой совершающейся несправедливости, переживают в собственной душе великое горе миллионов и отдают на исцеление этого горя все, что могут отдать» [Писарев, 1956, т. 4, с. 43].

Авторы «Родной речи» П. Вайль и А. Генис в XX веке отмечали, что Н.Г. Чернышевский «с искренней симпатией относится и к Лопухову, и к Кирсанову, и к Вере Павловне, и к Рахметову. В последнем явился, похоже, тот самый русский тип, о котором предупреждал Гоголь, размышляя Тургенев и мечтал Добролюбов за три года до "Что делать?", задавая вопрос: "Когда же придет настоящий день?" — богатырь телом и душой, великий русский человек без страха и упрека. Рахметов — проекция, картинка из волшебного фонаря, светлое будущее. Остальные герои как бы сопоставляются с этим персонажем, который нарочито дан бегло, пунктиром. Время Рахметова еще не пришло, автор мечтает об этом времени с вожделием»¹ [Вайль, Генис, 1990, с. 122].

То, что многие видели в Рахметове тип идеального героя, подтверждают и размышления Л.М. Лотман, в которых она проводит неожиданную параллель между Рахметовым и князем Мышкиным: «Перечисляя идеальные характеры предшествовавшей литературы, Достоевский упоминает героев "Что делать?" Чернышевского. Именно Чернышевский, создавший "модель" будущего гармонического общества и показавший, что "новые люди" вносят в современную жестокую действительность отношения братства, веру в гуманную природу человека, уважение к личности, по характеру литературной задачи, разрешаемой в его романе, оказался наиболее близким предшественником Достоевского. Оба писателя стремились изобразить реальный, живой, современный тип, "представляющий" вместе с тем лучшие надежды людского рода, характер, бросающий свет на отдаленное будущее человечества. <...>

Достоевский, как и Чернышевский, верил в конечную победу добра. Обоих писателей волновал вопрос об исторических путях приближения к идеалу братства людей. Достоевский видел свою задачу в том, чтобы показать безграничность этического идеала, недостижимость его для современ-

¹ При этом отмечается, что «даже Рахметов подан так, что в описании его сквозит ирония. Построенное по канонам агиографической литературы (телесные и духовные искушения героя, мученичество, аскетизм), житие Рахметова выглядит анахронизмом и невольно сбивается на пародию. Про самое знаменитое испытание — спяние на гвоздях — квартирная хозяйка Рахметова говорит: "Он такой до себя безжалостный".

Все прочие герои — не достигающие рахметовского уровня — вызывают еще большее чувство мучительного недоумения. То есть, это чувство вызывают не столько они сами, сколько авторское отношение к ним» [Вайль, Генис, 1990, с. 122–123].

ного человека и вместе с тем утвердить сродность этого идеала нравственной природе несчастных, искаженных противоречиями и конфликтами действительности людей. Изображение трагических судеб прекрасного в современном мире и реальной возможности воплощения в отдельной личности всей полноты нравственных достоинств человека было для Достоевского средством художественного выражения веры в будущее человечества, так же как для Чернышевского — утопические картины, в которых переносятся из будущего в настоящее черты социальной гармонии. Известное родство романов "Что делать?" и "Идиот" обнаруживается на фоне их идейного и литературного противостояния. <...> Наполнение "сверхидеального" характера героя у Достоевского и Чернышевского совершенно различно, как различны социальные и этические идеалы писателей, но функция этих героев в романах "Что делать?" и "Идиот" имеет черты сходства. Оба героя приходят в общество, изображаемое в романе, извне, оба "вмешиваются" в сложившийся до их появления сложный конфликт и пытаются развязать его, но не решение отдельных личных вопросов, а служение высшему идеальному началу, которое они представляют, — их таинственное назначение. И Рахметов, и Мышкин окружены ореолом тайны, хотя природа этой таинственности в каждом романе своя. <...> Характеризуя историческое и нравственное значение людей типа Рахметова, Чернышевский применил к ним слова, которые в Нагорной проповеди относились к апостолам, — "соль соли земли". Этот намек на возможность сравнения их с апостолами мог быть связан с тем, что в революционной организации 60-х годов "Земля и воля" руководителей принято было называть, очевидно из конспиративных соображений, а может быть, отчасти и по традиции, идущей от французских утопических социалистов-сенсимонистов, "апостолами". Возможно, что Чернышевский намекал на руководящее, "апостольское" значение Рахметова в среде революционеров. Однако более прямое назначение этого определения состоит в том, чтобы, опираясь на традиционное восприятие образа апостола, дать понятие о масштабе личности подобных людей. Это тот неширокий круг избранных, который может быть уподоблен апостолам, это — натуры героические, творящие историю, идеальные в этическом отношении.

Мышкин в "Идиоте" Достоевского тоже избранная натура, особенный человек, стоящий на высшей ступени иерархии человеческих характеров. Однако в отличие от Рахметова Мышкин не представляет даже узкой, избранной группы — он уникален. Если избранность Рахметова передается намеком на уподобление его апостолу, уникальность Мышкина выражается через ассоциативное сближение его с Христом. Это сближение было предусмотрено автором. Из всех образных воплощений идеала Достоевский вполне удовлетворился только образом Христа» [Лотман, 1974, с. 164 — 167].

Спор между двумя русскими писателями, сыгравшими огромную роль в обществе, продолжался долгие годы. Общим местом в литературоведении стало мнение о том, что в определенное время роман Н.Г. Чернышевского стал своеобразным «Новым Евангелием». Этому способствовала и трагическая судьба самого писателя, и жестокий символический (мученик у столба) обряд его «гражданской казни»¹. Но в спор с Чернышевским, готовившимся

¹ Член революционной террористической организации 60-х годов Николай Ишутин считал, что есть три великих человека: Иисус Христос, апостол Павел и Чернышевский.

в юности к духовной карьере, а позднее исповедующим православие, «усовершенствованное» рационалистами (это свое кредо он сформулировал в дневнике 11 июля 1849 года), вследствие чего единственным ключом к истине для него и его героев стал разум, вступил Ф.М. Достоевский, парадоксальный герой которого Иван Карамазов, исповедуя христианский социализм, отрицая бессмертие души ради социальной утопии, пришел к утверждению эгоизма и оправданию идеи преступления. Как отмечала Ирина Паперно, «Достоевский оперировал теми же понятиями, что и Чернышевский, переставляя — как бы в порядке эксперимента — константы катехизиса (бессмертие души, свобода воли, разум, грех), однако он устанавливает иные причинно-следственные связи. Отказ от бессмертия прежде всего привел Достоевского к переосмыслению границ человеческой воли, но, начав с той же исходной посылки, что и Чернышевский, и пройдя по тому же пути доказательств, он, тем не менее, приходит к другому выводу. В то время как Чернышевский останавливается на детерминизме человеческой воли, Достоевский кончает безграничным волеизъявлением, или своеволием. Герои "Бесов" (Ставрогин и Кириллов) проявляют это качество. Согласно Достоевскому, логические последствия отказа от идеи бессмертия — это пагубная гипертрофия человеческой воли, грех, бунт (в том числе и политический ("русский бунт начинается с атеизма")) и смерть. (Кириллов, вследствие экспансии личной воли, не ограниченной верой, приходит к идее самоубийства.) Таким образом, логическое следствие отрицания идеи бессмертия души — это не земной рай, а самоуничтожение. <...>

Возражения Достоевского исходили не только из этических и эпистемологических, но и из психологических посылок. Согласно Достоевскому, рационалистические идеалы Чернышевского противоречили психологической реальности. Суть своего реализма он видел в том, что изображал "все глубины человеческой души", в том числе темные бездны человеческой иррациональности. Противопоставляя себя приверженцам реализма из числа радикалов 1860-х годов, Достоевский утверждал: "Мой идеализм реальнее ихнего [реализма]"¹. Таким образом, различия в религиозных взглядах двух главных идеологов эпохи проистекали из различия в понимании исходного понятия — реальность» [Паперно, 1996, с. 171 – 172].

Н.Г. Чернышевский большое значение придавал самовоспитанию человека. Моральные качества Рахметова проявились в том, как он готовил себя, свое тело к тяжелым душевным и физическим испытаниям: закалялся, спал на войлоке, утыканном гвоздями. По замечанию писателя, «он чужд юродству и хлыстовству, но он знает, что существует Третье отделение с его застенками и палачами, ко встрече с которыми надо быть готовыми: "Проба. Нужно. Неправдоподобно, конечно; однако же, на всякий случай нужно. Вижу, могу"». Упражнениями и трудом он развил в себе физическую силу. И позднее ему доставляло удовольствие, когда его называли Никитушкой Ломовым — именем бурлака-силача. Он не гнушался заниматься физическим трудом: был плотником, пахарем, прошел с бурлаками всю Волгу. «Рахметов, — писал А.В. Луначарский, — тренирует себя, чтобы быть настоящим и подлинным бойцом революции и творцом нового жизненного уклада. И, когда мы так к нему подойдем, мы проникнемся к нему горячей симпатией. Конечно, у Тургенева было больше беллетристической силы, и Базаров

¹ Письмо Достоевского А.Н. Майкову 11 декабря 1868 г.

является более живым человеком, но Рахметов привлекает нас некоторыми чертами такой исключительной силы чувств, такой целеустремленности, которые делают его в конце концов наивысшим типом, созданным 60-ми годами» [Луначарский, 1957, с. 205].

Рахметов порвал со своей средой, будучи потомком древнего рода, сыном генерала, богатого помещика. Он отказался от своих прав владения крестьянами и ушел в революцию. В университете он через Кирсанова познакомился с революционными и материалистическими взглядами. Постепенно у него сложились «оригинальные принципы и в материальной, и в нравственной, и в умственной жизни». Он стал «человеком замечательно основательной учености».

Рахметов твердо выполнял поставленные перед собой задачи: «Я не пью ни капли вина. Я не прикасаюсь к женщине»; «То, что ест, хотя по временам, простой народ, и я смогу есть при случае. Того, что никогда недоступно простым людям, и я не должен есть. Это нужно мне для того, чтобы хоть несколько чувствовать, насколько стеснена их жизнь сравнительно с моею». Когда ему говорили: «Зачем это? Такая крайность вовсе не нужна», Рахметов отвечал: «Так нужно. Мы требуем для людей полного наслаждения жизнью, — мы должны своею жизнью свидетельствовать, что мы требуем этого не для удовлетворения своих личных страстей, не для себя лично, а для человека вообще, что мы говорим только по принципу, а не по пристрастию, по убеждению, а не по личной надобности».

Катерина Кларк доказывала, что литература социалистического реализма в XX веке во многом взяла за образец положительного героя дореволюционной русской литературы, особенно те произведения, в которых изображались «активно действующие революционеры» и в которых «повсеместным является элемент мученичества. Самое меньшее, на что обречен герой, — это посвятить себя общему делу и вести аскетическую жизнь, полную самопожертвования. <...>

Это тяготение к изображению мученичества восходит к такой черте радикальной литературы, как религиозность. <...>

...литература XIX века лишена того, что можно назвать агиографичностью. Она не заформализована, ее герои никогда не обретают вневременной облик. Они для этого слишком индивидуализированы, а ее тексты слишком «романны». Это можно почувствовать даже в наиболее знаменитом отрывке русской революционной прозы — описании супергероя Рахметова из «Что делать?». Жизнь Рахметова очень точно соотносится с одним из самых популярных в России жизнеописаний святых — «Жизнью Алексия, Божьего человека». В том и другом тексте молодой щеголь из высших классов пережил духовную перестройку, раздал имущество нищим, покинул свой дом, после чего начинает жить в воздержании от славы и плотской любви, посвящает себя вере, использует разные способы умерщвления плоти, чтобы достичь самосовершенствования (Рахметов, скажем, лежит на гвоздях)» [Кларк, 2002, с. 51].

Следуя своим принципам, Рахметов отказывается от любви. Н.Г. Чернышевский оправдывал своего героя по соображениям морально-этического порядка, высказанным им в философском труде «Антропологический принцип в философии» за три года до появления его романа: человек может отказаться от всяческих наслаждений во имя служения науке или какой-нибудь идее: «Ньютон и Лейбниц, отказывающие себе во всякой любви к женщине, чтобы нераздельно отдавать все свое время, все свои мысли ученым исследованиям, конечно, совершали всю свою жизнь очень высокий подвиг, —

пишет Н.Г. Чернышевский. — Точно то же надобно сказать о политических деятелях, называемых обыкновенно фанатиками». Д.И. Писарев, приветствуя появление «титанической фигуры» Рахметова в романе, при этом считал, что его аскетизм и отказ от жизненных благ логически небезупречен: «Принимать самого себя за исключение и ставить себя выше человеческих потребностей и необщих физиологических законов во всяком случае не рационально» [Писарев, 1956, т. 4, с. 45].

Личное счастье «особенному человеку» заменило участие в революционной борьбе, итогом которой должно было стать равенство и счастье для многих. За суровой внешностью Рахметова, умевшего так сдерживать свои чувства, что многим он казался «мрачным чудовищем», скрывалась способность понимать людей, бережно к ним относиться, заботиться о них, как, например, о Маше или Вере Павловне, которая в одном из писем Лопухову заметила: «Я имела длинный разговор с свирепым Рахметовым — какой это нежный и добрый человек!»

Рахметов не был аскетом, но отстранял от себя все то, что считал лишним, что могло помешать ему в выполнении его долга: почувствовав любовь к даме, спасенной им, он заставил себя подавить это чувство: «...такие люди, как я, не имеют права связывать чью-нибудь судьбу с своею... я должен подавить в себе любовь: любовь к вам связывала бы мне руки...» Решение для него было нелегким: «...ведь и я тоже не отвлеченная идея, — говорил Рахметов, — а человек, которому хотелось бы жить».

Рахметов — всесторонне развитой, образованный человек. Юный аристократ не мог принять крепостнического общества («Да и видел он, что в деревне») и понял, что от слов необходимо переходить к делу. Он пошел в своих выводах дальше Фейербаха с его метафизической философией, дальше социалистов-мечтателей А. Сен-Симона, Ш. Фурье, Р. Оуэна, книги которых сыграли большую роль в становлении его мировоззрения, придя к выводу о необходимости революционного переустройства общества. Как мыслитель Рахметов, обладая аналитическими способностями ученого, критически отнесся к теории Дж. Мальтуса, с сочувствием и пониманием к теории Дж. Милля. Он изучал труды буржуазных экономистов для того, чтобы «знать эту самобытность», которую он не мог просто принять на веру. Он пошел по пути овладения революционной теорией.

В отличие от многих нигилистов, Рахметов не отрицал роли искусства в жизни человека. Он хорошо разбирался в художественной литературе, высоко ценил Н.В. Гоголя за то, что «он пробудил в нас сознание о нас самих», что его произведения способствовали пониманию антинародной сущности крепостничества, русского чиновничества и самодержавия в России.

Он много читал, учась в университете, успевал сделать очень многое, потому что делал только то, что считал необходимым: «По каждому предмету капитальных сочинений очень немного; во всех остальных только повторяется, разжижается, портится то, что все гораздо полнее и яснее заключено в этих немногих сочинениях. Надобно читать только их; всякое другое чтение — только напрасная трата времени... Я читаю только самобытное...» (при этом большой интерес у него вызывала «Ярмарка тщеславия» У. Теккерея; у него, в отличие от Базарова, были свои эстетические суждения).

Рахметова отличало умение экономить силы, организованность ума, целеустремленность в достижении поставленной цели. В свои семнадцать лет он уже вызывал уважительное отношение к себе товарищей. Лопухов и

Кирсанов, которые были старше его, уже «не считали его молодым человеком, сравнительно с собою, и уже он был особенным человеком».

Очень часто речи, произносимые Рахметовым, как, например, речь о мастерских, организованных для женщин Верой Павловной, выдавали в нем способности политического трибуна. Его речь отличалась строгой логикой, четкими политическими формулировками, глубокой убежденностью. В ней использовалась научная и политическая терминология. И с людьми он разговаривал «таким тоном, без всякого личного чувства, будто историк, судящий холодно не для обиды, а для истины...».

Н.Г. Чернышевский, несмотря на то что в романе ему часто приходилось прибегать к эзопову языку, все-таки сумел рассказать о революционно-организаторской работе Рахметова: «Дел у него была бездна, и все дела, не кававшиеся лично до него... У него множество хлопот. Он мало бывал дома, все ходил и разъезжал... У него беспрерывно бывали люди, то все одни и те же, то все новые; для этого у него было положено: быть дома всегда от 2 до 3 часов... часто по несколько дней его не бывало дома. Тогда, вместо него, сидел у него и принимал посетителей один из его приятелей, преданный ему душою и телом и молчаливый, как могила». Из этого отрывка ясно, что существовал конспиративный центр, что «исчезновения» Рахметова были связаны с его поездками и по России, и за границу. Его встречали по дороге из Вены в Мюнхен, он побывал в Румынии, в Венгрии, объехал и обошел Северную Германию, был в Швейцарии, во Франции, собирался в Англию, а потом «...ему "нужно" быть уже в Северо-Американских Штатах», — и это «нужно» связывается с тем, что «года через три он возвратится в Россию, потому что, кажется, в России, не теперь, а тогда, года через три-четыре, "нужно" будет ему быть».

Рахметов — профессиональный революционер, который действует в канун ожидаемых революционных событий. Естественно, что о том, чем занимается «особенный человек», писатель говорит лишь намеками: «Я знаю о Рахметове больше, чем говорю». В романе лишь приподнят краешек занавеса, за которым скрыт мир деятельности «особенных людей» — мир борьбы, самоотверженности, героизма и мужества.

Так в чем же функция Рахметова? Как объясняет сам автор, Рахметов введен для исполнения «высшего требования художественности», т. е. истинности, чтобы большинство читателей не «сбилось» с толку насчет «главных действующих лиц» романа и не посчитало Лопухова, Кирсанова, а также Веру Павловну «высшими натурами» или, хуже того — «идеальными лицами», невозможными в действительности. Они — обыкновенные «новые люди», которых часто можно встретить в жизни. Кто «ниже их, тот низок», следовательно, надо подниматься на более высокую ступень своего развития. Таким образом, Рахметов отменяет реальность того уровня, на котором оказались «новые люди», поскольку он сам принадлежит к числу «высших натур». Вместе с тем была у Н.Г. Чернышевского и другая цель: показать более высокие степени нравственно-духовного, общественного развития личности. Эти степени очень разнообразны (как разнообразна человеческая жизнь) и почти все — в будущем. Но одна из них, возможно самая существенная, проявилась уже теперь. Она в том, что Рахметов и другие «особенные люди» способны безраздельно и без остатка посвятить себя другим людям. Автор романа «Что делать?» не скрывает того, что «таких людей, как Рахметов, мало: я встретил до сих пор, — пишет Н.Г. Чернышевский, — только восемь образцов этой породы (в том числе двух женщин)».

То, что подробно о революционной работе Рахметова в романе не говорится, сознательно дало возможность ряду критиков отказывать ему в том, что он — главный герой романа. При этом большинство из них ссылались на точку зрения Д.И. Писарева, утверждавшего, что «Рахметов в действии романа не участвует, да ему в нем нечего делать; такие люди, как Рахметов, только тогда и там бывают в своей сфере и на своем месте, когда и где они могут быть историческими деятелями. Однако эти "минуты" коротки и случаются редко» [Писарев, 1956, т. 4, с. 46–47]. При этом забывалось, что именно «особенный человек», выведенный в романе «Что делать?», дал Д.И. Писареву возможность высказать свою точку зрения на общественное значение этого образа: «В общем движении событий бывают такие минуты, когда люди, подобные Рахметову, необходимы и незаменимы; минуты эти случаются редко и проходят быстро, так что их надо ловить на лету, и ими надо пользоваться как можно полнее. Я говорю о тех минутах, когда массы, поняв или, по крайней мере, полюбив какую-нибудь идею, воодушевляются ею до самозабвения и за нее бывают готовы идти в огонь и в воду; эти минуты редки, потому что массы вообще понимают туго и самыми ясными идеями проникаются чрезвычайно медленно; эти минуты коротки, потому что энтузиазм вообще испаряется скоро, как у отдельных людей, так и у целых народов; только в эти минуты массы способны сделать что-нибудь умное и хорошее; поэтому такими минутами надо пользоваться. Те Рахметовы, которым удастся увидеть в своем веку такую минуту, развертывают при этом случае всю сумму своих колоссальных сил; они несут вперед знамя своей эпохи, и уже, конечно, никто не может поднять это знамя так высоко и нести его так долго и так мужественно, так смело и так неутомимо, как те люди, для которых девиз этого знамени давно заменил личные радости человеческой жизни. В эти минуты Рахметовы выпрямляются во весь рост, и этот колоссальный рост как раз соответствует величию событий; если бы в эти минуты могли выступить из толпы десятки новых Рахметовых, то все они нашли бы себе работу по силам; но их вообще мало, и, по недостатку в таких людях, все великие минуты в истории человечества до сих пор обманывали общие ожидания, приводили за собою горькое разочарование и сменялись вековой апатией. В обыкновенное время, когда господствует невозмутимая рутинная жизнь, когда тянутся скучные и томительные длинные исторические антракты, сила Рахметова нет приложения» [Там же].

Д.И. Писарев констатирует, что для таких людей, как Рахметов, революция — родная стихия, вне которой они томятся, не находя себе поле деятельности. Он был абсолютно убежден в великой исторической миссии Рахметовых: «Где появляются Рахметовы, там они разливают вокруг себя светлые идеи и пробуждают живые надежды» [Там же, с. 49]. Это происходило потому, что Рахметов был безукоризненно честным и принципиальным человеком. Н.Г. Чернышевский не раз замечал, что честность в личных отношениях людей не всегда переносилась на их общественные отношения: «Одной честности мало для того, чтобы быть правым и полезным, нужна также последовательность в идеях». Именно определенность принципов и дает политическому деятелю силу. «Кто имеет совершенно определенные принципы, кто развивает их последовательно, тот всегда одерживает в теоретическом споре верх над людьми непоследовательными, говорящими в одно время об одном и том же "да" и "нет". Все великие теоретики были людьми крайних мнений», — пишет Н.Г. Чернышевский в статье «Граф Кавур».

Характеристика людей типа Рахметова в романе завершилась почти поэтически: «Мало их, но ими расцветает жизнь всех, без них она заглохла бы, прокисла бы; мало их, но они дают всем людям дышать, без них люди задохнулись бы. Велика масса честных и добрых людей, а таких людей мало; но они в ней — теин в чаю, букет в благородном вине; от них ее сила и аромат; это цвет лучших людей, это двигатели двигателей, это соль соли земли».

Одна их основных идей романа Н.Г. Чернышевского — идея необходимости насильственного изменения жизни русского общества. Эта идея воплощена в образах «новых людей» и «особенного человека», появление которых ждет Россия и которые не могут представить возможность лично счастья человека без всеобщего освобождения людей.

Все герои романа, если рассматривать роман «Что делать?» как утопию, соотнося его с утопическими произведениями Платона, Кампанеллы и Т. Мора, в которых общество делится на три группы людей (*властители, охранители чистоты идей и производители*), несомненно, относятся ко второй группе (у Платона они названы *воинами*), потому что полностью соответствуют характеристике Кампанеллы: они «ведут аскетический образ жизни при общем равенстве материального положения, интересов и бескорыстности, основанной на идее всеобщего блага за счет уменьшения собственных интересов и принесения их в жертву» и характеристике Платона: они «по морально-нравственному кодексу настолько чисты и честны, что являются авторитетным примером для подражания другим слоям населения...» У Н.Г. Чернышевского это — профессиональный революционер Рахметов и «новые люди» Лопухов, Кирсанов, Вера Павловна.

И появились эти новые герои в романе Н.Г. Чернышевского, отношении к которому было порой прямо противоположным: его принимали и не принимали как личность и как писателя, которого считали пророком и страдальцем, кумиром революционной демократии, пропагандистом утилитаризма в этике, жалкой, пародийной фигурой, создавшей слабый роман, о чем размышляли авторы «Родной речи» П. Вайль и А. Генис: «Как вышло, что едва ли не худшая из известных русских книг стала влиятельнейшей русской книгой?»

Именно такие характеристики приложимы к роману Н.Г. Чернышевского «Что делать?».

С художественной слабостью романа согласны, кажется, все — самые разные и даже полярные критики. Бердяев: «Художественных достоинств этот роман не имеет, он написан не талантливо». Плеханов — почти теми же словами: «Роман действительно очень тенденциозен, художественных достоинств в нем очень мало». Набоков дал убийственную оценку «Что делать?» в своем «Даре», предположив даже, что роман был разрешен цензурой как раз из-за крайне низкого качества — чтобы выставить Н.Г. Чернышевского на посмешище перед читающей российской публикой. Но и героя «Дара» занимает вопрос: как «автор с таким умственным и словесным стилем мог как-либо повлиять на литературную судьбу России?»

<...> То, что он повлиял — сомнений не вызывает у самых язвительных критиков. Оглушительная слава книги Чернышевского потрясла современников. Герцен просто утверждает: «Русские молодые люди после 1862 года почти все были из «Что делать?». Один профессор, резко отрицательно относившийся к книге, писал: «За 16 лет пребывания в университете мне

не удалось встретить студента, который бы не прочел знаменитого романа еще в гимназии»".

В дальнейшем стараниями критики и литературоведения роман был канонизирован и в известной степени именно по нему выверялась общественная значимость каждого литературного произведения. "Что делать?" стал неким эталоном социального звучания литературы, ее пользы и необходимости. Книгу изучали — и как часто бывает в таких случаях — практически перестали читать.

Однако прочесть ее побуждает именно тот провокативный вопрос, который задал Набоков. <...> быть может, невероятная — даже для литературоцентристской России — слава книги Чернышевского подталкивает к некому противодействию, выравниванию оценки, призванному ввести восторги в разумную степень: зато художественное качество отсутствует.

Между тем, роман Чернышевского "Что делать?" представляет интерес как раз с художественной точки зрения. Его социальная проповедь устарела. Впрочем, по сути дела, настоящей проповеди никогда и не было. На самом деле в книге нет прямых призывов и лозунгов: каждое утверждение высказывается как гипотеза, которая тут же подвергается всестороннему обсуждению и проверке на прочность противоположных суждений. Практически всегда нет уверенности, что высказан окончательный приговор автора, хотя у книги прочная репутация "учебника жизни".

"Что делать?", воспринятый как декларация новых общественных взглядов, писался в первую очередь как роман, как литературное произведение. Но — необычное, непривычное, новое. Можно сказать, что это — первое осознанно *авангардистское* произведение русской литературы.

Чернышевский отверг традицию и создал книгу, составленную из прежде несоставимых частей. В неумелой механистичности этого сложения — ее главная слабость. В самой попытке — главное достоинство.

В "Что делать?" легко обнаруживаются философские эссе, научный трактат, любовная история, публицистическая статья, письмо, прокламация, мемуар, детектив. Повествование ведется во всех трех лицах и во всех трех временах. Чередуются все стили: повествовательный, описательный, диалог, монолог. Композиция романа петлеобразная: детективная завязка разрешается не в конце, а несколько раньше, выводя читателя к спокойному течению последних страниц. Широко использовано обнажение приема — в виде авторских обращений к читателю...» [Вайль, Генис, 1990, с. 120 — 122].

Авторы «Родной речи» размышляли и над тем, почему в романе, где герои «положительно прекрасные люди», так много иронии, что касается даже авторского отношения к Рахметову, «телесные и духовные искушения которого, мученичество, аскетизм... выглядит анахронизмом и невольно сбивается на пародию»: «Он такой до себя безжалостный» [Там же, с. 123].

При том, что Чернышевский создал «вообще роман о любви» и в нем идет речь о «свободе выбора душ, о близости интеллектуальной и духовной», эта тема человеческой близости тоже не лишена иронической окраски (например, приторность отношений Лопухова и Веры Павловны с ее бесконечно повторяющимся обращением «миленький»: «Уделив так много места теме любви, Чернышевский лишь дважды поднимается до настоящих высот в ее описании», т. к. был «слабым психологом», — это момент,

когда Лопухов понял, что его жена любит его друга¹, и в случае разбора отношений Кирсанова и Веры Павловны (Третий сон Веры Павловны).

«Авторская ироничность, — утверждают авторы "Родной речи", — странна и трудно объяснима. Можно предположить, что, полагая литературу "учебником жизни", Чернышевский считал занимательность важным качеством хорошего учебника. Он старался писать так, чтобы было интересно читать — отсюда претензия на непринужденность и шутливость тона, порождающие иронический сдвиг в отношении автора к героям» [Вайль, Генис, 1990, с. 124].

Книга Чернышевского, по мнению П. Вайля и А. Гениса, «производит впечатление неуклюжести. В общем, так оно и есть — но это не аморфная груда страниц. В самой громоздкости сооружения — не бесстие, а свой стиль. Стиль "Что делать?" определяется, в конечном счете, авторским пристрастием к "научности": Чернышевский стремится к предельной объективности. От этого — длинноты, часто делающие чтение скучным: автор не оставляет неоспоренным ни одно суждение, любая ситуация проигрывается в различных вариантах, каждому мнению предлагается альтернатива. Отсюда же — ходульность характеров: образы выписаны слишком подробно, в них начисто отсутствует недосказанность подлинного искусства.

Тягой к "научности" объясняется и многожанровость книги: Чернышевскому мало изобразить, он должен объяснить, обсудить, доказать — и наряду с традиционным изложением появляются эссе, трактат, статья, ораторское выступление» [Там же, с. 126].

П. Вайль и А. Генис убеждены, что роман «Что делать?» произвел такое сильное впечатление на общество не только новизной идеи (утописты и Жорж Санд уже много писали про раскрепощение семейных отношений), но и «новой формой — литературной смелостью, с которой Чернышевский отверг традиции и причудливо смешал жанры и стили в своей авангардистской попытке. Дело не только в формальном новаторстве "Что делать?", но и в принципиально ином подходе, предполагающем создать произведение искусства по законам науки. Еще точнее — превратить искусство в науку. (Через сто с лишним лет один из таких опытов произвел Александр Зиновьев в "Зияющих высотах".) Эстетика Чернышевского не предусматривала иррационального начала в творческом процессе: здесь все должно было происходить как в лаборатории, когда смешивание кислоты и щелочи при всех обстоятельствах дает соль. Но когда компонентами были взятые литературные категории — результат оказался не столь предсказуем.

Попытка Чернышевского, в конечном счете, не удалась. Наряду с некоторыми достижениями в романе — столь же явные провалы. Однако эта книга осталась не только в истории русской общественной мысли, но и в русской литературе, где закрепилась *литературными* средствами» [Там же, с. 126 — 127].

Споры о романе идут почти полтора века. В вышедшей в 1996 году книге И. Паперно «Семиотика поведения: Николай Чернышевский — человек эпохи реализма» исследовательница утверждает, что «влияние Чернышевского

¹ Страсть Кирсанова пробудила в Вере Павловне чувственность. В письме, написанном до своего исчезновения, Лопухов признается в том, что он испытал облегчение, когда понял, что его жена любит другого и любима им: «Я видел, что становлюсь совершенно свободным от принуждения».

на русскую культуру невозможно свести лишь к политической деятельности, участию в идеологических и литературных спорах... Самым значительным его вкладом было создание *модели мира* и *модели личности* эпохи реализма, горячо принятых его современниками» (курсив мой. — Э. Ф.), потому что, в отличие от Ф.М. Достоевского, который, заглянув в бездны души человеческой, мучился вопросом, «все ли позволено человеку», Н.Г. Чернышевский понимал, что наступил такой исторический момент, когда надо было решать, как человеку жить и что ему надо делать, чтобы общество стало справедливей. Именно Н.Г. Чернышевский, по мнению И. Паперно, оказался в самом эпицентре исторического разлома и сумел понять потребность общества в появлении нового героя, воплотив его в своем романе, в котором выражены системные взгляды на природу, общество, человека, которые писатель сформулировал в своей главной философской работе «Антропологический принцип в философии»: «Общечеловеческий интерес стоит выше интересов нации, интерес нации — выше интересов сословия...»

И. Паперно рассмотрела роман Чернышевского как художественное произведение «эпохи реализма» и справедливо доказала, что «основной структурный принцип романа — это организация художественного мира в терминах оппозиций, своего рода мир гегелевских противоречий» [Паперно, 1996, с. 148].

В самом начале, в диалоге писателя и читателя, введена оппозиция, между плохим и хорошим писателем, потом, на всем его протяжении в зеркале противоположностей отражаются мужчины и женщины, оппозиции ум/глупость, альтруизм/эгоизм, страсть/холодность при том, что на протяжении всего романа делается попытка примирить эти непримиримые противоречия. И. Паперно приводит множество примеров этому. Вот некоторые из них: «Особая способность превращать те или иные черты в их противоположность — это одна из самых важных черт новых людей. Например, то, что другому могло бы показаться жертвой или лишением (вроде отказа от жены и передачи ее другому), для нового человека — удовольствие. То, что все считают альтруизмом, в романе рассматривается как удовлетворение своих личных интересов, тогда как эгоизм оказывается формой альтруизма. (На этом принципе Чернышевский основывает свою знаменитую теорию разумного эгоизма.) Наставляя Веру Павловну в искусстве подлинного альтруизма, Лопухов говорит: "Не думай обо мне. Только думая о себе, ты можешь не делать и мне напрасного горя"» [Там же, с. 155].

Исследователь считает, что и «организация системы персонажей романа строится по тем же структурным принципам. Герои группируются в пары по принципу контраста, вскрывающему оппозицию черт характера или человеческих типов. В пределах этих оппозиций действуют операции инверсии и трансформации (или "преобразования")»: Лопухов и Кирсанов, Вера Павловна и Катя Полозова — своеобразные двойники [Там же, с. 157].

И каждый сюжетный ход в романе «имеет альтернативу — другую реализацию того или иного поворота сюжета, другую интерпретацию события, другую мотивацию поступка героя. Вместо позитивного утверждения или описания события читателю зачастую предлагается набор возможностей, не все из которых реализуются. <...> ...ряд повествовательных элементов имеют два и более значения, т. е. соответствуют двум и более "реальностям". Двусмысленность и иллюзорность реальности, разрыв между видимым, которое обманчиво и иллюзорно, и реальным смыслом явлений, скрытым или

замаскированным, — одна из сквозных тем романа» [Паперно, 1996, с. 160, 163]. Отсюда — много иносказаний, неверное истолкование персонажами событий, аллегорических слов, подчеркивание автором реальности иллюзий — принцип «двойного счета», который использует Чернышевский. Все эти приемы усложняют понимание романа, при этом углубляя его идейное содержание. Игровой элемент романа Н.Г. Чернышевского подчеркивала и Катерина Кларк, считая, что даже «рахметовские характер и поступки открыты изменениям, хотя и недостаточно. Но желание удивить нас лежит в игровом и рефлексивном повествовательном тоне текста. Читатель чувствует присутствие повествователя, который предлагает свои версии возможных читательских реакций и ожиданий. Более того, Чернышевский оставляет конец жизни героя открытым: Рахметов исчезает без следа» [Кларк, 2002, с. 52].

Н.Г. Чернышевский был убежден в том, что надо «исправить» общество, тогда и человек станет лучше (в отличие от Ф.М. Достоевского, который считал, что главное, чтобы человек понял, что переделка мира начинается с самого человека, поэтому он так не любил мысль «среда заела», оправдывающую любой дурной поступок человека). Эта мысль — главная в романе «Что делать?». В нем есть эпизод, в котором автор обращается к своей героине: «Ваши средства были дурны, но ваша обстановка не давала вам других средств. Ваши средства принадлежат вашей обстановке, а не вашей личности...»; «Вы занимаетесь дурными делами, потому что так требует ваша обстановка, но дать вам другую обстановку, и вы с удовольствием станете безвредны <...> а если вам выгодно, то можете делать что угодно, — стало быть, даже и действовать честно и благородно...». Писатель, рассказав о «новых людях», изложил свой вариант пути, по которому должна идти Россия, став на рациональный путь развития человека и общества. В своем романе он и показал «новых людей», которых он называет «порядочными», признавая, правда, что «пока их немного, но число их растет с каждым годом» и обязательно наступит время, когда большое количество таких людей «будет самым обыкновенным случаем, а еще со временем не будет бывать других случаев, потому что все люди будут порядочные люди. Тогда будет очень хорошо».

Н.Г. Чернышевский был не одинок в своих мечтах. Время от времени и в России, и на Западе появляются книги, в которых воплощены «золотые мечты» человечества. Обобщил в 1868 году свои размышления о «новом», совершенном человеке П.Н. Ткачев в рецензии на романы, в которых представлен такой тип героя: «Мы видим из этих романов не только современного человека, каким он есть, но и каким он должен быть, по понятиям мыслящего меньшинства нашего времени»; «Отличительный признак людей будущего состоит в том, что вся их деятельность, даже весь образ их жизни определяется одним желанием, одною страстною идеею — сделать счастливым большинство людей <...> Эта идея совершенно сливается с понятием о их личном счастье»; «Люди будущего — неизбежный результат нашего умственного прогресса...» [Ткачев, 1932, с. 173–174, 180].

По замечанию Н.Д. Старосельской, «со школьных лет мы знаем "главную" утопию русской литературы XIX века, представленную в романе Н.Г. Чернышевского "Что делать?". Здесь грань между литературным повествованием и реальной жизнью фактически стирается: идеалом новой женщины буквально на наших глазах становится "стихийно недовольная" своей средой девушка. В незаурядно сложившейся судьбе протрагивают ти-

пические черты; личная жизнь героев сливается с борьбой за торжество новых, социалистических идеалов. Кроме того, в романе Н.Г. Чернышевского явлен образ подлинно необыкновенного человека — в отличие от Базарова, Волохова, Рахметова идеально воплощает характер не просто нового человека, но революционера, носителя "того высшего напряжения нравственных сил, которое делается возможным для наиболее одаренных личностей в критические моменты жизни человечества" [Лотман, 1974, с. 241].

Но Рахметов, новые люди, уход Веры Павловны из дома — все это не такая уж утопия. К моменту выхода романа Н.Г. Чернышевского подобные характеры и судьбы намечались, назревали в реальности. Утопией в строгом смысле слова могут быть названы сны героини...» [Старосельская, 1990, с. 143].

М.Е. Салтыков-Щедрин, в своей статье «Наша общественная жизнь» высоко оценивший новаторский роман Н.Г. Чернышевского о «новых людях», тем не менее со скептицизмом высказался о присущей произведению «некоторой произвольной регламентации надобностей», «для изобретения которых действительность не представляет еще достаточно данных», имея в виду то, как описаны картины будущего в снах Веры Павловны, т. к. «нетерпеливые» идеи революционного переустройства жизни русского общества у Щедрина никогда не вызывали сочувствия.

В последние годы исследователи творчества Н.Г. Чернышевского все чаще обращают внимание на пророчество писателя о будущей судьбе таких «новых людей», которые появились в его романе и стремились обустроить Россию и жизнь народа: «...они будут согнаны со сцены, ошканные, срамимые», они «сойдут со сцены, гордые, скромные, суровые и добрые» и размышляют над тем, как понимать тогда пафос финальной главы романа, в котором ничего не сказано о дальнейшей судьбе деятелей нового типа.

Из замысла второй, не написанной части романа (по воспоминаниям Н.А. Некрасова и А.Н. Пыпина), понятно, что после «перемены декораций» в России «титанические существа» не будут уже нужны, что нужны будут «люди мирного свойства», что их должно быть много: «...и Рахметов, и дама в трауре на первый раз являются очень титаническими существами, а потом будут выступать и брать верх простые человеческие черты, и в результате они оба окажутся даже людьми мирного свойства и будут откровенно улыбаться над своими экзальтациями». То есть можно сделать вывод о том, что Н.Г. Чернышевский не разуверился в идее революции, но понял, что для ее осуществления должны появиться «более многочисленные люди, в лучших формах». Писатель понимал, что ход истории остановить нельзя.

По мнению Н.А. Вердеревской, в 60-е годы XIX века «процесс самосознания и самоутверждения разночинца как личности завершился», «внутренняя сила, жесткость, способность ломать самого себя, беспощадная трезвость взгляда, готовность к действию и к идеологическому поединку представлены как характерные типологические признаки» [Вердеревская, 2005, с. 11]. Она сравнивает роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» и роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?», который по замыслу автора, по проблематике и по типу конфликта не был связан с тургеневским романом. Так, например, Н.Г. Чернышевский не ставил проблему «*новые люди*» — искусство. «Более того, — замечает Н.А. Вердеревская, — конфликтные ситуации, лежащие в основе сюжетов обоих произведений, были различны, и оттого столь различна была их проблематика. Характер конфликта в своем романе Тургенев предельно точно передал названием: "Отцы и дети", конфликт идеологический, разрыв между

поколениями: отцами, либералами 40-х годов, и детьми, демократами-разночинцами 60-х (и шире — вообще конфликт поколений). Вся многопроблемность романа Чернышевского сводится в конечном итоге к одному узловому вопросу: что делать? как жить? каким человеку быть? Человек и его право на счастье, человек и народ, человек и закон, человек и государство — вот что в первую очередь интересует Чернышевского.

Но герои "Что делать?" — и Лопухов, и Кирсанов, и даже Рахметов — люди "базаровского типа".

<...> Внутренняя близость героев, до Тургенева и Чернышевского еще не известных литературе, и породила легенду о том, что Чернышевский своим романом отвечал Тургеневу» [Вердеревская, 2005, с. 12], ведя с ним спор. Просто и И.С. Тургенев, и Н.Г. Чернышевский как мыслители и как художники не могли, обращаясь к настоящему, не задумываться о будущем России.

ЛИТЕРАТУРА

Анненков П.В. «Дворянское гнездо». Роман И.С. Тургенева // Русский вестник. 1859. Т. 22.

Анненков П.В. Воспоминания и критические очерки. Отд. 2. СПб., 1879.

Бажин Н.Ф. Из огня да в полымя // Дело. 1867. № 5.

Бахтин М.М. К философии поступка // Бахтин М.М. Человек в мире слов. М., 1995.

Булич Н.Н. Две повести г. Тургенева: «Накануне» и «Первая любовь» // Русское слово. 1860. № 5. Отд. 2.

Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм. М.; Л., 1962.

Вайль П., Генис А. Роман века. Чернышевский // Вайль П., Генис А. Родная реч. Нью-Йорк, 1990.

Вердеревская Н.А. «Отцы и дети» и «Что делать?» (Об истоках литературной традиции в изображении героя-разночинца) // Филологические науки. 2005. № 2.

Водовозов Н.В. Роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?». М., 1953.

Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954 — 1956. Т. 20.

Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1979.

Демченко А.А. Н.Г. Чернышевский. М., 1989.

Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1963. Т. 6.

Дларк К. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург, 2002.

Клеман Н.К. И.С. Тургенев. Очерк жизни и творчества. Л., 1936.

Кропоткин П.А. Идеалы и действительность в русской литературе. СПб., 1907.

Курлянская Г.Б. Проблемы жизни и смерти в «Стихотворениях в прозе» Тургенева // Творчество И.С. Тургенева. Курск, 1984.

Курочкин В.А. Стихотворения, статьи, фельетоны. М., 1957.

Лавров П.Л. И.С. Тургенев и развитие русского общества // Вестник народной воли. 1884. № 2.

Лавров П.Л. Цивилизация и дикие племена // Отечественные записки. 1869. № 5.

Лебедев А.А. Герои Чернышевского. М., 1962.

Лебедев Ю.В. Россия и русские в романе Тургенева «Дворянское гнездо» // Литература в школе. 2008. № 10.

Литературное наследство. М., 1967. Т. 76.

- Лотман Л.М. И.С. Тургенев // История русской литературы: В 4 т. Л., 1982. Т. 3.
- Лотман Л.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974.
- Луначарский А.В. Статьи о литературе. М., 1957.
- Миллер О.Ф. Об общественных типах в повестях И.С. Тургенева // Беседа. 1871. № 12.
- Моруа А. Тургенев. М., 2001.
- Негвезцкий В.А. И.С. Тургенев: логика творчества и менталитет героя. М.; Стерлитамак, 2008.
- Новикова А.А. Лирико-символическое начало в романе И.С. Тургенева «Накануне» // Литература в школе. 2008. № 11.
- Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский — человек эпохи реализма. М., 1996.
- Пинаев М.Т. Чернышевский-романист и «новые люди» в литературе 60—70-х годов // История русской литературы: В 4 т. Л., 1982. Т. 3.
- Писарев Д.И. Писемский, Тургенев и Гончаров // Русское слово. 1861. № 11.
- Писарев Д.И. Собр. соч.: В 4 т. М., 1956. Т. 4.
- Пустовойт П.Г. И.С. Тургенев // История русской литературы XIX века / Под ред. В.Н. Аношкиной, Л.Д. Громовой, В.Б. Катаева. М., 2006.
- Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1968. Т. 6.
- Словьев Н.И. Дым отечества // Всемирный труд. 1867. № 5.
- Старосельская Н.Д. Роман И.А. Гончарова «Обрыв». М., 1990.
- Страхов Н.Н. Литературная критика. М., 1984.
- Страхов Н.Н. Последние произведения Тургенева // Заря. 1871. № 2.
- Сухих И.Н. «Отцы и дети» (1862) // Звезда. 2006. № 10.
- Ткачев П.Н. Избр. соч. на социально-политические темы: В 4 т. М., 1932. Т. 1.
- Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. М.; Л., 1964. Т. 4.
- Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1967.
- Тургенев И.С. Формулярный список для новой повести // Собр. соч.: В 12 т. М., 1982. Т. 9.
- Фаустов А.А., Савинков С.В. Очерки характерологии русской литературы: середина XIX века. Воронеж, 1998.
- Чернец Л.В. Чернышевский Н.Г. // Русские писатели: Биобиблиографический словарь: В 2 т. М., 1990. Т. 2.
- Чернышевский Н.Г. Собр. соч.: В 5 т. М., 1974.
- Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 3.
- Чернышевский Н.Г. «Что делать? Из рассказа о новых людях». Л., 1975.
- Чижевский Д.И. К проблеме двойника // О Достоевском: Сб. статей. Прага, 1929.

«ДВОЙНЫЕ МЫСЛИ» ГЕРОЕВ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Ф.М. Достоевский относится к числу таких писателей, проблемы творчества которых вот уже около полутора веков трансформируются в проблемы современного человека. Проходят столетия, а люди вместе с ним и его героями продолжают мучительно решать «вечные» вопросы, которые встают на протяжении жизни перед каждым человеком, умеющим думать и чувствовать. Открывая для себя Ф.М. Достоевского, человек многое открывает в самом себе в поисках той грани между Добром и Злом, которая проходит через самого человека, потому что писатель, обращаясь к обыденной жизни своих героев, сумел «перерыть» сложнейшие философские, социально-нравственные, политические вопросы своего времени, подчеркнув «вечность» этих вопросов, и, по замечанию М.М. Бахтина, «сделал дух, т. е. последнюю смысловую позицию личности, предметом эстетического созерцания» [Бахтин, 1979б, с. 313].

«Всемирная отзывчивость» дарования Ф.М. Достоевского позволила ему ощущать мировые процессы, хотя он был истинно русским писателем. Нет ни одного крупного писателя в мировой литературе, который не признавался бы в том, какое огромное влияние на него оказало творчество Ф.М. Достоевского. Среди них — А. Франс, К. Гамсун, У. Фолкнер, Р. Акутагава, Дж. Джойс, Ф. Кафка и др. Историк литературы Э.-М. де Вогюэ так характеризовал впечатление Запада от прочтения Ф.М. Достоевского: «Вот приходит скиф, скиф, который перевернет все наши умственные привычки... Достоевского нужно рассматривать как явление другого мира, чудовище не совершенное, но могущественное...»

Испанская писательница Э. Пардо Басан признавалась в своем эссе «Революция и роман в России» (1887) в том, что Ф.М. Достоевский открыл ей бездны русской души: «По собственному опыту знаю дьявольскую мощь психологического анализа Достоевского. Его книги, вызывающие у некоторых болезненное состояние, хотя и имеют сами по себе здоровое начало, — это уже чудо, оказывающее преобразующее влияние на воображение русских, так предрасположенных к галлюцинациям и к неизменности, либо же к экстазу мысли». Она отметила, что «в полярной горечи» книг этого русского писателя есть «капля бальзама, а именно их христианская основа, которая проявляется там и тогда, когда менее всего ожидаешь ее объединяющее присутствие». В эссе определен и характер реализма Ф.М. Достоевского: «Он видит мир лихорадочным. Никто не привнес в него более реализма; но его реализм может быть назван мистическим». В нем подчеркнута и иррациональность мышления Ф.М. Достоевского, который принципиально отвергал упорядоченность, рациональность всего происходящего в живой жизни, с

чем соглашался и Н.А. Бердяев: «Все положительные доктрины и платформы "Дневника писателя" так жалки и плоски по сравнению с откровениями трагедий Достоевского. Достоевский свидетельствует о положительном смысле прохождения через зло, через бездонные испытания и последнюю свободу. Через опыт Ставрогина, Ивана Карамазова и др. открывается новое. Сам опыт зла есть путь, и гибель на этом пути не есть вечная гибель» [Бердяев, 1993а, с. 47].

Философ Х. Ортега-и-Гассет отмечал парадоксальность творческой манеры Ф.М. Достоевского, суть которой, по его мнению, заключалась не в том, что он реалистически изображал своих героев, а, являясь «провокатором», так обращался с ними, что его герои выходили за рамки литературного произведения, становясь рядом с читателями, становясь частью их жизни, потому они сами начинали «судить» их, как это бывает с людьми в реальной жизни.

Г.С. Померанц справедливо замечал: «Правда Достоевского — это правда целого, не складывающаяся из фактов, а пробивающаяся сквозь факты. И т. к. нелепость, искажение обыденных связей есть здесь условие истины, т. к. внешний слой должен быть в романе Достоевского взорван и искажен, чтобы сквозь него засветились какие-то внутренние пласты, то сходит с рук и злонамеренное искажение...» [Померанц, 1989, с. 168].

Основными чертами личности Ф.М. Достоевского были: этический максимализм, обостренное восприятие русской истории и русского человека, скорбь по несовершенству человека и мира, убежденность в том, что «тем и сильна великая нравственная мысль, тем-то и единит она людей в крепчайший союз, что измеряется она не немедленной пользой, а стремится их в будущее» (Дневник писателя. 1880. Август).

Не было ни одного крупного русского философа, который не обращался бы к личности и творчеству Ф.М. Достоевского. О нем писали К.Н. Леонтьев и В.С. Соловьев, К.В. Мочульский и В.В. Розанов, А.Л. Воынский и Д.С. Мережковский, Л. Шестов и С.Н. Булгаков, Н.А. Бердяев и Л.П. Карсавин, Н.О. Лосский и Ф.А. Степун и многие другие¹.

В.В. Розанов размышлял над тем, что Ф.М. Достоевского интересовала проблема греховности человека, ибо он понимал: «Сущность греха такова, что она предполагает возрождение:

Чем ночь темней — тем звезды ярче,
Чем глубже скорбь — тем ближе Бог».

И что «проникновение в закон этот, и не только умом своим, но сердцем, совестью — составляет особую, ни с кем не разделенную сферу духовного опыта Достоевского» [Розанов, 1990, с. 67]. Размышлял он и о том, что ранее «определение русского характера видели в "обломовщине"; но вот оказывается, что он определяется и в "карамазовщине"» [Там же, с. 72].

Д.С. Мережковский к юбилею Ф.М. Достоевского написал статью, которую назвал «Пророк русской революции», парадоксально заявляя, что «от него (писателя. — Э. Ф.) был скрыт истинный смысл его собственных пророчеств» [Мережковский, 1990, с. 86]. «Пророком» называл Ф.М. Достоевского и Вл. Соловьев; о его «пророческом даре» говорил Л. Шестов.

¹ См.: О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881 — 1931 годов: Сб. статей. М., 1990.

С.Н. Булгаков анализировал роман «Бесы» как «символическую трагедию» и в то же время как «русскую трагедию, изображающую судьбы именно русской души» [Булгаков, 1990, с. 195].

Н.А. Бердяев в статье «Откровение о человеке в творчестве Достоевского» писал об «одному ему присущем, небывалом отношении к человеку и его судьбе — вот где нужно искать его пафос, вот с чем связана единственность его творческого типа. У Достоевского ничего и нет, кроме человека, все раскрывается лишь в нем, все подчинено лишь ему. <...> Такой исключительной поглощенностью темой о человеке ни у кого никогда не было. И ни у кого не было такой гениальности в раскрытии тайн человеческой природы. Достоевский прежде всего великий антрополог, исследователь человеческой природы, ее глубин и ее тайн» [Бердяев, 1990, с. 215 – 216].

В.В. Зеньковский утверждал, что Ф.М. Достоевский «с огромной силой и непревзойденной глубиной вскрывает религиозную проблематику в темах антропологии, этики, эстетики, историософии. Именно в сознании этих проблем с точки зрения религии и состояло то, о чем он говорил, что его "мучил Бог"» [Зеньковский, 1991, с. 226].

В противовес этим мнениям выступил В.В. Набоков, который в своей лекции «Федор Достоевский» убеждал, что все герои Ф.М. Достоевского страдают душевными болезнями: эпилепсией, старческим маразмом, истерией, психопатией, и не скрывал, что не считает Ф.М. Достоевского великим писателем: «Не скрою, мне страстно хочется Достоевского развенчать» [Набоков, 1998, с. 176].

Наследие Ф.М. Достоевского огромно, и каждый находит в нем то, что ему понятно, интересно, близко. Он прошел сложный путь духовных и идейных поисков. Временами он оказывался в плену очередных иллюзий, но, как заметил К.Н. Леонтьев, во всех своих блужданиях писатель оставался «звездомонистом», который верил в возможность счастья для всех людей. Философ в своей работе «Наши новые христиане. Достоевский и граф Л.Н. Толстой» рассуждал о том, что «гордо своевольная любовь к человечеству» может довести Ф.М. Достоевского «до кровавого нигилизма», ибо он был убежден в том, что «всем лучше никогда не будет. Одним будет лучше, другим хуже. Это единственная возможная гармония на земле» [Леонтьев, 1912 – 1913].

Современники и мыслители XX века не во всем соглашались со взглядами Ф.М. Достоевского, но, как заметил Г.С. Померанц, «хотя гуманизм Достоевского соединяется с реакционными политическими идеями, он не становится от этого менее действительным, так же как гуманизм Толстого остается действительным, несмотря на проповеди о вреде медицины, Шекспира и железных дорог» [Померанц, 1989, с. 359].

По убеждению И.П. Золотусского, «Достоевский стоит на краю эпохи "окисления", пересмотра устройства мира, эпохи Большого Скепсиса и все уменьшающихся надежд. Оттого-то он и бросает вызов Богу, как это делают его нигилисты от Ипполита в "Идиоте" до Ивана Карамазова». Критик считает, что какой бы тенденции русской литературы мы ни коснулись, Н.В. Гоголь и Ф.М. Достоевский встают в нашем сознании рядом: «Их прозрения оправдались, их пророчества сбылись. Мировые катастрофы XX столетия и в особенности русская катастрофа показали, что интуиция авторов "Выбранных мест из переписки с друзьями" и "Легенды о Великом инквизиторе" их не обманула. "Ночная эпоха истории" (Н. Бердяев) не заставила себя ждать».

Просвещение без "просветления" (Гоголь), попытки построить рай без Христа обернулись трагедией, перед которой меркнут прежние трагедии человечества. Обезбоживание человека (и целых народов) поставило под сомнение их будущее» [Золотуский, 2006, с. 54]. Духовные поиски русской классики, ее уроки очень важны для понимания истории России.

Ф.М. Достоевский, исследуя внутренний мир человека, пришел к убеждению, что становление его как личности не могло произойти без определения этического отношения к Богу, к миру, к другому человеку, без стремления к духовному совершенству, хотя доказал, что стремление к индивидуальности и самоутверждению нередко приводило человека к своеволию, эгоизму, жестокости.

Экзистенциалисты на Западе, которые часто ссылаются на Ф.М. Достоевского, не замечают, что тот говорил о сложности любого человека и неисчерпаемости его духовного и душевного богатства, никогда не утверждая, что личностью он становится только после разрыва с людьми и с миром. В его произведениях многие герои утратили связь с миром, религиозное чувство, — все то, что легло в основу философии экзистенциализма. К носителям ее можно отнести Свидригайлова («Преступление и наказание»), Ивана Карамазова и Смердякова («Братья Карамазовы»), Ставрогина, Петра Верховенского и Кириллова («Бесы»). Все они по-своему пережили «смерть Бога» в себе и в мире, были обуяны гордыней, склонны к одиночеству, агрессивности. Сострадая им, Ф.М. Достоевский показал трагедию этих людей. В его произведениях человек (будь то Раскольников или Смердяков), поставивший себя вне Бога, разорвавший свои нравственные узы с людьми, приходит к духовному краху, а нередко и к физической гибели. Некоторые зарубежные критики словно не замечают и другого факта, а именно: у Достоевского имелись твердые критерии развитой личности. В «Зимних заметках о летних впечатлениях» он утверждал, что «бунтующая и требующая личность прежде всего должна бы была все свое Я, всего себя пожертвовать обществу и не только не требовать своего права, но, напротив, отдать его обществу без всяких условий» [Достоевский, 1989, т. 4, с. 428].

Всю свою жизнь писатель боролся против утилитарно-позитивистского понимания добра, против тезиса «добрым быть выгодно», т. е. против того единственного ответа, который может дать позитивизм на вопрос: «Зачем непременно надо быть благородным?». Было бы, однако, неверным понимать это как борьбу против гуманизма. Всем своим творчеством он утверждал не категорию выгодности (сам термин «выгодность» был ему глубоко антипатичен) вследствие присутствия определенной доли ее в душе человека, а неодолимость добра, которое побеждает в конце концов в душе Раскольникова, в эпилоге принимающего правду Сони. Именно правда одерживает верх в душе Дмитрия Карамазова, равно как и в душе юного скептика Коли Красоткина. Она заставляет духовно переродиться Грушеньку. Причем неодолимость добра утверждается Ф.М. Достоевским на более высоком уровне, чем это делалось до него: добро в его романах не просто побеждает зло, как случается в мелодраме, а одерживает победу в жесточайшей борьбе. «Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей!» — уверен Митя Карамазов.

Принципиально новый подход писателя к изображению героя состоит в том, что последний у него предстает как существо, способное не только на добрые, но и на злые поступки. Он не был сторонником этического дуализ-

ма: признавая за человеком свободу воли, он признавал и ответственность его. Прот. Г. Флоровский утверждал: «Достоевский изучает человека в его проблематике, — иначе сказать, в его свободе, которой дано решать, избирать, отвергать и принимать...» [Г. Флоровский, 1981, с. 296]. Человек в произведениях Ф.М. Достоевского получает право изменяться.

Г.С. Померанц убежден, что мысль писателя о «незавершенности» каждого человека стала одной из черт его поэтики. Достоевский утверждал, что «человек есть тайна», и всю жизнь пытался разгадать эту тайну, в том числе и свою собственную: «Все герои Достоевского не дорисованы, и чем дальше, тем больше. Это неисправимо. Это входит в суть поэтики Достоевского <...> Незавершенность у Достоевского имеет духовный смысл, она не дает успокоиться на зримом, толкает к незримому. Герои Достоевского не только говорят парадоксами, они сами — живые парадоксы...» [Померанц, 1989, с. 52].

Многие из его героев были мятущимися людьми, которых он называл «пьяненькими». В «пьяненьких» (Митя, Рогожин, Настасья Филипповна, Аркадий Долгорукий), по замечанию Г.С. Померанца, «больше, чем в ком бы то ни было, бросается в глаза "текучесть" героя Достоевского, размытость нравственных границ, — та широта, о которой говорит Аркадий Долгорукий <...>: "Я тысячу раз дивился на эту способность человека (и, кажется, русского человека по преимуществу) лелеять в душе своей высочайший идеал рядом с величайшей подлостью, и все совершенно искренно. Широкость ли это особенная в русском человеке, которая его далеко поведет, или просто подлость — вот вопрос!"

"Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил", — вторит Аркадию Митя. <...>

Но искусство Достоевского действительно основано на опасном эксперименте, на снятии контроля разума и обнажении глубинных слоев, где (говоря языком Мити) Бог сражается с бесами, и поле сражения — человеческая душа. <...>

Более спокойная, более уравновешенная душа никогда не создала бы романа Достоевского. В гении всегда есть что-то необъяснимое, не укладывающееся в разумные рамки, и мы вынуждены принять этот перманентный взрыв, этот нарастающий выход за пределы...<...>

Искусство Достоевского вдохновлено тоской по свету в самом средоточии тьмы, и чем глубже духовный и нравственный мрак, тем больший отклик оно вызывает» [Там же, с. 58 — 60].

В своем «Дневнике писателя» за 1877 год Ф.М. Достоевский утверждал: «...сделаться человеком нельзя разом, а надо выделаться в человека. Тут дисциплина... Мыслители провозглашают общие законы, т. е. такие правила, что все вдруг сделаются счастливыми... Да если бы этот идеал и возможен был, то с недоделанными людьми не осуществились бы никакие правила, даже самые очевидные». Как считает Г.С. Померанц, мысль, объединяющая все творчество Ф.М. Достоевского, на первый взгляд, чрезвычайно проста: жизнь «не дается даром, "весь капитал" не приобретается механическим путем. Человек как личность не есть некая законченная данность, он — процесс, требующий неустанной душевной работы ("тут дисциплина").

<...> Мировое неустройство оказывается самым тесным образом сопряженным с "переустройством" человеческой мысли».

Нет, пожалуй, ни одного русского классика, не задумывающегося над будущим России (А.С. Пушкин и Н.В. Гоголь, И.А. Гончаров и Ф.М. Достоев-

ский, Л.Н. Толстой и А.П. Чехов) или не участвующего активно в приготовлении этого будущего (А.И. Герцен, Н.Г. Чернышевский), кто не решал бы для себя нравственные вопросы. «Прежде чем просто выдавать людям, "как им быть", — замечал в своем "Дневнике" Ф.М. Достоевский, — покажите это на себе сами, и все за вами пойдут».

В «Речи о Достоевском» И.Ф. Анненский размышлял над тем, что, с его точки зрения, является идеалом Ф.М. Достоевского: «Каков же идеал Достоевского? Первая черта этого идеала и высочайшая — это не отчаиваться искать в самом забитом, опозоренном и даже преступном человеке высоких и честных чувств. <...>

Другая черта идеала Достоевского — это убеждение, что одна любовь к людям может возвысить человека и дать ему настоящую цель в жизни. <...> Любовь к людям у Достоевского — это живая и деятельная христианская любовь, неразрывная с желанием помогать и самопожертвованием» [Анненский, 1987, с. 445 — 446].

Среди героев произведений Достоевского многие были способны любить: Аркадий Долгорукий («Подросток»), отдающий ребенку свои сбережения; Варя Снегирева («Братья Карамазовы»), бросающая учебу в столице, чтобы преданно ухаживать за безногой сестрой, помешанной матерью и пьяницей отцом; Катерина Ивановна («Братья Карамазовы»), отказывающаяся от своего чувства, чтобы возвысить своим влиянием почти преступника; в ряду таких персонажей Ф.М. Достоевского стоит и Соня Мармеладова («Преступление и наказание»), пожертвовавшая собой ради спасения детей своей мачехи. Их подвиги тихи, незаметны, но именно эти люди множат в мире добро¹.

Для Ф.М. Достоевского очень важна была категория нравственности (совести) в человеке, поэтому И.Ф. Анненский так определял «характерный принцип творчества писателя: «Над Достоевским тяготела одна власть. Он был поэтом нашей совести. <...>

Я различаю в романах Достоевского два типа *совести*. Первый — это совесть Раскольникова, совесть активная: она действует бурно, ищет выхода, бросает вызовы, но мало-помалу смиряется и начинает залечивать свои раны. Другая, и Достоевский особенно любит ее рисовать, — это совесть пассивная, свидригайловская: эта растет молча, незаметно, пухнет, как злокачественный нарост, бессильно осаждаемая призраками <...> и человек гибнет наконец от задушения в кругу, который роковым образом оцепляет его все уже и уже. Таковы были у Достоевского Ставрогин, Смердяков, Крафт» [Анненский, 1987, с. 452].

Н.К. Михайловский в 1882 году опубликовал статью о Ф.М. Достоевском под названием «Жестокий талант»² может быть потому, что писатель всю жизнь говорил о безжалостности человеческой совести, которая, проснувшись, мучает человека. Правда, у него есть и такие *бессовестные* персонажи, как Лужин, Ракиitin, Пётр Верховенский, в описании которых используется много гипербол. И.Ф. Анненский, размышляя о стиле Ф.М. Достоевского, считал, что его язык — это «язык взбудораженной совести, которая

¹ Достоевский писал и о трагичности любви. По замечанию Н.А. Бердяева, «антиномическая, двоящаяся природа человеческой любви раскрывается в "Идиоте" до самой глубины. Мышкин любит разной любовью и Настасью Филипповну, и Аглаю, и любовь эта не может привести ни к каким осуществлениям: она трагична» [Бердяев, 1993а, с. 58].

² Журнал «Отечественные записки». 1882. №9, 10.

стужает, мозжит, твердит, захлебывается...» [Анненский, 1987, с. 455]. Мысль И.Ф. Анненского развил Г.С. Померанц, объясняющий, почему Ф.М. Достоевского так влекло к сильным характерам: для него «сила — синоним полноты жизни. Она может быть ложно направлена, но и царство Божие силой берется. Герои Достоевского одержимы ложными идеями, убивают себя или других, — и все же захватывают читателя: силой, душевным размахом» [Померанц, 1989, с. 16]. Такая сила ощущалась в Раскольнике, в Иване Карамазове.

Многие персонажи Ф.М. Достоевского проходили через испытание грехом, позором — Соня Мармеладова, Мышкин, Хромоножка. В них было что-то от святых, юродивых, которых можно было встретить и в русской жизни, и в русской литературе. Как замечал Г.С. Померанц, «в бездне Бога открывается взгляд на бездну греха. А в бездне греха рождается тоска по Богу». Каждый роман Достоевского «есть исповедь темной и мучающейся своей темнотой народной души — до просветления: "всякий человек за всех и за вся виноват", — как сказано в "Братьях Карамазовых"» [Там же, с. 124–125]. Вместе со своими героями мучился и писатель. Правда, Г.С. Померанц замечает: «Конечно, смешивать героев с автором недопустимо. Но и отдалить их совершенно нельзя. Тем более, что под теорией Ивана автор как бы распиливается» [Там же, с. 111].

«Основные герои Достоевского — это герои, в которых душа сражается с помыслами. Точка безумия, точка совести, — это основные схватки между душой и помыслом, перипетии в развитии внутреннего сюжета» его произведений [Там же, с. 219]. Эта борьба происходит очень остро в Раскольнике и в князе Мышкине, в которых душевная болезнь развивается вместе с духовной болезнью, параллельно с потрясениями, происходившими в глубине души каждого из них. Именно это происходило с Раскольниковым после совершенного им двойного убийства. Г.С. Померанц утверждал, что у Ф.М. Достоевского «противопоставление "душа — помысел" вовсе не совпадает с противопоставлением "чувство — ум". Душа мыслится как целостность внутренней жизни, противостоящая захваченности, одержимости отдельной идеей или отдельным чувством. Всякая одержимость несет в себе опасность для души и для общества, в котором живет одержимый. Иван совинoven в грехе и преступлении, потому что одержим теорией. Митя — потому, что одержим чувственными порывами. Раскольников убивает по идее. Рогожин — без всяких идей, из ревности. Ставрогин делает пакости с философской рефлексией. Свидригайлов — просто по прихоти. Сладострастник губит свою душу не менее, чем фанатик теории. Но Достоевский боится людей, зациквившихся на идее, больше, чем сладострастников. Почему?

Я думаю, здесь решало не нравственное, а социальное чувство (или предчувствие). С нравственной точки зрения, герои, захваченные идеей, кажутся (мне, по крайней мере) благороднее. Раскольников мне роднее Рогожина. Но идейный герой может натворить гораздо больше бед, чем безыдейный сладострастник. Возможности сладострастия ограничены природой. <...> Достоевский обличает идолослужение теории, и... он прав» [Там же, с. 236–237].

Один из вопросов, которые волновали Ф.М. Достоевского, — это вопрос о вине человека перед Богом, перед людьми, перед самим собой, что и легло в основу его этики: «Нет ни виновности, ни невинности; есть совиновность. Раскольников виноват, но с ним вместе виноват студент и офицер, говорив-

шие о возможности убить процентщицу, публика, восторженно простившая Наполеону его преступления, и пр. Бессмысленно спрашивать, кто более совиновен со Смердяковым — Дмитрий или Иван. (Это хорошо понимал М. Волошин: "И Дмитрий и Иван — оба убивают своего отца — один чувством, другой мыслью".) Без криков Мити, что он убьет отца, осторожный Смердяков не рискнул бы воплотить в жизнь Иваново "все позволено". Достоевский подчеркивает роль идеи, он боится разнузданной идеи больше, чем разнузданной страсти; ему чудилось, что во имя идеи будут совершенны гораздо большие злодеяния, чем из-за сладострастия, жадности и всех других пороков» [Померанц, 1989, с. 44]. Трагическая, кровавая история XX века, к сожалению, подтвердила опасения Ф.М. Достоевского.

Г.С. Померанц констатирует, что «чувство греха у Достоевского уходит своими корнями в библейский страх мерзости перед Господом. Для него Бог и грех нераздельны.

Для Достоевского только Бог может уравновесить грех. Грех — то, с чем не может справиться наша "плоть", наша "природа", то, что низко и сильнее нас. <...>

В модели мира Достоевского каждый из нас — Раскольников. У каждого из нас есть свои грехи, о которых хочется забыть» [Там же, с. 184]. Единственный путь — покаяние.

С точки зрения В.В. Набокова, «своих героев Достоевский характеризует с помощью ситуаций, этических конфликтов, психологических и душевных дрязг», а его основные идеи — «спасение через грех и покаяние, этическое превосходство страдания и смирения, непротивление злу, защита свободной воли не философски, а нравственно...» [Набоков, 1998, с. 182 — 183].

М.М. Бахтин отмечал принципиальную особенность восприятия своего героя писателем: «Герой интересует Достоевского не как явление действительности, обладающее определенными и твердыми социально-типическими и индивидуально-характерологическими признаками, не как определенный облик, слагающийся из черт одномысленных и объективных, в своей совокупности отвечающих на вопрос "кто он?". Нет, герой интересует Достоевского как особая точка зрения на мир и на самого себя, как смысловая и оценивающая позиция человека по отношению к себе самому и по отношению к окружающей действительности. Достоевскому важно не то, чем его герой является в мире, а прежде всего то, чем является для героя мир и чем является он сам для самого себя» [Бахтин, 1979а, с. 54]. Слово героя о мире всегда сливается с исповедальным словом писателя о самом себе.

В самом начале своего творчества, обратившись к теме «маленького человека» в произведениях «Бедные люди», «Господин Прохарчин», «Двойник», писатель не рассказывает о «бедных чиновниках», а углубляется в их самосознание, показывает, например, каким осознает себя Макар Деушкин, сравнивая себя с гоголевским Башмачкиным; позднее его «человек из подполья» «смотрится как бы во все зеркала чужих сознаний, знает все возможные предомления в них своего образа; он знает и свое объективное определение, нейтральное как к чужому сознанию, так и к собственному самосознанию, учитывая точку зрения третьего» [Там же, с. 61]. Характерно для Ф.М. Достоевского и изображение полноты самосознания «смешного человека», который лучше всех знает, что он смешон, в котором нет наивности, который знает, что его считают сумасшедшим, а на самом деле он — мудрец («Сон смешного человека»).

При том, что Ф.М. Достоевский всегда стремился познать движения человеческой души, он категорически отрицал, что он — психолог, так определяя особенности своего реализма: «При полном реализме найти в человеке человека... Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой» [Биография ..., 1883, с. 373].

Как объяснял М.М. Бахтин, к современной ему психологии — и в научной и в художественной литературе, и в судебной практике — Ф.М. Достоевский относился отрицательно: «Он видел в ней унижающее человека овеществление его души, сбрасывающее со счета ее свободу, незавершенность и ту особую неопределенность-нерешенность, которая является главным предметом изображения у самого Достоевского: ведь он всегда изображает человека на пороге последнего решения, в момент кризиса и незавершенного — и непредопределимого — поворота его души» [Бахтин, 1979а, с. 71].

Нельзя не сказать о том, что в каждом герое, как в зеркале (своеобразное преломление принципа зеркальности), отражается и сам автор. Ф.М. Достоевский утверждал: «В зеркальном отражении не видно, как зеркало смотрит на предмет, или лучше сказать, видно, что оно никак не смотрит, а отражает пассивно, механически. Истинный художник этого не может: в картине ли, в рассказе ли, в музыкальном произведении непременно будет виден он сам; он отразится невольно, даже против своей воли, выскажется со своими взглядами, со своим характером, со своей степенью развития» [Достоевский, 1972 — 1990, т. 18, с. 531].

По замечанию М.М. Бахтина, «позицию автора по отношению к изображаемому миру мы всегда можем определить по тому <...> насколько тесно герой вплетается в окружающий мир <...> насколько живы души героев...» [Бахтин, 1979б, с. 166]. Как считал исследователь, в художественном произведении литературный герой как человек «может находиться рядом с автором, быть против него или в нем самом». И М.М. Бахтин прав, утверждая, что «борьба художника за определенный и устойчивый образ героя есть в немалой степени борьба его с самим собой», что «каждый момент произведения дан нам в реакции автора на него, которая объемлет собою как предмет, так и реакцию героя на него (реакцию на реакцию); в этом смысле автор интонирует каждую подробность своего героя, каждую черту его, каждое событие его жизни, каждый его поступок, его мысли, чувства, подобно тому, как и в жизни мы ценностно реагируем на каждое проявление окружающих нас людей» [Бахтин, 1979а, с. 7 — 8].

Гуманистическое содержание произведений Ф.М. Достоевского находит свое выражение в совокупности принципов художественного осмысления человека, создании им художественной концепции личности.

Отличительными характерными особенностями произведений Ф.М. Достоевского были историзм мышления, глубокий психологизм, выбор социально активного героя, осмысление его сложных нравственных поисков. Писатель верил в разум и творческие силы личности, верил в добро, красоту и любовь, отрицал насилие. Все это позволяет говорить о том, что в созданной им художественной концепции личности основным началом является начало утверждающее, хотя он чаще чем кто-либо другой исследовал двойственную природу человека. Именно Достоевскому принадлежит термин «двойные мысли», которые часто разрушали гармонию человеческой души.

Еще в глубокой древности зародились дуалистические представления о мире, отразившиеся в мифологии. В конце XIX века А. Кемпе утверждал, что человеку свойственно мыслить в аспекте диадных отношений. Именно с этим связаны истоки появления категории двоемирия, интерес к которой особенно ярко проявился в литературе романтизма. В реалистической литературе в связи с углублением в ней психологизма («диалектика души», «текучесть» в изображении характера персонажа) и в связи с созданием множества субъективных «реальностей» («художественный мир» М.Ю. Лермонтова, «художественный мир» Н.В. Гоголя, «космос» Л.Н. Толстого) проблема двойничества все более углублялась и расширялась, по-разному трансформируясь в мотивы *игры, маски, сна, зеркала, тени*, ставшие «архетемами» мировой литературы.

В художественной литературе использование этих мотивов помогает расширить границы мотива *двойничества*. Исследователь О.Ю. Осьмухина даже ставит знак равенства между этими понятиями: «Мы подразумеваем под мотивом "двойничества" следующее: маска, надеваемая субъектом, стремящимся скрыть свое истинное лицо, свое (воспользуемся в данном случае устоявшейся терминологией М.М. Бахтина) "я" и быть "другим для других", предполагает появление "двойника" субъекта ("я для других"), таким образом, происходит членение образа, "раздвоение" "я" на "я" подлинное (внутреннее) и alter ego ("я" внешнее)»¹ [Осьмухина, 2000, с. 46]. Ю.М. Лотман утверждал, что тема двойника является «литературным адекватом мотива зеркала <...> Подобно тому, как зазеркалье — это странная модель обыденного мира, двойник — остранинное отражение персонажа» [Лотман, 2000, с. 69]. С.Г. Бочаров объяснял одну из причин появления «двойника» человека: «Экзистенциальная философия объясняет... обострением внутренней дисгармонии личностного сознания, порождающим так называемое "этическое беспокойство", которое в критические моменты может привести к раздвоению и разрушению личности» [Бочаров, 1999, с. 346].

Проблема двойничества относится к разряду «вечных», т. к., имея мифологические корни, охватывает разные аспекты философских, психологических, этических вопросов. Именно поэтому к ней так часто обращались русские классики.

Изображение многих пушкинских героев двоятся: так, например, Дубровский — не то мыслитель с чертами Робин Гуда, не то предводитель шайки, в которой крестьяне являются не то мстителями за социальную несправедливость, не то разбойниками. Германн в «Пиковой даме» как инженер обладает трезвым умом, расчетливостью, как игрок (не только по увлечению карточной игрой), обладая «огненным воображением», начинает верить в «чудо», что и приводит его к безумию.

По наблюдениям И.А. Гурвича, у Пушкина «двойственно и портретирование Пугачева. Сумма его милостей поистине фантастична, но каждая в отдельности психологическая мотивируется — отсылает к той или иной грани многогранного характера. За поступками, спасающими Гринева, стоит то призыв к благодарности, то "приступ великодушия", то поза справедливого

¹ Маска стала архетемой мировой литературы в произведениях «Любитель лжи или Невер», «Лжеученый» Луккиана, «Амфитрион» Плавта, «Звезда Севильи» Лопе де Вега, «Сон в летнюю ночь» В. Шекспира, «Тартюф» Ж.Б. Мольера, «Золотой горшок» и «Крошка Цахес» Э.Т.А. Гофмана, «Маскарад» М.Ю. Лермонтова, «Балаганчик» А.А. Блока, «Приглашение на казнь» В.В. Набокова, «Мнимые величины» Н. Нарокова и др.

царя (одно с другим еще и сочетается). Дискретно-мотивированный перечень благодеяний как-то скрадывает их сказочную чрезмерность» [Гурвич, 2002, с. 63]. Эта «чрезмерность» приводит А. Терца (А. Синявского) к такому выводу: «Остается неразрешимой загадкой... дивное его (Пугачева) кровительство Гриневу и капитанской дочке, родителей которой разбойник предварительно убил... При всей вопиющей ясности душевных сочленений, Пугачев — непостижим» [Терц, 1999, с. 457 — 458].

В.А. Недзвецкий в статье «"Герой нашего времени" М.Ю. Лермонтова: загадка жанра и смысла» отмечает двойственность не только в характере Печорина, но и в других персонажах этого романа: «Самая развитая черта Печорина — двойственность ("Во мне два человека...") — разве свойственна ему одному? А доктор Вернер, самая наружность которого поразила бы френолога "страшным сплетением противоположных наклонностей", действительно присущих этому человеку. "Он скептик и матерьялист, как почти все медики, а вместе с тем и поэт, и не на шутку <...> хотя в жизнь свою не написал двух стихов. Он изучал все живые струны сердца человеческого, как изучают жилы трупа, но никогда не умел он воспользоваться своим знанием..." А юнкер Грушницкий, драпирующийся в серую солдатскую шинель и мечтающий сделаться "героем романа"? А поручик Вулич? А контрабандист Янко, горец Казбич — герои и индивидуалисты — разбойники в *одном* лице, бесстрашные и жестокие, поэтические и прозаичные одновременно? <...> Казбич, — по словам Максима Максимыча, — был не то *чтоб мирной*, не то, *чтоб немирной*..."» [Недзвецкий, 1997, с. 6].

А. Терц (А. Синявский) в своих «Прогулках с Пушкиным» рассуждал о приверженности Н.В. Гоголя к «дуальным моделям», которые нашли отражение в таких категориях, как *двоемирие, дуализм, контрастность, антиномичность*: «Два ревизора. Два письма. Две крысы. Две дамы — Анна Андреевна и Марья Антоновна. Они меняются местами, вынуждая Хлестакова два раза вставать на колени. Две бабы — унтер-офицерша и слесарша. Два Петра Ивановича, Бобчинский и Добчинский (как два клоуна Бим и Бом), — перебивая друг друга, сияются дважды произнести одно и то же слово. (С этих двойняшек-коротконожек и начинается провальное безумие-раздвоение, они-то первыми и выпускают "ревизора" в город...) А если приглядеться, то и больше и дальше — одни близнецы, двойники: Осип дублирует Хлестакова, у Городничего с Хлестаковым тоже внезапно проскальзывает необыкновенное сходство... Местами удваивание придает локальную плотность образному рисунку, он как будто тверже устанавливается на земле, помноженный на два, но вскоре от тех помножений рябит в глазах и кружится голова... Удваивание вносит в события сомнительное, двусмысленное. Герои не живут, а передразнивают и отражают друг друга, размножаются, расподобляются, исчезают. Контуров тел расплываются, дрожат, речи и лица в ходе повторений кажутся эфемерными, зыбкими, все подозрительно, непостоянно, и мы погружаемся в море мнимых чисел, иррациональных величин.

С двойниками обман и мираж отворяют двери на сцену. Здесь нет ничего надежного. Ложь принимают за правду, а когда говорят правду, то подозревают обман. Боятся друг друга, когда нет оснований бояться, и друг на друга уповают, когда не на что уповать. В тумане уже не разберешься, кто на чем стоит и чему соответствует, все они друг другу соответствуют, два сапога пара, и смех усиливается, уже ничего не создавая, не строя никаких

городов, но в ознаменовании иллюзорности и города, и ревизора. Все всегда способно обернуться не тем. Кто такой Хлестаков, Городничий? Не знаем. Это мнимости, призраки, водящие друг друга за нос. В их реальное существование трудно поверить» [Терц, 1992, т. 1, с. 99].

У Н.В. Гоголя некий коллежский асессор Ковалев однажды «потерял» свой нос (парикмахер запек его в хлеб), который начал жить отдельно от майора Ковалева самостоятельной жизнью, стал как бы его двойником, только выше его чином: Ковалев был майором, а нос — статским советником. Произошло раздвоение личности, сформировался образ двойника, которого не «придумали» Э.Т.А. Гофман, Н.В. Гоголь или Ф.М. Достоевский, а пришел он из глубины веков как один из прообразов сознания человека, один из архетипов (еще египтяне изображали профили-силуэты; известны стоглазый Аргус, многорукий Шива, четырехликий Збручский идол).

И.П. Золотуский, рассуждая о проблеме традиции в русской классике, считает, что можно говорить о существовании двойников-героев в разных произведениях: «Вслед за Башмачкиным из "Шинели" появляется Макар Девушкин, Голядкин из "Двойника" есть развитие раздвоившегося Поприщина.

Мотив раздвоения как мотив сумасшествия (сумасшествие для людей, а не для героя) взят Достоевским у Гоголя» [Золотуский, 2004, с. 4]. Эти мотивы гоголевских произведений связаны с особенностью дарования писателя.

Нельзя понять Ф.М. Достоевского без Н.В. Гоголя, так много связывает этих русских писателей. Ф.М. Достоевский в одной из своих статей в 1861 году назвал Н.В. Гоголя «демоном русской литературы»: «...он смеялся всю свою жизнь и над собой, и над нами; и мы все смеялись за ним, до того смеялись, что наконец стали плакать от нашего смеха... И вот после этого смеха Гоголь умирает перед нами, уморив себя сам, в бессилии создать и в точности определить себе идеал, над которым бы он мог не смеяться» [Достоевский, 1972 — 1990, т. 18, с. 59]. Вслед за Ф.М. Достоевским русские религиозные философы В.В. Розанов, Д.С. Мережковский, Н.А. Бердяев наиболее глубоко, на наш взгляд, объяснили комический (по сути своей, демонический) дар Н.В. Гоголя, глубоко мистического художника по своей природе, и назвали его «художником зла» [Дунаев, 2002, с. 136].

В.В. Розанов в работе о Ф.М. Достоевском много размышлял над личностью Н.В. Гоголя, который всю жизнь мучил его, властно притягивая к себе и явно отталкивая от себя: «*Мертвым взглядом* посмотрел Гоголь на жизнь, и мертвые души только увидел он в ней. Совсем не отразил действительность он в своих произведениях, но только с изумительным мастерством нарисовал ряд *карикатур* на нее <...> И он сгорел в бессильной жажде прикоснуться к человеческой душе... Гениальный художник всю свою жизнь изображал человека и не мог изобразить его души. И он сказал нам, что этой души нет... Он умер жертвою недостатка своей природы, — и образ аскета, жгущего свои сочинения, есть последний, который оставил он от всей странной, столь необыкновенной своей жизни» [Розанов, 1992, с. 82 — 84].

Д.С. Мережковский предложил свой ключ к прочтению Н.В. Гоголя: «...смех Гоголя — борьба человека с чертом... Гоголь первый увидел невидимое и самое страшное, вечное зло не в трагедии... а в тупости и плоскости, пошлости всех человеческих чувств и мыслей... Прежде чем одолеть вечное зло во внешнем мире как художник, Гоголь должен был его одолеть в себе как человек. Он это понял и действительно перенес борьбу из свое-

го творчества в свою жизнь... Он покидает искусство, исчезает поэт, выступает пророк. И вместе с тем тут начинается *трагедия* Гоголя... борьба с вечным злом — пошлостью — уже не в творческом сознании, а в религиозном действии, великая борьба человека с чертом <...> "Будьте не жертвы, живые души" — это последний завет Гоголя всем нам, не только русскому обществу, но и русской церкви. Что же нам делать, чтобы исполнить этот завет?" [Мережковский, 1991, с. 213 – 214, 247 – 248].

Н.А. Бердяев в работе «Духи русской революции» (1918) подвел определенный итог бытованию взгляда на Н.В. Гоголя как на «демона русской литературы»: «У Гоголя было совершенно исключительное по силе чувство зла... Гоголю не дано было увидеть образов добра и художественно передать их. В этом была его *трагедия*. И он сам испугался своего исключительного видения образов зла и уродства. Но то, что было его *духовным калечеством*... то породило и всю остроту его художественного зла... У Гоголя нет человеческих образов, а есть лишь морды и рожи, лишь чудовища, подобные складным чудовищам кубизма. В творчестве его есть человекоубийство... Гоголь не в силах был дать положительных человеческих образов и очень страдал от этого. Он мучительно искал образ человека и не находил его, со всех сторон обступали его безобразные и нечеловеческие чудовища. В этом была его трагедия. Он верил в человека, искал красоты человека и не находил его в России. В этом было что-то невыразимо мучительное, это могло довести до сумасшествия. В самом Гоголе был какой-то *духовный вывих*, и он носил в себе какую-то неразгаданную тайну... его великому и неправдоподобному художеству было дано открыть отрицательные стороны русского народа, его темных духов, все то, что в нем было нечеловеческого, искажающего образ и подобие Божие... Его дар прозрения духов пошлости — *несчастный дар*, и он пал жертвой этого дара»¹ [Бердяев, 1993а, с. 77 – 79]. Отсюда — такое большое количество двойников у гоголевских героев, в том числе и неодушевленных. Так, у Н.В. Гоголя двойником Башмачкина, по мысли Э.С. Афанасьева, стала его новая шинель, как будто в самом деле она обрела статус его «подруги», которая «...выводит его в люди, открывает перед ним двери в малознакомый Башмачкину мир житейских удовольствий, от которых, как от шампанского, у героя приятно кружится голова. <...> Химерический "праздник жизни" обернулся для Башмачкина чувством одиночества и беззащитности. <...> Высший мир, в котором Башмачкин оказался благодаря своей "подруге" — новой шинели, жестоко обманул его и том ним надругался. "Подруга" покинула Башмачкина, униженного и раздетого» [Афанасьев, 2002, с. 23].

Ф.М. Достоевский, показывающий человека в "противоречиях" (Н. Бердяев), по утверждению Е.М. Мелетинского, начиная с повести «Двойник», «психологизирует и тем углубляет... сам исходный архетип двойной природы (культурный герой-трикстер) первых литературно-мифологических героев... Древнейший архетип двойника оказывается чрезвычайно обогащенным. Обогащение это продолжается в более поздних произведениях Достоевского (Раскольников – Свидригайлов, Ставрогин – Верховенский, Иван Карамазов – Смердяков, Иван Карамазов – черт). У Достоевского одно-

¹ При этом нельзя забывать о том, что во втором томе «Мертвых душ» Н.В. Гоголь стремился создать «положительно прекрасные» образы русских людей, сочувствуя даже Плюшкину и даря ему надежду на возрождение.

временно множатся типы двойников и разрастается борьба противоречий в душе отдельного человека, причем эти противоречия, эта борьба добра и зла имеет тенденцию, оставаясь в рамках индивидуальной души, одновременно разрастаться не только до социальных, но и до космических масштабов» [Мелетинский, 1994, с. 88].

Идея двойника как художественного воплощения противоречивой сущности человека была разработана еще романтиками, но Ф.М. Достоевский, который считал себя «реалистом в высшем смысле» [Биография ..., 1883, с. 373], основное внимание обращал на «внутренний», психологический дуализм мировоззрения своих персонажей, конфликт в душе которых мог привести к бредовым галлюцинациям, к безумию, даже к появлению таких фантастических персонажей, как черт (нематериальное продолжение Смердякова), с которым общался Иван Карамазов, или великий инквизитор, который озвучивал его постулаты.

Двойники Достоевского отличались от типов двойников, наиболее часто встречающихся в произведениях романтиков («внешние» и «внутренние», они почти всегда были идентичны): они различались и внешне, и внутренне, в них общими были лишь отдельные черты (как, например, у Мышкина и Рогожина — влюбленность в одну и ту же женщину, способность на сильное чувство), или одни и те же чувства по отношению к старшему Карамазову у его сыновей Ивана и Смердякова.

Раздвоенность — это и «знак беды», и симптом душевного неблагополучия, и вестник смерти. Амбиции «маленького человека», чиновника Голядкина, переросли в болезнь (раздвоение личности) и привели его к безумию. Если Н.В. Гоголь в повести «Нос», по замечанию Ю.В. Лебедева, показывает безумие майора Ковалева в форме фантазмагорического гротеска, то Ф.М. Достоевский в «Двойнике» ведет «психологическое исследование распада и раздвоения человеческой личности.

Отстаивая право на свое «я», Голядкин удаляется в свой угол, уходит в подполье. «Я совсем ничего, я сам по себе, как и все, моя изба, во всяком случае, с краю... Знать никого не хочу, не трожьте меня, и я вас трогать не буду, я в стороне». <...> Но в уединении в гордом человеческом «я» расплывается страшное самолюбие, непомерная амбиция. Неосуществленные желания становятся навязчивыми идеями» [Лебедев, 2007, с. 5].

Ф.М. Достоевский считал Голядкина своим «главнейшим подпольным типом». Думая, что повесть «Двойник» ему «положительно не удалась», он писал, что «идея ее была довольно светлая, и серьезнее этой идеи я никогда ничего в литературе не проводил» [Достоевский, 1972 – 1990, т. 26, с. 65].

В романе «Бесы» двойной смысл порождал и его двойное содержание. Образ Ставрогина для всех двоился: Хромоножка воспринимала его то как князя и сокола, то как купчика-самозванца; Петр Верховенский и Шатов — то как Ивана Царевича, который мог встать во главе народа, то как развратного барчонка; двойственное отношение к нему было и у Лизы, одновременно ненавидящей и обожающей его. А сам Ставрогин, организуя вокруг себя разгул «бесовщины», носил застывшую маску, скрывая духовное истощение человека, пережившего все свои желания и умершего еще до наступления физической смерти. «Недобрые» люди — Голядкин, Ставрогин, Свидригайлов, Смердяков — приходили к мысли о добровольной смерти (и осуществляли ее), потому что она «освобождает», «взрывает» человека, не имеющего сил терпеть себя изнутри. В «Двойнике» слуга господина Го-

лядкина Петрушка с осуждением говорил ему: «Добрые люди... по двое никогда не бывают».

Рассматривая принципы карнавализованной литературы, М.М. Бахтин замечал, что в ней частым явлением были образы пародирующих двойников и что эта особенность ярко выражена у Ф.М. Достоевского: «Почти каждый из ведущих героев его романов имеет по нескольку двойников, по-разному его пародирующих: для Раскольникова — Свидригайлов, Лужин, Лебезятников, для Ставрогина — Петр Верховенский, Шатов, Кириллов, для Ивана Карамазова — Смердяков, черт, Ракитин. В каждом из них (то есть из двойников) герой умирает (то есть отрицается), чтобы обновиться (то есть очиститься) и подняться над самим собою» [Бахтин, 1979а, с. 147].

Как считал И.Ф. Анненский, Ф.М. Достоевский «не раз объяснял нам, как в одном гнездилище могут совмещаться обе иудины природы: и ядовито-колющая, и мучительно-раздавленная. Сначала жуткое содружество это было указано нам в человеке из подполья, потом перед нами прошел Фома Опискин, самодур и вчерашний шут <...> и, наконец, сын Федора Павловича Карамазова и Елизаветы Смердящей олицетворил собой весь ужас той душевной *неслитности*, которая обрекла на предательство и нового Иуду.

Загадка "двух личин" <...> волновала Достоевского всю жизнь.

Это она-то и создала под его пером и вечного мужа, и отца Илюшечки, и Лебядкина, и Ипполита Терентьева. <...> *Смесь шута и самодура*, этих столь определительных типов нашей природы, выражалась в его поэзии двояко: в моменте активном, — давая *выверт*, а в пассивном — *нагрыв*» [Анненский, 1988, с. 550 — 551].

Выверты можно наблюдать в игре Порфирия Петровича с Раскольниковым, в *фокусе-покусе* штабс-капитана Снегирева с деньгами Алеши Карамазова, в бегстве из-под венца Настасьи Филипповны, в содержании предсмертной записки Ипполита, «дурачил», Мышкина Лебедев, а старый Карамазов — монахов и сына Дмитрия.

Нагрыв у Ф.М. Достоевского всегда является «реакцией против бунта *выверта*, *фокуса*». Он — в пьяных слезах Мармеладова, в победе Голядкина, спущенного с лестницы, и в истериках человека из подполья.

У двойников в произведениях Достоевского очень своеобразные отношения: у таких разных людей, как Лужин и Раскольников, мысли были «наполеоновские»: «В этом-то, конечно, и заключается основание ненависти между ними. Не то, чтобы они очень, слишком бы мешали друг другу, а уж сходство-то чересчур "того": т. е. так отвратительно похожи они и так обидно карикатурят один другого, что хоть плачь. И недаром ведь от такой же обязательной совместимости с ума сошли когда-то и Голядкин, и Иван Карамазов» [Анненский, 1987, с. 360, 417].

Некоторые исследователи отмечают, что двойничество героев Достоевского означает спор «внешнего» и «внутреннего» человека [Гальцева, Роднянская, 1972], в основе которого лежит противопоставление плотского и духовного начал.

О сложности решения проблемы двойничества Достоевским размышлял Г.С. Померанц: «Я думаю, что двойничество героев Достоевского не допускает однозначного толкования и толкование самого Достоевского — не окончательное.

Я думаю, что в героях Достоевского одновременно могут быть не одна, а две раздвоенности, спутанные друг с другом, и когда герой выходит из раз-

двоенности, то это иногда от силы, от преодоления тьмы (как Раскольников, от победы любви), а иногда скорее от усталости, от готовности пожертвовать чем-то, может быть, и высшим, но зато избавиться от душевного разлада; и в Версилове чудится скорее второе. В каждом смирившемся герое Достоевского можно найти и силу и усталость; разница в акцентах; и в каждом смирении перед "народной" правдой есть просветление, но есть и надрыв и *выдумыванье* почвы, которой на самом деле нет (как в Шатове)» [Померанц, 1989, с. 110].

В мировоззрении и самого Ф.М. Достоевского была некоторая двойственность, которую отмечал Н.А. Бердяев: «У... Достоевского была двойственность. С одной стороны, он не мог примириться с миром, основанным на страдании и страдании невинном. С другой стороны, он не принимает мира... без страданий, но и без борьбы. Свобода порождает страдания. Достоевский не хочет мира без свободы, не хочет рая без свободы» [Бердяев, 1991]. Н.А. Бердяев был убежден, что для Достоевского «человеческое сердце в самой первооснове своей — полярно, и эта полярность порождает огненное движение, не допускает покоя» [Бердяев, 1993а, с. 65]. Это состояние В.В. Розанов называл «неустановившимся в человеческой жизни и в человеческом духе». Не потому ли так часто в произведениях Достоевского звучал мотив *тоски по Богу*, связанный с двойственностью взглядов и поступков его героев? В 1854 году в письме Н.Д. Фонвизиной писатель высказывает в форме алогизма свое кредо: «Если бы как-нибудь оказалось, предполагая невозможное возможным, что Христос вне истины, и истина вне Христа, то я предпочел бы остаться с Христом вне истины, чем с истиной вне Христа».

Разговор о взаимоотношениях человека с Богом, о поисках Бога в самом себе, а значит, о поисках истины постоянно идет на страницах романов Ф.М. Достоевского. Прямо этот разговор ведется только в романе «Братья Карамазовы» в «Легенде о великом инквизиторе». Как замечал Г.С. Померанц, «легенда сводит роман к притче, и напрашивается анализ романов в терминах этой притчи. Можно сказать, что все важнейшие герои поляризованы между Христом и истиной (логикой Великого инквизитора). Они могут тяготеть к Христу (Мышкин), к логике тьмы (Ставрогин) или колебаться между тьмой и светом (Раскольников). Соответственно складываются взаимоотношения между главным героем и другими персонажами.

В центре «Преступления и наказания» — герой, еще не сделавший окончательного выбора. В его душе Христос молчит, но молчит как собеседник, — молчит и прислушивается. Примерно таков же Иван («Легенда» — откровение о себе самом). Иван все время хочет объясниться с Христом и в конце концов исповедуется Алеше (так же, как Раскольников — Соне). В разговорах с Соней, с Алешей господствует предельная искренность; и если герой не может раскрыться до конца, то не потому, что не хочет. Просто невозможно до конца распутать клубок «двойных мыслей»» [Померанц, 1989, с. 45].

Этим исповедам противопоставлены «черные исповеди» Свидригайлова, Смердякова, которых Г.С. Померанц называет «викариями сатаны», потому что оба они лгут. Оба они — «практики греха»: они чувствуют слабость человека, ощущающего тоску от невозможности разобраться в сложности мира. Тоскует Раскольников, мечется между Соней, стоящей как бы у врат рая, и Свидригайловым, который ждет у врат ада; он долго находится где-то посередине, почти готов совершить самоубийство, но, испытав потребность в покаянии, признается в своем преступлении. Тоскует Настасья Филипповна,

воплотившая в себе одну грань архетипа «анима» — вакханки, женщины-разрушительницы. Как пишет о ней Г.С. Померанц, она — «мифическая дева-обида, вся боль униженных и оскорбленных в пронзающем образе наложницы Тоцкого, вся страшная сила отчуждения, бездомности, неприкаянности, толкающая погубить или оскандалить кого-то...» [Померанц, 1989, с. 48].

Достоевский умел понять душу ребенка, старика, женщины. В.Я. Кирпотин подчеркивал присущую ему способность видеть чужие души: «Достоевский обладал способностью как бы прямого видения чужой психики. Он заглядывает в чужую душу, как бы вооруженный оптическим стеклом, позволявшим ему улавливать самые тонкие нюансы, следить за самыми незаметными переливами и переходами внутренней жизни человека. Достоевский, как бы минуя внешние преграды, непосредственно наблюдает психологические процессы, совершающиеся в человеке, и фиксирует их на бумаге...» [Кирпотин, 1947, с. 63—64]. Он считал, что «это мир множества объективно существующих и взаимодействующих друг с другом психологий, что исключает субъективизм или солипсизм в трактовке психологических процессов, столь свойственных буржуазному декадансу» [Там же, с. 66—67]. С точки зрения М.М. Бахтина, «верное понимание "психологизма" Достоевского как объективно-реалистического видения противоречивого коллектива чужих психик последовательно приводит В. Кирпотина и к правильному пониманию полифонии Достоевского, хотя этого термина сам он не употребляет» [Бахтин, 1979а, с. 45].

С осмыслением своеобразия психологизма Ф.М. Достоевского связана не только тема двойничества, которая постоянно присутствует в его произведениях, но и мотив *двойных мыслей*, часто мучивших его героев. О «двойных мыслях», одновременно существующих в уме, Келлер беседует с князем Мышкиным: «Бог знает, как они приходят и разождаются». Это суждение тут же подтверждает появившийся во время разговора Лебедев: «И слова, и дело, и ложь, и правда — все у меня вместе, и совершенно искренно». «Двойные мысли» были характерны и для Раскольникова, который «твердо» верил в Бога, но совершил богопротивное дело — убийство. Объяснение этому можно встретить у Ф.М. Достоевского в его черновиках к роману «Идиот»: «Христианин и в то же время не верит. Двойственность глубокой натуры» [Достоевский, 1972—1990, т. 9, с. 185].

Иногда причины поступков человека сложно объяснить. Ф.М. Достоевский замечал: «Причины действий человеческих обыкновенно бесчисленно сложнее и разнообразнее, чем мы их всегда и потом объясняем, и редко определенно очерчиваются». Своим героям писатель часто передоверял высказать свое понимание тех или иных явлений, что подтверждает разговор князя Мышкина с Келлером о «двойных мыслях», в котором прозвучало рассуждение о «многосоставности» человека: «В наш век, право, точно порода другая... Тогда люди как-то об одной идее, а теперь нервнее, развитее, сенситивнее, как-то о двух, о трех идеях зараз... теперешний человек шире — и, кланясь, это-то и мешает ему быть таким односоставным человеком, как в тех веках...» По убеждению Н.А. Бердяева, «Достоевский не любит брать человека в устойчивом жизненном строе этого мира. Он всегда показывает нам человека в безысходном трагизме, в противоречиях, идущих до самой глубины. Таков высший тип человека, явленный Достоевским» [Бердяев, 1993а, с. 58].

Г.С. Померанц считал, что Достоевский был «тверд и настойчив... в одном, в необходимости увидеть реальность ада, ад двойных мыслей. И тогда

вы стремитесь искать выхода из него, и тогда появится надежда найти выход» [Померанц, 1989, с. 186]. Мало кто из героев писателя этот выход нашел.

Проблема двойничества у Ф.М. Достоевского трансформировалась в разных аспектах: *в создании образов-двойников* (Раскольников — Свидригайлов, Раскольников — черт, Раскольников — Лужин, Иван Карамазов — Смердяков, Иван Карамазов — черт); *в двойственности мотивировки преступлений* (идея о справедливости — корысть); *в противоречивости поступков* (благотворительность — убийство) и *идей* (светлая идея о всеобщем равенстве и бесчеловечная — о праве на убийство). Поэтому С.В. Смирнов замечал, что в произведениях Ф.М. Достоевского «двойственность множится и в двойниках, мучает героя, он все еще надеется хоть на логическую целостность, а она шутя разбивается действительностью, которая, соответственно, становится врагом» [Смирнов, 2007, с. 4]. По мысли Н.А. Бердяева, Достоевский «раскрыл в русской душе источник вечного движения, странствования, искания нового Града». <...> Он «показал образ русского человека в беспредельности» [Бердяев, 1993а, с. 73].

Некоторые исследователи творчества Ф.М. Достоевского, в частности публицист и критик XIX века Н.К. Михайловский, считали, что в основе психологии героев Ф.М. Достоевского лежит «бессмысленное мучительство». Но испытанные боль, ужас и разочарование помогали «внутреннему человеку» понять степень своей зависимости от «внешнего человека» в нем и пройти мучительный путь от греха к покаянию, что произошло и со Свидригайловым, и с Иваном Карамазовым, и даже с князем Мышкиным, который тоже не раз ощущал в себе появление *двойных мыслей*, но ему удавалось справляться с ними, причем не с помощью религии, а с помощью природы, через созерцание ее красоты и гармонии.

В отдельных случаях проявление раздвоенности Г.С. Померанц связывает со «сложностью сознания» человека, считая, что многие герои Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского «топчутся на пороге»: «Мышление выхватывает и превращает в законченную систему то одну, то другую их мысль и желания, которые раньше мыслились и желались просто так, без обобщения. И обобщения тянут их в разные стороны, рвут на части. В Безухове и Раскольникове сразу формируются несколько "я", сталкивающиеся друг с другом, и ни одно не охватывает целого. <...> Чувство раздвоенности у толстовских Николеньки Иртеньева, Безухова, Левина и у большинства героев Достоевского — просто острое ощущение недавно возникшей сложности сознания с его вечной борьбой различных и противоположных идей, сравнительно с патриархальной бездумностью, прикрытой двумя или тремя прописными истинами. Болезненность — только в остроте этого ощущения, а не в его основе» [Померанц, 1989, с. 392]. Именно поэтому, рассуждает он, «оба Голядкина, и робкий и наглый ("Двойник"), не трогают сердца; их взлеты и провалы — чисто социальные успехи и провалы, безразличные для внутренней жизни. <...>

Эта неудача была, может быть, толчком к литературному открытию: не двойника, а *двойных мыслей* (как их назвал поручик Келлер в исповеди князю Мышкину). Нет двух Голядкиных, двух Лебедевых, двух Раскольниковых. Каждый — неповторимое лицо, но в каждом — борьба внутреннего и внешнего человека, идеала Мадонны с идеалом содомским. И если возникает призрак двойника, то это только развернутый миг в потоке двойных мыслей» [Там же, с. 11]. Г.С. Померанц считает, что органично даже безумие

Ивана Карамазова, «не сумевшего вырваться из раздвоенности между красивой идеей и смердяковским воплощением ее»¹ [Померанц, 1989, с. 38].

В каждом романе Ф.М. Достоевского раскрываются разные формы двойничества, разные ипостаси двойников. По мнению авторов «Родной речи» П. Вайля и А. Гениса, «подсудимый Раскольников — представитель человечества. Он отвечает за всех. Потому в романе на самом деле и нету этих "всех". В принципе Раскольников — единственный герой книги. Все остальные — проекции его души.

Тут-то и находит объяснение феномен двойников. Каждый персонаж, вплоть до случайных прохожих, вплоть до забитой насмерть лошади из сна Раскольникова, отражает в себе частичку его личности.

Достоевский плетет сеть двойников вокруг Раскольникова, не оставляя его ни на минуту наедине с собой. Вот Раскольников склонился к замочной скважине, а с другой стороны двери зеркальным отражением стоит жертва — старуха-процентщица. Вот убийца приходит в контору и видит писца, в котором отражается он сам — «особо взъерошенный человек с неподвижной идеей во взгляде».

Раскольников обречен сталкиваться с людьми-призраками, которые высказывают ему его же мысли (Свидригайлов), демонстрируют его же судьбу (Соня), предупреждают его поступки (девушка, бросившаяся с моста).

Весь мир сгущается в одну точку, и эта точка — Раскольников, человек-вселенная. Однако вселенная эта распалась на бессмысленные осколки. Они все здесь — в душе Раскольникова, но он не может собрать их воедино. Его вселенная лишена целостности, лишена смысла, пока он не откроет высший закон, высшую истину, по которым строятся вселенные. Пока он не выслушает приговор, который вынесет себе сам» [Вайль, Генис, 1990, с. 159 — 160].

Психологию своего героя писатель раскрывает через сознание его двойников и антиподов, потому что он «преломляется» в сознаниях других героев. Предлагаемая писателем система образов двойников и антиподов Раскольникова помогает в хаосе человеческих отношений понять его противоречивую природу. Раскольников окружен людьми, варьирующими в своих сознаниях те или иные его мысли, при этом отрицательные элементы его теории отражают его своеобразные «двойники» (Лужин, Лебезятников, Свидригайлов), а положительные — антиподы (Разумихин, Порфирий Петрович, Соня Мармеладова).

Психологизм Ф.М. Достоевского, по мнению М.М. Бахтина, в романе «Преступление и наказание» определяется двойственностью духовно-нравственного ядра Раскольникова, объявившего себя «человекобогом»; в нем «сталкиваются неподвижные идеи и несовместимые чувства». Психологическое изображение самосознания героя зависит не от среды, а от воздействия разнонаправленных духовных импульсов: «Для Л.Н. Толстого в человеке все прояснено: и пакостное, и коренное, поэтому все самое со-

¹ У Р.Л. Стивенсона в «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» мистер Хайд (олицетворение темных сторон натуры доктора) взял над ним верх; у Ф.М. Достоевского в «Двойнике» Голядкин-младший, будучи прямым двойником Голядкина-старшего, не совсем растерявшего понятия о порядочности, тоже одерживал над ним верх, будучи наглее и подлее его, что происходило позднее и в философской сказке Е.Л. Шварца «Тень», в которой место ученого на какое-то время заняла его тень, пока ей не было указано: «Тень, знай свое место!»

кровенное в нем раскрывается с исчерпывающей полнотой». Ф.М. Достоевскому, как и И.С. Тургеневу, глубинная основа человеческой личности представлялась таинственной, загадочной, не поддающейся лишь во внешних состояниях, которые почти не комментируются писателем. Именно поэтому диалектические процессы душевной жизни Ф.М. Достоевский передавал не изображением «диалектики души», а своими средствами как борьбу противоположных начал в личности героя-персонажа — «диалектику сознания»¹ [Бахтин, 1979а, с. 85].

В романе «Преступление и наказание» преступление изображается как высший момент нравственного падения человека, как итог разрушения его личности. Раскольников переживает чувство ужаса не потому, что убил, а потому, что нарушил законы человеческой нравственности. Раздвоение сознания героя — главный предмет изображения в романе. Раскольников мечтал о роли «властелина», который действует в интересах «твари дрожащей», хотел быть Мессией, путь к этому готов был проложить через преступление, но рассудок его вступил в противоборство с его нравственным чувством. Он переступил через свою человеческую природу во имя заведомо ложных идей, но тайное сознание вины еще более обострил его внутренний разлад. Ю.М. Лотман в своей работе «В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь» связывает Раскольникова не столько с типом раскаявшегося грешника, сколько с неким звеном развития архетипа, объединяющего в одном лице и в сравнительной паре «джентльмена» и «разбойника», восходящего в конечном счете к «оборотню» и «мифологическим двойникам-близнецам», отмечая черты этого архетипа в таких героях русской классики, как Чичиков, капитан Копейкин, в пушкинском Дубровском, Германне, в паре Гринев — Швабрин. В Германне и Раскольникове Ю.М. Лотман увидел также черты трансформированного образа романтического героя-эгоиста.

А Е.М. Мелетинский, ссылаясь на то, что в разных трактовках многие исследователи сопоставляли Раскольникова с Гамлетом, Фаустом, стэндалевским Жюльеном Сорелем, с лермонтовским Демоном, Вадимом и Печориным, опираясь на замечание Ф.М. Достоевского из подготовительных материалов к роману «Никакой холодности и разочарованности, ничего пущенного в ход Байроном» [Достоевский, 1972 — 1990, т. 7, с. 158], как бы подводит итог в осмыслении образа Раскольникова: «В образе Раскольникова отбргнут и байронический персонаж, и "лишний человек", и "благородный разбойник", и протестующий против социальной несправедливости "маленький человек", тип которого ранее изображал сам Достоевский. Со всей этой традицией, указанной выше, Раскольникова роднит, главным образом, соединение в одном лице героя и антигероя, перенесение внутрь челове-

¹ М.М. Бахтин утверждал, что «литература создает совершенно специфические образы людей, где я и *другой* сочетаются особым и неповторимым образом: я в форме *другого*, или *другой* в форме я. Это не понятие человека (как вещи, явления), а образ человека; а образ человека не может быть безотносительным к форме его существования (то есть к я и *другому*) <...> ...давая "объективный" социологический (или иной научный) анализ этого образа, мы превращаем его в понятие, ставим его вне отношения "я — *другой*" и овеществляем его. Но форма дружности в образе, конечно, преобладает; я остаюсь единственным в мире (ср. тему двойничества). Но образ человека является путем к я *другого*... Все эти проблемы неизбежно возникают при анализе творчества Достоевского, который исключительно остро ощущал форму существования человека как я или *другого*» [Бахтин, 1979б, с. 319].

ской души борьбы добра и зла-хаоса» [Мелетинский, 1994, с. 91 – 92], что является своеобразным проявлением двойничества натуры героя.

Преступление стало между Раскольниковым и миром — сначала в его теории, потом — осуществленное. «Отдельность» его от людей, жажда одиночества, расколотость сознания определяют суть его фамилии: «Мрачные ощущения мучительного, бесконечного уединения и отчуждения вдруг сознательно сказались в душе его...» Даже наполеоновская поза, в которую часто становился Раскольников, не случайна: сложенными крестом руками Родион как бы отгораживался от людей. Он часто размышлял о Наполеоне, думал о нем: «Штука в том: я задал себе один раз такой вопрос: что если бы, например, на моем месте случился Наполеон и не было бы у него, чтобы карьеру начать, ни Тулона, ни Египта, ни перехода через Монблан, а была бы вместо всех этих красивых и монументальных вещей просто-запросто одна какая-нибудь смешная старушонка, легистраторша, которую еще вдобавок надо убить, чтобы из сундука у ней деньги стащить (для карьеры-то, понимаешь?), ну, так решился ли бы он на это, если бы другого выхода не было? Не покоробился ли бы оттого, что это уж слишком не монументально и... и грешно?» И отвечает на свой вопрос однозначно, уверенный, что Наполеон не остановился бы перед преступлением: «И уж если бы только не было ему другой дороги, то задушил бы так, что и пикнуть бы не дал, без всякой задумчивости <...> задушил... по примеру авторитета... И это точь-в-точь так и было!» Именно поэтому Родион объясняет свой поступок Соне так: «...я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил... Ну, понятно теперь?»

Почему именно эта личность так привлекла Раскольникова, да и не его одного? В общественном сознании имя Наполеона стало символом дерзания и поступка своеобразного «сверхчеловека» (еще задолго до Ницше). Искус «наполеонизма» возник еще в пушкинской «Пиковой даме», герой которой обладал «профилем Наполеона и душой Мефистофеля». Ложная загадочность делала Германна сильным и значительным для окружающих, а на деле он оказался корыстолюбцем и убийцей, которого А.С. Пушкин стремился «дегероизировать». И Ф.М. Достоевский стремился заставить людей увидеть опасность такого явления, как «наполеонизм». Он показал непреодолимую власть идеи над сознанием и волей человека и опасность момента, когда человек начинает верить в непогрешимость своего разума и в его приоритет над религиозно-нравственной философской концепцией Добра и Зла. Эти вопросы остро встали перед Раскольниковым после совершения им преступления. В одном из писем М.Н. Каткову Ф.М. Достоевский рассказывал о замысле своего романа, над которым он работал: «Неразрешимые вопросы встают перед убийцей, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце. Божья правда, земной закон берет свое, и он кончает тем, что принужден на себя донести...» Признаваясь в совершенном убийстве, Раскольников рассказывает Соне Мармеладовой о том, что он пережил: «Я ведь и сам знаю, что меня черт тащил», ибо, решившись убить процентщицу, он «всем существом своим вдруг почувствовал, что нет у него более ни свободы рассудка, ни воли и что все вдруг решено окончательно».

Преподобный Иустин Попович в своей книге о личности и творчестве Ф.М. Достоевского размышлял о расколотости сознания многих его героев, в том числе Раскольникова: «Человек — единственное во всех мирах существо, распростертое от рая до ада. Проследите за человеком на всех путях его, и вы увидите, что все пути его ведут или в рай, или в ад. Нет ничего в

человеке, что бы не завершилось или раем, или адом... А это значит: и зло, и добро человека беспредельны, вечны, поскольку добро ведет в вечное царство добра — в рай, а зло ведет в вечное царство зла — в ад» [Попович, 2001, с. 3]. Он считает, что, «анализируя личности своих отрицательных героев... Достоевский в своей художественной прозорливости пришел к заключению, что грех и зло — это та таинственная сила, которая расстраивает, расщепляет, раскалывает целостность и целесообразность человеческой личности и подвергает ее обезличиванию. Самую живую, самую реальную и самую гениальную картину этого Достоевский нам представляет в образе Раскольникова. С невиданным реализмом он описывает, как зарождается грех в Раскольникове, как постепенно он развивается, как незаметно родится с его душой, сердцем и волей: грех заполняет все его существо до тех пор, пока окончательно не овладевает им и не превратит его в свое орудие <...> разоряющая сила греха постепенно, но уверенно расстраивает, раскалывает и ум, и сердце, и душу, и волю, и всю натуру Раскольникова» [Там же, с. 106].

Мотивом преступления Раскольникова являются прежде всего деньги, хотя, по замечанию П. Вайля и А. Гениса, «социальные условия не объясняют преступления. Оно определено сложностью души Раскольникова. <...>

Ничего не объясняет и нравственная арифметика его... Когда герой перечисляет "законодателей и установителей человечества", он упоминает Ликурга, Соломона, Магомета и Наполеона. И тут бросается в глаза отсутствие одного имени: нет Христа. <...>

Идеал Раскольникова — "великие гении — завершители человечества". Чтобы стать таким "всечеловеком", Раскольникову нужно принять на себя грехи человеческие и тем изжить их. Его преступление в парадоксальной этике Достоевского смыкается с величайшей жертвой. Смертный грех — цена освобождения от истории, цена Нового Иерусалима, в который так свято верит вольнодумец Раскольников» [Вайль, Генис, 1990, с. 157 — 158].

Главный спор происходит у героя с самим собой, в его собственном сознании. Идея-страсть Раскольникова вступает в противоречие с его духовностью. Раздвоенность героя — основной предмет изображения в романе. Отдаваясь движению нравственного чувства, он проникается отвращением к задуманному преступлению, но, вспомнив затем об идее, преодолевает нравственный протест, уверяя себя в необходимости действия.

В романе проверяется не столько сила характера личности, сколько сама идея, теория преступления. В Раскольникове сочетаются сострадание к людям и презрение к ним: его теория о «властелине» вступает в противоречие с его духовностью, с его гуманизмом. С.Г. Бочаров замечал, что Раскольников совершил убийство от «безмерного сострадания» [Бочаров, 2007, с. 245], соглашаясь с Б.Н. Тихомировым, верно сказавшим в своей статье о Раскольникове, что любовь к людям тот переживал «как бремя, как крест, от которого он — безнадежно — пытается освободиться» [Тихомиров, 1996, с. 260]. Позднее «этот слав сострадания и презрения станет программой великого инквизитора» [Бочаров, 2007, с. 245]. Автор романа убедительно показывает трагедию совести, двойственность духовно-нравственной основы героя.

Анализируя проблемный характер романа «Преступление и наказание», В.Г. Маранцман не мог не обратиться к проблеме двойничества. Он останавливается на нескольких аспектах этой проблемы, потому что «мир Достоевского принципиально противоречив, "за" и "против" находятся постоянно

в борьбе и в душах героев, и в отношении автора, а потому и читателя к ним. Порфирий Петрович, к которому Достоевский относился сочувственно, хотя и делает его существом неприятным, говорит: "...вся эта проклятая психология о двух концах!" В романе Достоевского почти все двойственно. В разговоре с Раскольниковым Порфирий Петрович рассуждает об этом: "А как начали мы тогда вашу статью перебирать, как стали вы излагать — так вот каждое-то слово ваше вдвойне принимаешь, точно другое под ним сидит! ...Ведь если захотеть, то все это, говорю, до последней черты можно в другую сторону объяснить, даже еще натуральнее выйдет. Мука-с". Дуализм свойствен не только теории и поведению Раскольникова, но всему роману, построенному как всемирный эксперимент по испытанию природы человека: кто он, "тварь дрожащая" или "пророк"? Это проверка священных книг человечества: Библии и Корана. Поэтому экспериментатор Порфирий Петрович близок автору, хотя изображен с пугающей загадочностью, как Иоанн Креститель у Леонардо да Винчи.

Двойственность освещения всех событий в романе настойчиво организуется автором. Столкновение мнений, конфликт, часто поединок отношений составляют сущность каждого события и приближают эпическое произведение Достоевского — роман к драме. <...>

Дуализм читательского впечатления создается и композиционными приемами. Писатель, обостряя любопытство и недоумение читателя, описывает следствия раньше, чем открывает причину. Повторяя своих героев, Достоевский склонен к рефлексии: он формулирует смысл эпизода в последующих сценах.

Жизнь безжалостна по отношению к героям, благополучны лишь подлещи типа Лужина или преодолевающие отчаяние любовью и наивным, искренним чувством (Разумихин, Соня). Всеобщий антагонизм разъедает цельность людей. <...>

Двойственно относится к Раскольникову и сам автор. С одной стороны, он сочувствует способности героя глобально ставить вопросы бытия, исследовать самого себя и отдает Раскольникову впечатления, которые были родственны его собственной душе, говоря, что герой чувствовал себя "преступником, которого ведут на казнь" (вспомним чувства приговоренного к смерти Достоевского на Семеновском плацу в Петербурге). В авторских замечаниях мы встречаем мысли, близкие к мироощущению героя. Так, описывая жильцов — соседей Мармеладовых, Достоевский делает далеко не лестные замечания о природе людей, которые взирают на беду "с тем странным ощущением довольства, которое всегда замечается даже в близких людях. При внезапном несчастии с их ближними, и от которого не избавлен ни один человек, без исключения, несмотря даже на самое искреннее чувство сожаления и участия". Не правда ли, так не скажет писатель, уверенный в добрых основаниях природы человека? Для Достоевского, как для Раскольникова, самоуверенность входит в состав красоты. Вспомните портрет Дуни: "Авдотья Романовна была замечательно хороша собою — высокая, удивительно стройная, сильная, самоуверенная, что высказывалось во всяком жесте ее и что, впрочем, несколько не отнимало у ее движений мягкости и грациозности". <...>

С другой стороны, для Достоевского неприемлем рационализм Раскольникова, основной характер его теории разделения людей на "тварей дрожащих" и "пророков". Внутренняя готовность к преступлению для прояснения самоанализа чужда Достоевскому и преступна в его глазах: "Казуистика его

выточилась, как бритва". Сравнение обнаруживает опасность этих склонностей героя. Но дерзость Раскольникова на фоне пассивности или раболепия людей перед властью очевидна. <...>

Когда Раскольников растроган участием Сони в его судьбе, Достоевский подчеркивает, что детская ласковость и боль пробуждают в герое веру в молитву, но вместе с тем сочувствие рождает в нем самоуверенность, и желание жить кажется ему победой над убийством, которое он себе "заносчиво", по выражению писателя, прощает.

Даже в "чувствительном настроении", мирясь с родными (часть третья, глава III), Раскольников не растворяется в чувстве благодарности, а скорее удивляется неожиданной теплоте друга и родных, поскольку теплота для него не норма. И, поправляя восторженного Разумихина, автор замечает: "Он увидал бы, если б был пронизательнее, что чувствительного настроения тут отнюдь не было, а было даже нечто совсем напротив". <...>

Двойственность существования открывается в постоянном соседстве сна и яви в сознании Раскольникова. Незаметность перехода от одного к другому прописана так, как у пушкинских героев с большой совестью (Гробовщик, Германн). Вспомните сон Раскольникова в главе VI третьей части романа.

Живая жизнь и натура человеческая для Достоевского не логическая схема, а многоречивый хаос, где смешаны сон и явь, добро и зло, намерения и действия, где слова и поступки не прямо соответствуют друг другу» [Мранцман, 2005, с. 31 – 33].

Исследуя хаос жизни, царящий в семье Карамазовых, Ф.М. Достоевский в своем романе сформулировал проблему смысла человеческого существования: «Тайна бытия человеческого не в том, чтобы только жить, а в том, для чего жить. Без твердого представления себе, для чего ему жить, человек не согласится жить и скорей истребит себя, чем останется на земле, хотя бы кругом его все были хлебы» [Достоевский, 1972 – 1990, т. 9, с. 286 – 287].

Ни в одной другой литературе, кроме русской, нет такого пристального внимания к внутреннему миру человека, к его напряженному поиску «вечных» истин, томлению «духовной жаждой», без утоления которой жизнь оказывается «даром напрасным», «даром случайным». Эта мысль нашла подтверждение у Н.А. Бердяева: «Великое томление, неустанное *богоискание* заложено в русской душе, и сказалось оно на протяжении целого столетия... Вся почти русская литература есть жизненный документ, свидетельствующий об этом богоискании, о неутоленной духовной жажде» [Бердяев, 1993а, с. 260].

«Проклятые» вопросы мучили героев русской литературы, о чем говорил Ф.М. Достоевский, передоверив свои мысли Ивану Карамазову, который в своих рассуждениях о «русских мальчиках» обозначил самую суть этого явления русской жизни. Он говорил о том, что случайно встретившиеся в любом месте, даже в трактире, никогда не встретившиеся потом на протяжении всей своей жизни, «о чем они будут рассуждать?». — «О мировых вопросах, не иначе: есть ли бог, есть ли бессмертие? А которые в бога не веруют, ну те о социализме и об анархизме заговорят, о переделке всего человечества по новому штату, так ведь это один же черт выйдет, все те же вопросы, только с другого конца. И множество, множество самых оригинальных русских мальчиков только и делают, что о вековых вопросах говорят у нас в наше время». Русским мальчикам, как писал Достоевский, «не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить».

Все «мальчики» из семьи Карамазовых мучились от невозможности найти ответы на «вечные» вопросы — об истоках добродетели и порока, невозможности «оправдать Бога» при виде того, что происходит на земле.

По наблюдениям, сделанным Н.А. Бердяевым, «великая русская литература XIX века не была продолжением творческого пути Пушкина, — вся она в муках и страдании, в боли о мировом спасении, в ней точно совершается искупление какой-то вины. Скорбный трагический образ Чаадаева стоит у самого исхода движения созревшей русской мысли XIX века. Лермонтов, Гоголь, Тютчев... творят в муках и боли... <...> Толстой и Достоевский... поражены религиозной болью и мукой, они ищут спасения. Это характерно для русских творцов, это очень национально в них — они ищут спасения, жаждут искупления, болеют о мире. <...> В Достоевском сгущается вся тьма русской жизни, русской судьбы, но в тьме этой засветил свет. <...>

Свет может засветить и в темной бездне, и это более подлинный свет» [Бердяев, 1993а, с. 117, 131].

Любовь к человеку в русской классике всегда была «во имя возвышения добрых начал, а не ради оправдания всего сущего в нем». А Ф.М. Достоевский больше, чем кто-либо другой, писал о трагической сложности человека, о противоречивых свойствах его сознания и его души.

Создав роман о семье Карамазовых (а писатель во многих своих произведениях обращался к теме семьи: «Преступление и наказание», «Подросток» и др.), он показал «двойные мысли», «лица» и «маски» членов этой семьи, хаос, царящий в их внутреннем мире. «Новым в "Братьях Карамазовых" было то, — по замечанию Е.М. Мелетинского, — что семья моделирует хаос в мире. <...> Именно... сказочный архетип — распри в семье в силу упадка патриархальных традиций... возрождается в "Братьях Карамазовых" <...> Хаос у Достоевского сконцентрирован прежде всего в образе самого отца — Федора Карамазова, в его вражде со старшими двумя сыновьями <...> он сосредоточивает в себе и хаос (в виде и развратности, и бестолковости), и зло <...> и шутовство» [Мелетинский, 1994, с. 112–113]. Даже у его детей возникает вопрос: «Зачем живет такой человек?»

«Братья Карамазовы» — это роман о четырех братьях, включая Смердякова. С точки зрения В.К. Кантора, «каждый из них ведет свой жизненный и идейный мотив»: «Если Иван и Митя являют собой натуры мятущиеся, неустоявшиеся, ищущие добро и правду, на этом пути совершающие проступки и преступления, то Алеша, с одной стороны, и Смердяков — с другой, суть некие твердые ориентиры добра и зла» [Кантор, 1994, с. 150].

По мнению Алеши, «Иван — загадка», но он является «загадкой» не только для других, но и для себя самого. Он больше чем кто-либо ненавидит «карамазовщину», которую для него воплощают в себе отец и Митя («Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога!»), но которого переполняет и мучает та же «карамазовская» жажда жизни.

Ивана терзают внутренние противоречия («Иван Федорович глубок», — замечал Ф.М. Достоевский). В главах «Братья знакомятся», «Бунт», «Великий инквизитор» он высказывает свои взгляды на Бога, на мир, который надо переустроить из-за его несовершенства, на самого себя, ищущего смысл жизни. Он видит вокруг себя жестокий мир, в котором нет справедливости, и хочет восстановить его, что роднит его с Раскольниковым. В разговоре с Алешей он говорит: «Я не Бога не принимаю... я мира им созданного... не принимаю...» Поэтому, как объясняет В.К. Кантор, «всю полноту ответственно-

сти за этот мир, раз Бог не сумел его устроить на гуманных началах, Иван принимает на себя», что является проявлением крайнего индивидуализма, гордыни, приводящих к фанатизму, ставшему чертой всех революционеров, желающих переделать мир и человека. Исследователь отмечал, что «...богоборческий пафос Ивана производил уже на современников, даже в целом не принимавших роман, весьма сильное впечатление. Образ Ивана Карамазова ставили в ряд таких образов мировой культуры, как библейский Иов, Люцифер, байроновские Каин и Манфред, лермонтовский демон и т. п.» [Кантор, 1994, с. 154].

Иван и в своей поэме «Великий инквизитор» утверждал бессилие Христа, давшего людям свободу выбора, и предлагал вариант: вместо гарантирующей свободы навязывание чужой воли. При всей убежденности в своих целях, Иван не перестает мучиться сомнениями. Для него не прошел бесследно разговор со старцем Зосимой, который по поводу его идеи о том, что если нет Бога и бессмертия, то человеку «все дозволено», объяснял ему, что эта идея родилась «от отчаяния» и что он никогда не решит этого вопроса: «...сами знаете это свойство вашего сердца; и в этом вся мука его». То, что Иван, которому было «надо мысль разрешить», не смог разрешить ее, и привело к появлению его двойника — черта и Смердякова.

Незаконнорожденный сын Федора Карамазова — не мужик, не крестьянин — лакей. Как объясняет В.К. Кантор, «лакейство, по Ф.М. Достоевскому, заключается в духовной бесхребетности, несамостоятельности при удивительном умении соблюдать свои материальные интересы. Генетически лакей есть в России порождение крепостнической эпохи — человек от народа оторванный, состоящий при барине, но барину не ровня, т. е. занимающий... унижительное положение <...> "Лакей" есть для Достоевского воплощение зла России» [Там же, с. 157 — 158]. Лакей не образован, у него нет духовных запросов. Смердякова задевает, что родные по крови относятся к нему с презрением (Иван: «Это лакей и хам»). В нем тоже была «карамазовская» черта — чувство своей избранности, хотя он все время старался быть в тени. В связи с этим можно говорить о связанной со Смердяковым проблеме: «лицо» человека и его «маска». Он всегда скрывал свою истинную сущность. Даже когда он говорил правду, он ухитрялся эту правду скрывать за полунамеками. Он трус, он предаст любого из страха за себя — и он идет на убийство. «Он никого не любил, кроме себя, уважал же себя до странности высоко. <...> Россию проклинал и над нею смеялся. <...> Существо это решительно злобное, непомерно честолюбивое, мстительное и... завистливое» — вот что говорит о Смердякове на суде защитник.

Д.С. Мережковский в своей статье «Грядущий хам» не мог обойти молчанием Смердякова — хама, слугу, лакея не только по происхождению и положению в семье Карамазовых. Его мысли о Смердякове развил П.В. Басинский: «Он — классический хам...», что проявлялось уже в детской жестокости («изверг»), в равнодушии даже к близким людям («страшно нелюдим и молчалив», «характером... надменен и как будто все презирал»), «хамскими» вопросами, которые подтверждали, что он рано усомнился в Боге («Свет создал Господь Бог в первый день, а солнце, луну и звезды на четвертый день. Откуда же свет-то сиял в первый день?»).

Как замечает П.В. Басинский, Смердяков «таким... родился. Всем чужой. Обреченный на проживание в том мире, который не любит, не может полюбить ("Я всю Россию ненавижу..."). В мире, который навязан ему непости-

жимой, не любуясь отцовской волей; с ней-то Смердяков и не может никогда согласиться и, пока не в силах побороть, вынужден от нее уходить.

Иван... проиграл игру со Смердяковым, потому что недооценил его. Он думал, что тот глуп, а он был умен. Думал, что тот трус, а он был смел. Полагал, что последнее слово будет за ним, Иваном, а слово оказалось за Смердяковым. Смердяковский жест накануне самоубийства — это вершина хамского "благородства": не только все за Ивана сделал, но и деньги отдал! И вершина хамской подлости: Иван отныне вроде навеки повязан со Смердяковым кровавой круговой порукой:

"— Ты неглуп, — проговорил Иван, как бы пораженный; кровь ударила ему в лицо, — я прежде думал, что ты глуп. Ты теперь серьезен! — заметил он, как-то вдруг по-новому глядя на Смердякова.

— От гордости вашей думали, что я глуп. Примите деньги-то-с.

Иван взял все три пачки кредиток и сунул в карман".

Ночью Смердяков повесился. Ушел» [Басинский, 1996, с. 221].

В.Е. Ветловская замечает, что Смердяков по своим идеям близок к великому инквизитору: «Великий инквизитор говорит в сущности то же самое, что и Смердяков. Он тоже оправдывает перед богом собственную подлость и предательство и делает это на тех же основаниях, т. е. прибегая к доводам всеобщей человеческой слабости, ничтожности и неискоренимой людской порочности» [Ветловская, 1977, с. 100].

Великий инквизитор — создание Ивана Карамазова, а значит, часть его. И Смердякова нельзя рассматривать отдельно от него, «ибо он двойник Ивана, а, стало быть, становится понятен только рядом с ним. Однако "двойник" — это вовсе не "герой второго плана". Конечно, двойник одномернее, однозначнее, но это вовсе не значит, что он подчинен герою, напротив, как правило, бывает наоборот» [Кантор, 1994, с. 151 — 152]. И «смердяковщина» — «лакейство» станет частью Ивана, если тот поверит Смердякову, что они были заодно, вынашивая идею об убийстве отца. Поверить в это, согласиться с этим Иван не может, он «в ярости» кричит: «Что я в союз, что ли, в какой с тобою вступал, боюсь тебя, что ли?» Эта мысль для него непереносима. Он не осознает, что «смердяковщина» — порождение «карамазовщины».

В романе Ф.М. Достоевского двойник кровно связан с героем, что помогает Смердякову понимать желания, не осознаваемые самим Иваном, но эта связь не прямолинейна. Смердяков, по замечанию М.М. Бахтина, «овладевает постепенно тем голосом Ивана, который тот сам от себя скрывает. Смердяков может управлять этим голосом именно потому, что сознание Ивана в эту сторону не глядит и не хочет глядеть. Он добивается наконец от Ивана нужного ему дела и снова уезжает в Чермашню, куда упорно направляет его Смердяков» [Бахтин, 1979а, с. 289]. Иван осознает, что ждет убийства отца, но при этом хочет остаться ни при чем, не иметь к этому убийству не только *внешнее*, но и *внутреннее* отношение. Он постоянно ведет мучительные внутренние диалоги с самим собой, в которых принимает активное участие его двойник-черт. Его мысли как бы «слышит» Смердяков, который не может понять, что «всерьез» Иван не хочет смерти отца, и воспринимает их только как осторожность «умного человека», который в разговоре с ним прямо не говорит о желаемом: «Внутренняя реплика Ивана через Смердякова превращается из желания в дело» [Там же, с. 303].

Проблема двойничества неразрывно связана с проблемой *дуализма миров* — «подлинного» и «неподлинного», а также с мотивом «отчуждения лич-

ности от собственной экзистенции»: «С точки зрения экзистенциалистской этики "переживание" Двойника... тесно и остро связано с "самопереживанием", отношением человека к себе самому, к тому в себе, что он знает, но не любит и не может признать, стремится вывести за порог сознания» [Махлин, 1992, с. 88]. По утверждению В.А. Махлина, проблема двойничества всегда тесно смыкается и с ключевой проблемой экзистенциалистской философии — проблемой «другого», потому освобождение от двойника связано в первую очередь с преодолением «другого» в себе — этого Иван Карамазов сделать не смог, и в этом была его трагедия, ибо двойник — это «такой... "другой", который в то же время и я сам; и наоборот: это такое "я", которое само с собою же не совпадает, сталкиваясь в какой-то момент с собою же, как с "другим вне себя"» [Там же, с. 85].

Н.А. Бердяев так объяснял экзистенциальную природу «злых фантазмов» человеческого сознания: «Злой, фантазматический мир есть создание небытийственного, пустого, адского мира» [Бердяев, 1993б, с. 256].

Все исследователи творчества Ф.М. Достоевского не могут оставить без внимания одно из основных положений его поэтики о «диалогизированном самосознании» героев Достоевского, сформулированное М.М. Бахтиным в работе «Проблемы поэтики Достоевского», в которой он утверждал: «Основная схема диалога у Достоевского очень проста: противостоение человека человеку, как противостоение "я" и "другого"» [Бахтин, 1979а, с. 259]. В диалогах героев Достоевского всегда ощущается глубокая (или частичная) внутренняя связь между ними. Так проходил диалог между Иваном Карамазовым и Смердяковым.

Гораздо сложнее обстоит дело, когда герой разговаривает со своим двойником, ставшим выразителем его внутреннего голоса, прямым олицетворением его, как черт, с которым ведет диалог Иван Карамазов. И который нашептывает ему его собственные слова, только с перемещенным акцентом: «Все лезейки мысли Ивана, все его оглядки на чужое слово и на чужое сознание, все его попытки обойти это чужое слово, заместить его в своей душе собственным самоутверждением, все оговорки его совести, создающие перебой в каждой его мысли, в каждом слове и переживании, стягиваются, сгущаются здесь в законченные реплики черта. Между словами Ивана и репликами черта разница не в содержании, а лишь в тоне, лишь в акценте. Но эта перемена акцента меняет весь их последний смысл. <...> Оговорка Ивана к главному мотиву решения у черта превращается в главный мотив, а главный мотив становится лишь оговоркой» [Бахтин, 1979а, с. 258]. Черт в своих репликах обнажает истинную суть мыслей Ивана Карамазова: «Черт вносит во внутренний диалог Ивана акценты издевательства и безнадежного осуждения <...> Черт говорит, как Иван, и в то же время, как "другой", враждебно утрирующий и искажающий его акценты. "Ты — я, сам я, — говорит Иван черту, только с другой рожею"» [Там же, с. 299].

А вот в разговоре с Алешей, с которым Иван ведет свой внутренний диалог, младший брат вносит другие акценты, произнося слова любви и желая убедить Ивана в том, что тот не виновен в убийстве отца, хотя понимает: «глубокая совесть» Ивана будет мучить его из-за испытываемой им вины, ибо он подтолкнул Смердякова к убийству. «Брат, — дрожащим голосом начал опять Алеша, — я сказал тебе это потому, что ты моему слову поверишь, я знаю это. Я тебе на всю жизнь это слово сказал: *не ты!* Слышишь, на всю жизнь». Как замечает М.М. Бахтин, «речь Алеши и речь черта, одинаково повторяя слова Ивана, сообщают им прямо противоположный акцент» [Там же], т. к. Алеша

понял, что Иван «серьезно» не хотел смерти отца, что дало ему возможность оправдать и поддержать его.

Проблема двойничества в романе Ф.М. Достоевского решается очень сложно, потому что, по мысли В.К. Кантора, «в борьбе за Ивана сталкиваются две силы: с одной стороны, Алеша, с другой — Смердяков и затем черт. Алеша описан в романе как антитеза Ивану (ему является Христос, а Ивану — черт), но именно он пытается помочь Ивану очиститься от чужих идей, которые тому кажутся своими. <...> И, что самое важное, он пытается убедить в этом Ивана, чтобы тем самым как бы растождевить его со Смердяковым, с его двойником» [Кантор, 1994, с. 169—170]. «Алеша... предвидит, — справедливо замечал М.М. Бахтин, — что себе самому Иван — “глубокая совесть” — неизбежно даст рано или поздно категорический ответ: я убил. Да себе самому, по замыслу Достоевского, и нельзя дать иного ответа. И вот тогда-то и должно пригодиться слово Алеши, именно как слово другого» [Бахтин, 1979а, с. 298].

И все-таки истинному преступнику «Смердякову, а затем и (новой его ипостаси) черту все же удастся убедить Ивана, что он-то и есть подлинный убийца отца. Иван передает Алеше слова черта: “О, ты идешь совершить подвиг добродетели, объявишь, что убил отца, что лакей по твоему наущению убил отца...” <...> Душа Ивана раздвоена, и черт, персонифицирующий темную сторону души Ивана, пытается убедить его, что в добро-то он и не верит: “Ты идешь совершить подвиг добродетели, а в добродетель-то и не веришь — вот что тебя злит и мучит...”» [Кантор, 1994, с. 172]. Смердяков осуществил свой хорошо продуманный план убийства («Заранее все обдуманно было»), ибо не мечется, не мучается, как Иван. Он — активный носитель зла. По мысли В.К. Кантора, Иван стал «духовным прикрытием» Смердякова, а Митя его «юридическим прикрытием» [Там же, с. 171].

Моральная ответственность лежит на них всех. Разобраться в самом себе Ивану очень трудно: ему мешает гордыня. Он вступает в спор с Богом, который, по его мнению, создал несправедливый мир, но сам он не способен принять на себя ответственность за слабых (даже близких) людей. Он готов полюбить все человечество, но не одного грешного, запутавшегося человека. Он равнодушен даже к своему родному брату: «Сторож я, что ли, моему брату Дмитрию?» Хотя Ф.М. Достоевский и говорит, что «Иван Федорович глубокий», но после размышления над мыслями и поступками Ивана создается впечатление, что «глубокой» является только бездна, в которую он постепенно опускается. Его трагедия состоит в том, что он сам осознает ужас своего положения: в нем сильна «карамазовская» жажда жизни, но при этом его мучает мысль о том, «можно ли жить бунтом, если человек хочет жить» (Иван: «а я хочу жить»). Бунт его привел к тому, что он, борясь с «карамазовщиной», окунулся в «смердяковщину».

В.К. Кантор так объясняет пагубность пути, на который стал Иван Карамазов, испытывающий «мучения одинокого ума» («Ум виляет и прячется. Ум-подлец»): «Проблема Ивана Карамазова — это проблема ответственности человека за приносимое им слово, проблема, так трагически отозвавшаяся в судьбах России в XX веке» [Там же, с. 174]. «Великая и неразрешенная мысль» держала, по замечанию брата Алексея, «ум его в плену». Сам Иван называл ее «предвечной», «вековечной», «мировой». Как замечал В.В. Розанов, «беспримерный по масштабу этот вопрос требует и единственно адекватного ему решения — через *испытание* не человека, а человеком *Бога*. Его-то и возьмет добровольно на себя Иван Карамазов. <...> Предельно

измученный кошмарным нравственным раздвоением и противоборством, Иван из "действительно мощной природы" чуть не превращается в жалующегося ребенка, в плачущую женщину» [Розанов, 1991, с. 108 – 109]. Что и понятно, ибо, как ни цинично по отношению к герою, но по существу верно заявляет его двойник, колебание «между верой и неверием попеременно», «борьба веры и неверия — это ведь такая иногда мука для совестливого человека <...> что лучше повеситься» [Недзвецкий, 2006, с. 25]. Духовные терзания Ивана Карамазова дают надежду на его духовное выздоровление. Она звучит в диалоге его братьев, в котором Митя замечает: «Слушай, брат Иван всех превзойдет. ...Он выздоровеет», а Алеша подтверждает: «И я тоже очень надеюсь, что он выздоровеет».

Митя, в отличие от Ивана, только после суда и тюрьмы начинает задумываться над сложными вопросами бытия, а долгие годы своей жизни он был самым ярким выразителем «карамазовщины». Во время суда над ним прокурор дает ему характеристику, понимая двойственность его природы: «В противоположность "европеизму" и "народным началам" братьев своих, он как бы изображает собою Россию непосредственную» «именно потому, что мы природы широкие, карамазовские <...> способные вмещать всевозможные противоположности и разом созерцать обе бездны, бездну над нами, бездну высших идеалов, и бездну под нами, бездну самого низшего и злованного падения. <...> Две бездны, две бездны, господа, в один и тот же момент, — без того мы несчастны и неудовлетворены, существование наше неполно. Мы широки, широки, как вся наша матушка Россия, мы все вместим и со всем уживемся». Митя и сам не раз говорил о желании полететь «вверх пятами»: «Потому что я Карамазов. Потому что если уж полечу в бездну, так-таки прямо, головой вниз и вверх пятами»¹.

«Карамазовщина», по утверждению Ф.М. Достоевского, была частью «бесовщины», овладевающей временами русскими людьми. И Дмитрий Карамазов, по определению В.К. Кантора, был одним из тех, кто жил не с Богом, как его младший брат Алеша, не был против Бога, как старший брат Иван, а просто находился вне Бога. В нем очень ярко воплотились черты русского самодурства: он пьянствовал, безобразничал и «шутки шутил», унижая отставного офицера Снегирева, избивая Грушеньку и верного слугу Григория. В Мите жила та же неумная, карамазовская жажда жизни, но он не умствовал, не теоретизировал, как Иван, он хотел все осуществить мгновенно. В.К. Кантор Митину идею («Мысль о "едином миге", о том, чтобы разом, "по-карамазовски", одним махом все исправить и переделать наново») объясняет тем, что в Мите воплотилась извечная *русская мечта: хорошо бы все разрешить* в "один миг", что и было первопричиной "карамазовщины"» [Кантор, 2005, с. 106 – 107]².

Жизнь Мити Карамазова состояла из сплошного хаоса, в нем была та же раздвоенность души и мыслей, которая наблюдалась в Иване. Не без причины в его жизни тоже появляется Смердяков, для которого заявление Дмитрия

¹ Бездна не единожды разверстывалась перед героями произведений Ф.М. Достоевского, который первый рассказал о появлении «бесов», увлекших в ХХ веке Россию в бездну, о чем писал Н.А. Бердяев: «С Россией произошла страшная катастрофа. Она ниспала в темную бездну» [Бердяев, 1993а, с. 75].

² Мысль Ф.М. Достоевского в ХХ веке продолжили развивать М.А. Волошин («Европа шла культурой огня, / А мы в себе несем культуру взрыва») и Ю.М. Лотман («Русская культура осознает себя в категориях взрыва»).

(«А не убил, так еще приду убить... Пойду к отцу и проломлю ему голову...») стало «прикрытием» его преступления. Правда, между братьями есть и существенная разница. По замечанию В.К. Кантора, «Алеша воплощает идеальное Добро и Святость, а Иван — мучение гордого Разума о неустроенности мира. <...> Оба они только *рассуждают*, но не совершают никаких *поступков*. Действует, а стало быть, и движет ход романа неукротимый Дмитрий Карамазов» [Кантор, 2005, с. 105]. Если Иван готов идти на крест за свое (даже мнимое) преступление, то Митя хочет наказания избежать, хотя он многие человеческие жизни искалечил, даже любовь его не смогла спасти.

Философ Ф.А. Степун в своих «Мыслях о России» отмечал противоречивость человеческой души, которую определил Ф.М. Достоевский: «В безднах <...> Достоевского таится действительно нечто страшное — страшная нравственная диалектика» [Степун, 2000, с. 328]. Писатель видел причину трагедии России в том, что «спокойствия у нас мало, спокойствия духовного особенно, т. е. самого главного, ибо без духовного спокойствия никакого не будет. На это особенно не обращают внимания, а добиваются только временной, материальной глади. Спокойствия в умах нет, и это во всех слоях, спокойствия в убеждениях наших, в нервах наших, в аппетитах наших. Труд и сознания, что лишь трудом "спасен будешь", — нет даже вовсе» [Достоевский, 1972 — 1990, т. 27, с. 10 — 11].

Необходимость достижения гармонии человека с миром и доказывает исследование проблемы двойничества, т. к. понятие «двойственность» в русском языке возникло очень давно и всегда было связано прежде всего с внутренней этической противоречивостью человека, склоняющегося то в сторону Добра, то в сторону Зла. В религиозных и художественных текстах много веков назад появились положительные и негативные коннотации слов, имеющих общий корень «дв»: так, в Послании апостола Иакова о сомневающемся человеке говорится как о «человеке с двоящимися мыслями», который «не тверд на всех путях своих» (Новый Завет, 1: 81). Материал словаря В.И. Даля подтвердил закрепление негативных значений понятия «двоедушие» в русском языке. Так, глагол «двойчить» в словаре имеет синоним «лукавить» («хитрить, вести себя неискренне»). А приведенная поговорка «Худо молиться, как на уме двойтсся, как думаешь о другом» подтверждает неприятие народом «криводушия» человека [Даль, 1978 — 1980, т. 1, с. 418].

К определению сущности такого явления, как *двойничество*, есть разные подходы: иногда его толкуют очень расширенно («все персонажи являются двойниками всех»), иногда — узко, в рамках романтизма.

Е.Н. Синева выделила в литературоведении XX века четыре подхода к толкованию понятия «двойничество»:

1) *двойничество как онтологическая черта культуры* (В.С. Рамахан, Ж. Коньо, С.З. Агранович, И.В. Саморукова и др.);

2) *двойничество как синтез двоимирия* (А.К. Жолковский, О. Воронова, А. Вебер, А.В. Рафаева, М.Б. Ямпольский, В.Ю. Сухачев, С.Г. Семенова и др.);

3) *двойничество на уровне системы образов-персонажей* (Ю.М. Лотман, Э. Френзел, Дж. Герждман, С.Н. Кирьянов, А.В. Козлова и др.);

4) *двойничество как принцип организации текста* (Л.В. Чернец, О.Ю. Сконечная и др.) [Синева, 2006, с. 78].

Загадка «двух личин», «выверты» поведения человека, «надрыв» его души, приводящий к расколу личности, «двойные мысли», мучающие человека, не умеющего найти гармонию с самим собой и с миром, — все аспекты

спора «внешнего» и «внутреннего человека» исследовались Ф.М. Достоевским, рассматривающим сложные взаимоотношения «двойников».

Писатель поставил перед нами много вопросов, заставляя о многом задуматься, многое понять в самих себе и в других людях. Он, исследуя «бездны» души своих героев, стремился умножить гармонию в мире, упорядочить его, наполнив духовностью. Ф.М. Достоевский, оценив мудрость древней притчи: «Истина, истина, говорю вам: Если пшеничное зерно, падшее на землю, не умирает, то остается одно; а если умрет, то принесет много плода», через много лет поставит эти слова эпиграфом к «Братьям Карамазовым», а потом эту фразу высекут на памятнике над его могилой.

И.Ф. Анненский утверждал огромность роли Ф.М. Достоевского в мировом духовном пространстве: «Трудно в заключение сказать, как сказывается на людях влияние Достоевского, где следы его идеалов в нашем воспитании, как трудно указать, что сделала для нашего развития та или другая наука, тот или другой учитель. Мне кажется, однако, что вот три черты, которые могут характеризовать влияние поэзии Достоевского: во-первых, он развивает ум, пронизательность, воображение и обогащает нас массой знаний о духовном мире человека и отношениях между людьми; во-вторых, он заставляет нас разбираться в собственных мыслях, чувствах, поступках, искренне и смело являться собственным судьей и карателем, избегая лжи, фальши и всяких сделок с совестью; в-третьих, — и едва ли это не самое главное: он направляет наши симпатии в тот мир обездоленных, униженных и оскорбленных, который не может и не должен оставаться вне лучшей цели человеческой жизни» [Анненский, 1987, с. 447 — 448].

Герои произведений Ф.М. Достоевского до сих пор вызывают огромный интерес и в русской, и в мировой литературе. Причину этого частично объяснял Стефан Цвейг, заметив, что в западноевропейской литературе герои всех произведений, в том числе Диккенса и Бальзака, стремятся быть «счастливыми, довольными, богатыми, могущественными. Кто из героев Достоевского стремится к этому? Никто. Ни один». Им всем, по словам Алеши Карамазова, «миллиона не надо, а надобно мысль разрешить», мысль «вечную» — о соотношении Добра и Зла [Цвейг, 1932, с. 121 — 122].

ЛИТЕРАТУРА

- Анненский И.Ф. Избранное. М., 1987.
Анненский И.Ф. Избранные произведения. Л., 1988.
Афанасьев Э.С. О художественности повести Н.В. Гоголя «Шинель» // Литература в школе. 2002. № 6.
Басинский П.В. Хам уходящий // Новый мир. 1996. № 11.
Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979а.
Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979б.
Бердяев Н.А. Мирозерцание Достоевского // Н.А. Бердяев о русской философии: В 2 т. Свердловск, 1991. Т. 1.
Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1993а.
Бердяев Н.А. Откровение о человеке в творчестве Достоевского // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881 — 1931 годов: Сб. статей. М., 1990.
Бердяев Н.А. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого // Бердяев Н.А. О назначении человека. Опыт парадоксальной этики. М., 1993б.

Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского. СПб., 1883.

Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999.

Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. М., 2007.

Булгаков С.Н. Русская трагедия // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881 – 1931 годов: Сб. статей. М., 1990.

Вайль П., Генис А. Родная речь. Нью-Йорк, 1990.

Ветловская В.Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977.

Гальцева Р.А., Роднянская И.Б. О личности Достоевского // Новый мир. 1972. № 3.

Гурвич И.А. Проблематичность в художественном мышлении (конец XVIII – XX в.). Томск, 2002.

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1978 – 1980. Т. 1.

Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972 – 1990.

Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. Л., 1989. Т. 4.

Дунаев М.М. Вера в горниле сомнений: православие и русская литература в XVII – XX вв. М., 2002.

Зеньковский В.В. История русской философии. Л., 1991. Т. 1. Ч. 2.

Золотусский И.П. Гоголь и Достоевский // Литература в школе. 2004. № 4.

Золотусский И.П. От Грибоедова до Солженицына. Россия и интеллигенция. М., 2006.

История русской литературы XIX века / Под ред. В.Н. Аношиной, Л.Д. Громовой, В.Б. Катаева. М., 2006. (В тексте — ИРА.)

Кантор В.К. «Карамазовщина» как символ русской стихии // Вопросы философии. 2005. № 4.

Кантор В.К. В поисках личности: опыт русской классики. М., 1994.

Кирпотин В.Я. Ф.М. Достоевский. М., 1947.

Лебедев Ю.В. Диалог Ф.М. Достоевского с утопическим социализмом в творчестве 1840-х годов // Литература в школе. 2007. № 2. С. 5.

Леонтьев К.Н. Наши новые христиане. Достоевский и граф Л.Н. Толстой // Собр. соч. М., 1912 – 1913.

Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988.

Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000.

Маранцман В.Г. Проблемный анализ романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Литература в школе. 2005. № 12.

Махлин В.А. К проблеме двойника (Прозаика и поэта) // Философия М. Бахтина и этика современного мира: Сб. науч. статей. Саранск, 1992.

Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994.

Мережковский Д.С. В тихом омуте: статьи и исследования разных лет. М., 1991.

Мережковский Д.С. Пророк русской революции // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881 – 1931 годов: Сб. статей. М., 1990.

Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., 1998.

Негвзвецкий В.А. Ф.М. Достоевский как художник-мессия. Статья первая. Роман как преступный путь современного человека // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2006. Т. 65. № 1.

Негвзвецкий В.А. «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова // Литература. 1997. № 1.

Осьмухина О.Ю. Маска в культурно-художественном сознании Российского Зарубежья 1920 – 1930-х гг. XX века (на материале творчества В.В. Набокова): дис. ... канд. культурол. наук. Саранск, 2000.

Померанц Г.С. Открытость бездне. Этюды о Ф.М. Достоевском. Нью-Йорк, 1989.

Попович И. (преп.). О рае русской души. Достоевский как пророк и апостол православного реализма. Минск, 2001.

Попович И. (преп.). Достоевский о Европе и Славянстве. М.; СПб., 2002.

Розанов В.В. О Достоевском (отрывок из биографии, приложенной к собранию сочинений Достоевского) // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881 – 1931 годов: Сб. статей. М., 1990.

Розанов В.В. О легенде «Великий инквизитор» // О великом инквизиторе: Достоевский и последующие. М, 1992.

Синева Е.Н. Проблема двойничества в русской литературе XX века // Проблема героя в художественном мире писателей XX века. Архангельск, 2006.

Смирнов С.В. По поводу сюжета романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Литература в школе. 2007. № 5.

Степун Ф.А. Мысли о России. Очерк 8 // Сочинения. М., 2000.

Терц А. (Синявский А.). Прогулки с Пушкиным // Собр. соч.: В 2 т. М., 1992. Т. 1.

Терц А. (Синявский А.). Путешествие на Черную речку. М., 1999.

Тихомиров Б.Н. К осмыслению глубинной перспективы романа Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский в конце XX века. М., 1996.

Флоровский Г. (прот.). Пути русского богословия. Paris, 1981.

Цвейг С. Собр. соч.: В 8 т. Л., 1928 – 1932. Т. 7. С. 121 – 122.

Шестов Л. Пророческий дар (к 25-летию смерти Ф.М. Достоевского) // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881 – 1931 годов: Сб. статей. М., 1990.

«УЗЛЫ ЖИЗНИ» ГЕРОЕВ Л.Н. ТОЛСТОГО

■ Лев Толстой: «такая долгая дорога»

«Лев Толстой как русский скиталец» — такой подзаголовок Игорь Волгин дал своему эссе о Л.Н. Толстом «Уйти ото всех», что, конечно, соотносится со сложным путем, пройденным Л.Н. Толстым, над которым размышляли и размышляют философы, психологи, литературоведы в России и за ее рубежами. Его духовно-религиозные поиски и судьбы героев его произведений позволяют каждому человеку решать «проклятые вопросы», относящиеся к разряду «вечных».

Вот и французский писатель Анри Труайя попытался решить «загадку» Л.Н. Толстого: «— Кто такой Толстой? — Как ответить на этот вопрос? Не было одного Толстого. Добрая сотня их скрывалась под одной и той же оболочкой с той же самой бородой. Постоянно один из них враждовал с каким-нибудь другим. Он хотел бы быть аскетом, но гордая требовательная кровь не позволяла ему до самого преклонного возраста вкусить духовных радостей воздержания. Он хотел бы пройти через благодатное очищение бедностью, но не решался подвергнуть материальным лишениям свою семью; даже когда он теоретически отказался от гонораров, он продолжал пользоваться полным достатком благодаря заботам близких. Он хотел бы превратить в пустыню свою усадьбу Ясная Поляна, но чем больше он проповедовал необходимость одиночества, тем больше почитателей окружало его. Он хотел бы быть отлученным от церкви, но, когда церковь предала его анафеме, его слава еще больше возросла и достигла самых удаленных уголков цивилизованного мира. Он хотел бы быть осужденным и сосланным, как многие из его последователей, но царь опасался объявить его ответственным за взрывы протеста, порождаемые его книгами. Физические страдания, нищета, произвол, тюрьма, каторга — все то, что пережил Достоевский, вовсе к этому не стремясь, Толстой сознательно искал, тщетно надеясь открыто принять мученичество.

Если драма некоторых преступников — в невозможности понести наказание, то драма Толстого в противоположном — в невозможности избежать благосостояния, которое он отвергал. Человек, несчастный оттого, что он счастлив! Не правда ли, прекрасная тема для размышлений о нашей эпохе с ее стремлением к добыванию материальных благ?

В Толстом не было ничего от ясновидящего. Его герои не трепещут в мистическом возбуждении, как герои Достоевского. Его повествование в про-

типоволожность повествованию Достоевского не пронизано пророческими озарениями. Когда читаешь Достоевского, как будто слышишь прерывистое дыхание автора, охваченного неистовой страстью. Когда читаешь Толстого, слышишь равномерное дыхание ходока, идущего не торопясь вперед по широкой дороге в лучах полуденного солнца. Графика прозы Достоевского — линия ломаная, графика прозы Толстого — линия прямая. Ни на одно мгновение его исследование человеческой природы не выходит за пределы того, что доступно непосредственному восприятию большинства людей. Только он более глубоко, чем обычный человек, проникает в природу живых существ и предметов. Его восприимчивая натура регистрирует с равной остротой ощущения охотничьей собаки, учуявшей дичь, и юной девушки на ее первом балу. Его герои, в сущности, вовсе не являются натурами исключительными. Но разве не в том именно высшая заслуга Толстого, что он незабываемым образом зафиксировал в нашем сознании людей, которые не возбудили бы нашего интереса, если бы мы встретили их в реальности?» [Труайя, 1996, с. 213].

О «непоследовательности» Толстого — человека и писателя — размышляла Г.Я. Галаган: «Деятельность Толстого-художника и публициста, продолжавшаяся около 60 лет, закрепила за его героем определение “толстовский” не только в плане авторском, но и автобиографическом. Путь толстовского героя от предреформенного десятилетия до первой русской революции был теснейшим образом связан с движением русской истории и обусловлен сложностью и противоречивостью русской пореформенной эпохи.

От начала и до конца путь Толстого — человека и писателя — последователен даже в своей непоследовательности. Так называемые “уходы” Толстого из литературы (своего рода границы “периодов” его творчества) — поступательное движение личности художника и мыслителя, проверяющего опыт истории текущим днем, нравственные постулаты и критерии — эпохой.

Мир идей Толстого подвижен. Столь свойственные ему скептицизм и ирония, пронизывающие весь дневник писателя, постоянно приводили его к вопросу “Да уж не вздор ли все это?” или к мысли “не то”. Но самоанализ Толстого, уникальный по глубине и беспощадности, обращал скепсис и иронию в позитивно-динамические начала. Сомнение требовало пересмотра явлений и теорий с новых и разных точек зрения.

Неодолимую потребность в самоанализе и исповеди Толстой испытывал на протяжении всей жизни. И то, и другое — в его дневниках, которые велись почти ежедневно на протяжении 30 лет, в письмах — полуисповедях-полутрактатах, в программной публицистике 80 — 90-х гг. Наконец — во всем его художественном творчестве.

Страстность поиска истины обратила писателя с самого начала его творческого пути к уже “добытому знанию”. Разнообразные философские построения от стоических до эпикурейских, религиозные учения разных времен и народов подвергались пристрастному анализу Л.Н. Толстого. Нравственно-философская проблематика определяла направленность его интересов. Одним из самых главных предметов внимания являлась жизнь человеческой души, прежде всего души народа, в которой писатель видел абсолютную ценность» [Галаган, 1982, с. 797 — 798].

В XIX веке Россия в лице своих писателей заставила мир прислушаться к своему голосу, который был «эхом русского народа»: «Для Гоголя, а затем для Толстого и Достоевского, самым главным становится то, что, как они по-

лагают, "больше" литературы: *жизнетворчество*. Их важная цель — изменение самого состава жизни, новое жизнеустройство» [Волгин, 1986, с. 385]. Отсюда — «Выбранные места из переписки с друзьями» Н.В. Гоголя, публицистика позднего Л.Н. Толстого, «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского.

И.П. Золотусский вместе с Л.Н. Толстым перечитал «Выбранные места из переписки» Н.В. Гоголя и поделился своими размышлениями о духовном общении двух великих русских писателей в статье «Толстой читает "Выбранные места..."»: «Лев Толстой читал эту книгу Гоголя всю жизнь»: начиная с 1851 года «время от времени перечитывает ее, и по мере того, как меняется сам, меняет свое отношение к некоторым ее главам и к книге в целом». Опирался он на записи Л.Н. Толстого в его Дневнике и на толстовские пометы на полях гоголевской книги («Карандаш отчеркивает абзацы, отдельные предложения, обводит понравившуюся Толстому мысль, а в случаях прямого согласия с автором метит текст аббревиатурой "NB". Иногда он рисует только ему понятные фигуры, ставит вопросительные и восклицательные знаки... Иногда он выставляет только оценки по семибальной системе»). В октябре 1887 года он пишет Н.Н. Страхову: «Я мечтаю издать *Выбранные места из переписки... с биографией*). Это будет *чужесное житие* для народа. Хоть они поймут» (курсив мой. — И. З.). И.П. Золотусский отмечает, что во взглядах Н.В. Гоголя и Л.Н. Толстого «сходства больше, чем расхождений», что «они оба признают один и тот же высший авторитет — Христа». И христианство это не ритуальное, не обрядовое, а глубоко внутреннее, страданное, а его моральные максимы обращены ими прежде всего на себя. Ни Н.В. Гоголь, ни Л.Н. Толстой — не судьбы человека, а его близкие, братья. «И заветное их желание, высказанное Н.В. Гоголем в "Выбранных местах", *"желанье быть лучшим"*. Последние слова выделены Гоголем курсивом. Это символ его веры и символ веры Толстого <...> Христианское бесстрашие автора "Выбранных мест" — бесстрашие говорить *всю правду о себе* — соотносится с таким же бесстрашием Толстого <...> И тот, и другой... не в состоянии писать "мимо себя"».

Какие же мысли Н.В. Гоголя были созвучны мыслям Л.Н. Толстого? — «Прежде чем приходить в смущенье от окружающих беспорядков, недурно заглянуть всякому из нас в собственную душу... Лучше в несколько раз больше смутиться от того, что внутри нас самих, нежели от того, что вне и вокруг нас»;

«Ни в коем случае не своди глаз с самого себя. Имей всегда в предмете себя прежде всех»;

«Рожден я вовсе не за тем, чтобы произвести эпоху в области литературной... *Дело мое — душа и прочное дело жизни*»;

«Не столько зла произвели сами безбожники, сколько произвели лицемерные или даже просто неприготовленные проповедователи Бога»;

«Бог существует только через Иисуса Христа»;

«Лучше ли мы других народов? Ближе ли жизнью ко Христу, чем они? Никого мы не лучше, а жизнь еще неустроенней и беспорядочней всех их»;

«Поразительно: в то время, когда уже было начали думать люди, что образованием выгнали злобу из мира, злоба другой дорогой, с другого конца входит в мир, — дорогой ума, и на крыльях журнальных листов, как всепоглощающая саранча, нападает на сердца людей повсюду»;

«...Искусство не разрушенье. В искусстве таятся семена созиданья, а не разрушенья... Искусство есть примиренье с жизнью!».

Последний раз Л.Н. Толстой читал книгу Н.В. Гоголя в феврале 1910 года — это был год его смерти. Он многое передумал, читая ее. Л.Н. Толстой осуществил свое желание и издал в 1888 году гоголевские «Выбранные места». Он не во всем соглашался с ним, о чем написал в изданной в газете «Русское слово» 24 марта 1909 года в своей «юбилейно-неюбилейной» статье о Н.В. Гоголе, заметив в ней: «Гоголь — огромный талант, прекрасное сердце и небольшой, несмелый, робкий ум», называя «Выбранные места» лучшим произведением сердца Гоголя, в которых есть «трогательные, часто глубокие и поучительные мысли» [Золотусский, 2006, с. 124 — 138].

Русская литература ждала появления такого писателя, как Л.Н. Толстой, подготавливая его. Выше уже говорилось о его духовной связи с Н.В. Гоголем. Ю.В. Лебедев отмечал, что рождение толстовского эпоса «Война и мир» предчувствовал И.С. Тургенев, размышлявший о «мысли народной» в своих «Записках охотника» и наметивший в герое «Дворянского гнезда» Федоре Лаврецком те духовные искания, через которые позднее прошли Андрей Болконский и Пьер Безухов [Лебедев, 2008б, с. 12 — 13].

С Ф.М. Достоевским Л.Н. Толстой не был знаком, хотя они и жили в одно время, но после смерти Ф.М. Достоевского во время единственной встречи с его женой Анной Григорьевной Л.Н. Толстой признавался: «Достоевский был для меня дорогой человек и, может быть, единственный, которого я мог бы спросить о многом и который бы мне на многое мог ответить!»

Г.С. Померанц отмечал общее в творчестве этих таких разных писателей: «И Толстой, и Достоевский проделали сходный путь: "развеличивания" наполеонов, идеальных героев образованного общества, и поэтизации тех, кто не смел и думать о своей причастности к идеалу ("Всякий из нас ежели не больше, то никак не меньше человек, чем великий Наполеон", — говорил Толстой). <...> Для обоих человек выше истины, как бы она ни казалась отвлеченно верна. Для обоих только в человеке самом — единственная полная человеческая истина» [Померанц, 1989, с. 391].

О духовной близости двух писателей размышлял А.А. Демченко: «Типологическую близость Ф. Достоевского и Л. Толстого в разрешении социально-исторических и нравственно-психологических противоречий своего времени исследователи видят в том, что "они обращались не к политике, а к нравственности", что "для Толстого и Достоевского религиозно-нравственный принцип был последней точкой опоры в сдвинувшемся мире". "Нравственный критерий, — пишет М.Б. Храпченко, — входит в образное содержание писателя не в качестве дидактического императива, не в виде абстрактных логических категорий, он раскрывается как определенный взгляд на жизнь человека и общества".

<...> И Толстой и Достоевский создавали социально-философские произведения, "романы идей", в которых люди мысли (Андрей Болконский, Родион Раскольников и др.) стояли в центре. Чернышевский же, как известно, познакомил читателей с новым этическим учением своих героев-разночинцев — "разумным эгоизмом".

Однако в первом случае мы знакомимся в конечном итоге с трагедией героев, уверовавших во всемогущество мысли: отвергается всякое отвлеченное рационалистическое обоснование этики, которая должна восходить к "натуре" человека, к "искре божьей" в его душе. Этическое учение героев Чернышевского... имело рационалистическое, философско-антропологич-

ческое обоснование, не подлежащее сомнению. К "поэзии сердца" они шли от "поэзии мысли".

<...> Л. Толстой и Ф. Достоевский преодолели тот разрыв между программой усовершенствования социальной структуры общества и задачей нравственного, духовного воспитания человека на путях приобщения его к таинствам религиозного чувства, который долгие годы существовал в русской литературе после известного спора Белинского с автором "Выбранных мест из переписки с друзьями". В социально-этическом течении русского реализма осуществились те творческие духовные поиски Гоголя, которые ему не удалось реализовать в органическом единстве при работе над вторым томом "Мертвых душ"» [Демченко, 2006, с. 208 — 209].

По замечанию Г.С. Померанца, в «сложных героях» Ф.М. Достоевского и «в преувеличенно цельных героях Л.Н. Толстого воплотился дух девятнадцатого столетия». Идея нравственного совершенствования человека — одна из кардинальных в творчестве Толстого-философа и Толстого-художника. Он утверждал в дневнике за 1857 год: «Истина в движеньи — только» [Толстой, 1937, т. 47, с. 201]. В 1891 году он глубже прокомментировал эту мысль: «Свободы не может быть в конечном, свобода только в бесконечном. Есть в человеке бесконечное — он свободен, нет — он вещь. В процессе движения духа совершенствование есть бесконечно малое движение — оно-то и свободно — и оно-то бесконечно велико по своим последствиям, потому что не умирает» [Там же, т. 52, с. 12].

М. Горький говорил о Л.Н. Толстом: «Он похож на Бога». Л.Н. Толстой же утверждал: «Царство Божие внутри Вас». Он хорошо понимал, что внутренний конфликт приводит любого человека к необходимости выбора: если человек не может активно сопротивляться злу, то он может хотя бы не мучить его, ибо каждый несет ответственность за все, что происходит на земле. Писатель воспринимал человека как «микромир» и всю жизнь как художник стремился разобраться в каждом из множества созданных им «микромиров». Познавая их, он познавал самого себя, т. к. в каждом толстовском герое есть частица его самого с его сложными поисками истины.

Вся жизнь Л.Н. Толстого была наполнена духовными поисками ответа на самый сложный вопрос: «В чем смысл моей жизни?», о чем свидетельствует его «Исповедь», в которой он рассказывает, как «не из праздного любопытства, не вяло искал, но искал мучительно и упорно, дни и ночи, — искал, как ищет погибающий человек спасенья», ответа на свой «вопрос жизни». В этих поисках Л.Н. Толстой обращался к философам, изучал метафизические системы и в своих выводах убедился, что Сократ и Соломон, Будда и Шопенгауэр пришли к тому же, что и он: «То самое, что приводило меня в отчаяние — бессмыслица жизни, — есть единственное несомненное знание, доступное человеку...» Все попытки найти разумное оправдание своей жизни окончились прахом. «Я как будто жил-жил, шел-шел и пришел к пропасти и ясно увидал, что впереди ничего нет, кроме гибели, — пишет он, завершая свой рассказ о мучительных странствиях своего потрясенного духа. — И остановиться нельзя, и назад нельзя, и закрыть глаза нельзя, чтоб не видеть, что ничего нет впереди, кроме обмана жизни и счастья и настоящих страданий и настоящей смерти — полного уничтожения... Я не мог придать никакого разумного смысла ни одному поступку, ни всей моей жизни. Меня только удивляло то, как мог я не понимать этого в самом начале. Не нынче завтра придут болезни, смерть (и приходили уже) на любимых людей, на меня, и ни-

чего не останется, кроме смрада и червей. Дела мои, какие бы они ни были, все забудутся — раньше, позднее, да и меня не будет. Так из чего же хлопотать? Как может человек не видеть этого и жить — вот что удивительно! Можно жить только, покаду пьян жизнью; а как протрезвишься, то нельзя не видеть, что все это — только обман, и глупый обман! Вот именно, что ничего даже нет смешного и остроумного, а просто — жестоко и глупо». На протяжении своей жизни Л.Н. Толстой не раз впадал в отчаяние от невозможности найти ответы на мучившие его вопросы («Жизнь моя мне опостыдела — какая-то непреодолимая сила влекла меня к тому, чтобы избавиться от нее...»). И тем не менее, преодолевая мысли о самоубийстве, он осознавал, что хочет, «чтобы все шло по-прежнему», и начинался новый этап жизни Л.Н. Толстого — мыслителя, писателя, человека, — который исследователи определяли как период его духовного кризиса: «Мы знаем, что духовный кризис, в пучину которого оказался свергнут Толстой в середине 70-х годов, был не просто мучительным и долгим. Он перевернул весь его внутренний мир, определил собою всю его дальнейшую судьбу, а последним трагическим отблеском отозвался в самом исходе его жизни — в тайном бегстве из дома темной осенней ночью 1910 года, в предсмертных днях и часах на маленькой железнодорожной станции Астапово. И в самой его смерти.

Главнейшим же итогом этих мучительных лет было создание Толстым первых основ того религиозно-философского учения, которое стало известно позднее под именем "толстовства" и дальнейшая разработка которого составила основное содержание всей второй половины его жизни. Отчаявшись найти ответ на замучивший его "вопрос жизни" в точных науках, в "умозрительном знании", в живом опыте окружающих его людей, Л.Н. Толстой обратился, как он рассказывает об этом и в "Исповеди", и во многих других своих религиозно-философских трактатах, к религиозной вере. И именно в ней, как ему казалось, и нашел возможность ответа на свои вопросы. Правда, он принял ее не в той традиционной ее форме, в какой она сложилась исторически и утверждалась церковью, — отбросив православие, он создал свою, новую, разумную, как он называл, веру. Но именно эта "разумная вера", вобравшая в себя в основном лишь этику, а не метафизику исторического христианства, и стала наконец его "спасением", хотя, говоря словами Толстого, сложилась ситуация "отпадения от веры", что было отражением всемирно-исторического кризиса традиционного религиозного мирозерцания людей, живших в XIX веке. <...> Возник типологически совершенно новый духовно-мировоззренческий контекст жизни, образ и суть которого очень точно передала знаменитая формула Ницше: "Бог — умер"» [Виноградов, 2005, с. 64 — 67].

Следует прислушаться к мнению И.С. Аксакова, который отказался судить Толстого, сказав, что у того свои счеты с Богом. 9 июня 1885 года по поводу только что вышедших из печати двух рассказов Толстого («Где любовь, там и Бог», «Упустишь огонь — не потушишь») Аксаков писал философу Н.Н. Страхову: «Вот такая проповедь — его дело. Но чтобы воспринять благодать такой проповеди, нужно было уготовить почву душевную, просветить и прогреть душу такой искренностью, стать к святой истине в такие чистосердечные любовные отношения, тайна которых не подлежит нашему анализу, и которые ставят его, автора, вне суда нашего. Очевидно, у него свой контокоррент с Богом...»

Долгое время Л.Н. Толстой, для которого была непреложна система нравственности в ее общегуманистическом содержании, выросшая на почве

христианской культуры, был убежден, что человек может совершать добрые и разумные дела и без религиозной веры. По замечанию И.И. Виноградова, «пережитая Толстым ситуация была, иначе говоря, ситуацией, глубоко типической для всякого "образованного человека" его эпохи, отказавшегося от веры и в конце концов сумевшего отдать себе отчет во всем действительном содержании этого акта как акта неизбежного отказа и от всех соответствующих прежних смыслообразующих принципов жизни.

Это была ситуация типичного для эпохи интеллектуального и психологического кризиса той *этической бездумности*, той *этической "невменяемости" стихийного безрелигиозного сознания*, которая никак не могла быть адекватным выражением действительной сути этого сознания, а потому неизбежно и должна была изживаться на более высоких уровнях интеллектуальной вменяемости.

Это был *кризис этических иллюзий в стихийном безрелигиозном гуманизме* — вот самая суть того духовного акта, который и нашел — тоже нашел — свое выражение в личном кризисе, пережитом Толстым и связанном с утратой им смысла жизни» [Виноградов, 2005, с. 84 – 85].

И тем не менее пришло время, по утверждению И.И. Виноградова, когда Л.Н. Толстой обратился в конце концов к религиозной вере. Обратился потому, что «только в ней обнаружил ту возможность связать свое конечное существование с бесконечным во времени и пространстве миром, которую до этого никак не мог найти» [Там же, с. 95].

В дневниковой записи от 30 августа 1890 года можно прочитать такое признание Л.Н. Толстого: «Как-то спросил себя: верю ли я, точно ли верю в то, что смысл жизни в исполнении воли Бога, воля же в увеличении любви (согласия) в себе и в мире и что этим увеличением, соединением в одно... я готовлю себе будущую жизнь. И невольно ответил, что не верю в этой определенной форме. Во что же я верю? — спросил я. И искренне ответил, что верю в то, что надо быть добрым... В это верю всем существом...»

Комментируя это толстовское признание, И.И. Виноградов замечает: «Сила религиозно-этической публицистики Толстого не там, где он пытается уверить читателя, что сам он — "верит", "точно верит" и "верит в этой определенной форме". Сила ее там, где начинает говорить непосредственное нравственное чувство Толстого, с гневом обращающееся против зол и неправд жизни, полное гуманности, любви и сострадания к тем, кто терпит от этих зол и неправд. Говоря фигурально, в этом живом чувстве у Толстого Бога куда больше, чем во всех его "разумных" построениях. И это происходит вовсе не потому, что мысль его так уж слаба. Было бы большой ошибкой списывать неудачу его метафизических умозрений за счет всего лишь той или иной недостаточности собственно индивидуальных, личных интеллектуальных возможностей Толстого... Нет, Толстой был как раз очень последовательным... <...> ...это происходило именно и прежде всего потому, что в противоречиях этим Толстой просто не мог не прийти. <...> Именно в этой откровенной своей точке методология его религиозных исканий принципиально отличалась, как я уже отмечал, от методологии религиозно-метафизической мысли Достоевского» [Там же, с. 133].

Исследователь считает, что «у Л.Н. Толстого жизнь и творчество никогда не были разделены, они были слитны и неотторжимы друг от друга. Но не потому, что искусство поглотило и растворило в себе всю его жизнь, хотя большую часть ее он и провел за письменным столом. Скорее можно ска-

зять, что сама жизнь вторглась у Л.Н. Толстого на территорию искусства и вобрала его в себя так, что оно даже перестало уже быть просто искусством. Это тот самый случай, о котором писал Б. Пастернак: "И тут кончается искусство, и дышат почва и судьба". Творчество стало у Л.Н. Толстого прямым продолжением его жизни — как бы ее природным органом. Органом выражения и утверждения всего того, во что он не просто верил как в высшую свою правду, как в смысл бытия, но что он со всей страстностью своей мощной и цельной натуры стремился воплотить прежде всего в самой жизни — в способе своего существования, в отношениях с другими, во внутреннем мире и характере своем, вечно укрощаемом и переделываемом в соответствии с принятой верой. Так уж он был сотворен — это и была его почва и его духовный стержень. И поэтому-то с самого начала, едва он стал писать, его творчество и приняло тот ярко выраженный исповедальный, глубинно автобиографический характер, который оно приняло у него всегда, о чем бы и в какой бы форме он ни писал.

Понятно, что и при таком ракурсе чтения его повести и романы, рассказы и пьесы по-прежнему сохраняют для нас весь свой собственный, законный статус самостоятельных художественных изданий, самодостаточных и цельных в своей внутренней завершенности, в своих собственных сюжетах и смыслах. Но вместе с тем они обретают еще и некую дополнительную для нас увлекательность, начиная читаться нами и как главы некоего иного, соединяющего их в единое целое художественного произведения — "художественного произведения жизни" писателя» [Виноградов, 2005, с. 207, 209–210].

Большой интерес к произведениям Л.Н. Толстого вызывает не только их автобиографизм и автопсихологизм, но и воссозданные в них писателем характеры героев, которые дают возможность узнать и понять, о чем думали и мечтали, что переживали люди в XIX веке. В.Б. Шкловский справедливо замечал, что в художественном произведении главным являются многогранные характеры его героев: «В русском реалистическом романе первичным оказался характер... <...> Работа над вещью у русских классиков иногда начиналась черновиками, содержащими разбор черт характера, и попытками слить их.

<...> Л. Толстой в своих воспоминаниях записывает, что он "начал писать характеры".

Сохранились и от более позднего времени — "Войны и мира" — записи характеров. Все они в это время носят характер своеобразной анкеты. Выясняются вкусы человека, его исторические симпатии, отношение к любви.

<...> Отношение к анализу характеров и событий — одно и то же: они исследуются в моменты пересечения силовых линий, в том явлении, которое Толстой называл фокусами. Он писал в "Записных книжках" в 1857 году: "Дело искусства отыскивать фокусы... Фокусы эти... характеры людей, но фокусы эти могут быть характеры сцен, народов, природы..." [Толстой, 1928–1958, т. 47, с. 213].

Та ступень, на которую поднимается Толстой, общая для русского реалистического искусства.

<...> Толстой в самом начале своего пути занялся анализом того, что в современной западной литературе называется "потоком сознания". Сознание бралось в противоречии его элементов.

<...> Внутренний монолог сложен, "задушевен", он как бы происходит за душой, в том, что мы называем подсознанием.

<...> Поток сознания у Толстого не осложнен неожиданностью ассоциаций. Молодого автора сразу же интересует нечто более сложное: отношение подсознательного и сознательного.

Впоследствии Толстой придет к следующему выводу: то, что называлось психологическим анализом, не может вскрыть истинной причины действия героев.

Герои приходят в соотношение друг с другом под влиянием иных сил, от них как бы не зависящих.

Психологизация является актом последующим.

Внутренняя свобода человека существует, но она ограничена массовой, "роевой" психологией.

Историческая необходимость, историческая обусловленность вступает в сложные взаимоотношения с душевной жизнью человека.

Анализировать эту душевную жизнь очень сложно, и Толстой ее вскрывает не только так называемым психологическим анализом, но и сложным лабиринтом сцеплений, описаний и событий» [Шкловский, 1966, с. 268 – 270].

В ранних произведениях Л.Н. Толстого («Казачья», «Утро помещика») герой писателя часто оказывался в мире природы, в сопоставлении с «природным человеком», «лишним человеком» и только в «Воине и мире» он оказался «сопряженным» с миром, в котором ищет свой путь.

Л.Н. Толстой проводит всех своих героев через сложные духовные поиски, через испытания, через иллюзии и разочарования, помогая им понять, что в жизни является истинными ценностями. Писателю важно не только показать результат духовных исканий, но и сам путь их поисков, поэтому, выстраивая жизненные истории Оленина и Ивана Ильича, А. Болконского и П. Безухова, он дает возможность проследить эволюцию, совершающуюся в его героях, в их подчас драматических поисках самого себя в сложном и противоречивом мире.

До Л.Н. Толстого в литературе, по замечанию Ю.В. Лебедева, устоялось мнение, что «человек развивается от простого к сложному, что каждый последующий этап духовного опыта отменяет предыдущий...

<...> До Толстого единицей измерения личности литературного героя был его сложившийся характер. Толстой не согласен с этим. В дневнике за 1904 год он написал: «Если спросишь, как можно без времени познать себя ребенком, молодым, старым, то я скажу: «Я, совмещающий в себе ребенка, юношу, старика и еще что-то, бывшее прежде ребенка, и есть этот ответ!»» [Лебедев, 2008а, с. 2 – 3].

Художественный мир, созданный Л.Н. Толстым, представляет собой своеобразный космос. Его художественное мышление эпично... В его произведениях человек и мир рассматриваются как единое целое. Он больше чем кто-либо другой «возвысил» художественную литературу до уровня религиозной философии, в связи с чем у него такой большой интерес вызывали нравственные проблемы.

Во всех его произведениях, и особенно в эпосе «Война и мир», ощущается атмосфера высокой нравственной требовательности, потому что писатель осуждает войны, не приемлет эгоизма и тщеславия, призывает «возвысить свою сердечную жизнь», соединиться всем людям доброй воли: «Все мысли, которые имеют огромные последствия, — всегда просты. Вся моя мысль в том, что ежели люди порочные связаны между собой и

составляют силу, то людям честным надо сделать только то же самое. Ведь как просто».

Главным критерием оценки толстовских персонажей всегда проступает сложная шкала нравственных ценностей. Вместе со своими героями Л.Н. Толстой ищет ответы на мучившие его самого вопросы. Именно поэтому он утверждал, что «цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое <...> есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету. В сущности, когда мы читаем или созерцаем художественное произведение нового автора, основной вопрос, возникающий в нашей душе, всегда такой: "Ну-ка, что ты за человек? И чем отличаешься от людей, которых я знаю, и что можешь мне сказать нового о том, как надо смотреть на нашу жизнь?" Что бы ни изображал художник: святых, разбойников, царей, лакеев, — мы ищем и видим только душу самого художника» [Толстой, 1964, т. 15, с. 264].

И потому во многих толстовских героях мы слышим голос самого писателя, видим, как пересекаются в них его собственные духовные поиски: в Оленине, Левине, Нехлюдове, А. Болконском, П. Безухове, отце Сергии, Позднышеве, Иване Ильиче и во многих других.

О роли Толстого-художника, Толстого-ученого, Толстого-мыслителя, Толстого-учителя писали многие, в том числе А.А. Блок в статье «Солнце над Россией», написанной в сентябре 1908 года, к 80-летию Л.Н. Толстого: «Величайший и единственный гений современной Европы, высочайшая гордость России, человек, одно имя которого — благоухание, писатель великой чистоты и святости — живет среди нас <...> Часто приходит в голову: все ничего, все еще просто и не страшно сравнительно, пока жив Лев Николаевич Толстой. Ведь гений одним бытием своим как бы указывает, что есть какие-то твердые, гранитные устои: точно на плечах своих держит и радостно своею поит и питает всю страну и свой народ. Ничего, что нам запретил радоваться Святейший синод: мы давно уже привыкли без него печалиться и радоваться. Пока Толстой жив, идет по борозде за плугом, за своей белой лошадкой, — еще росисто утро, свежо, нестрашно, упыри дремлют, и — слава Богу. Толстой идет — ведь это солнце идет. А если закатится солнце, умрет Толстой, уйдет последний гений, — что тогда?»

Дай Господи долго еще жить среди нас Льву Николаевичу Толстому. Пусть он знает, что все современные русские граждане, без различия идей, направлений, верований, индивидуальностей, профессий, впитали с молоком матери хоть малую долю его великой жизненной силы» [Блок, 1952, с. 359].

И М.А. Алданов в книге «Загадка Толстого» отдавал дань уважения великому писателю: «Толстой был несомненно одним из наиболее разносторонне ученых людей нашего времени... в своем главном "ремесле", в литературе, он знал "все", — древнее, новое, новейшее... Толстой владел множеством культурных языков, вплоть до греческого и еврейского. Он в разное время жизни интересовался, со всей своей способностью страстного увлечения, то философией, то естествознанием, то богословием, то теорией искусства, то педагогическими науками. Толстой по собственным словам в подлинниках <...> интересуется астрономией <...> пристаёт ко всем своим посетителям с каким-нибудь доказательством Пифагоровой теоремы. <...> люди, видевшие два десятка книжных шкафов в Яснополянском доме, знают, что такое — невежество Л.Н. Толстого») [Алданов, 1923, с. 14 — 15].

«Подвижность» духовных исканий и идей Л.Н. Толстого неоспорима.

«Здоровая цельность» Дмитрия Оленина

Герои толстовских произведений — разные, но все они задаются вопросом: «Для чего я явился в мир?» — все они ищут свое место в огромном природном мире, как это происходило с героем повести «Казачи» Олениным, который изменялся в соответствии с замыслом писателя, обладая и чертами «лишнего человека», и «природного человека», философствующего, чувствующего себя то светским человеком, не знающим, куда приложить силу молодости, то близким мудрому деду Ерошке, т. к., по парадоксолистскому определению Пятигорского, сверхъестественность включает в себя сверхъестественную способность быть естественным, а именно ее ощутил в себе Оленин, прикоснувшись к великому таинству самопознания.

Б.М. Эйхенбаум, изучая редакции повести «Казачи», отметил, что в редакции 1858 года она была близка к «культурно-историческому роману тургеневского типа, с героем, который находится в явном идейном родстве с Рудиным», ее герой «оказывается типичным молодым человеком 40-х годов», о которых Л.Н. Толстой писал: они «все приняли на себя этот отпечаток несоразмерности внутреннего развития с способностью деятельности, праздного уствования, ничем не сдержанной свободы мысли, космополитизма и праздно, но горячей любви без цели и предмета». В конспекте к этой редакции Л.Н. Толстой сформулировал и трагедию русской молодежи: «...отрицать тяжело, соглашаться нельзя, жить хочется». Постепенно, по замечанию Б.М. Эйхенбаума, в сознании Л.Н. Толстого (напомним, что работа над повестью шла в течение десяти лет) «чрезвычайно обострилась и стала первоочередной проблема соотношения “временного” (исторического) и “вечного”... Толстой склонялся то к эпосу (с установкой на “вечное”, неизменное — на природу, на любовь, на “естественного” человека)», то к обществу-историческому роману, изображающему “странное николаевское развитие” молодого человека 40-х годов» [Эйхенбаум, 1969, с. 161, 163].

По мнению Г.Г. Амелина, в результате в толстовской повести на первый план вышло «вечное». Философа заинтересовал молодой Дмитрий Оленин, до 24 лет так и не достигший никаких успехов, но ощущавший в себе «присутствие... всемогущего бога молодости, эту способность превратиться в одно желание, в одну мысль, способность захотеть и сделать, способность броситься головой вниз в бездонную пропасть, не зная за что, не зная зачем...» [Амелин, 2005, с. 224]. Он ни в чем не разочарован, он переполнен любовью к жизни и к людям, решая ехать юнкером на Кавказ. Там, увлекшись охотой, он вдруг начинает ощущать себя частью природы — с ее деревьями, комарами, птицами. Однажды он, найдя логово оленя, бездумно улегся в него¹. Оленин остро чувствовал значимость каждого из комаров, которые «жужжат около... (него. — Э. Ф.), и каждый из них такой же особенный от всех Дмитрий Оленин, как и... (он. — Э. Ф.) сам. <...> Ему стало ясно, что он несколько не русский дворянин, член московского общества, друг и родня

¹ Как замечает Г.Г. Амелин, «собственное имя героя — способ его бытия в мире. <...> Топос героя приведен в соответствие с его именем. <...> Оленина зовут “Оленин”. Но возникает вопрос: он получает это имя в результате отождествления с оленем? Или такое отождествление предопределено его именем? Оба объяснения равновесны. Он носит имя оленя, отвечая требованиям сюжета, а с другой стороны — превращение в зверя задано самим смыслом имени, определяющим личную уникальность Оленина. <...> Оно выступает как оператор, переводящий Оленина в другой ранг существ» [Амелин, 2005, с. 238 — 239].

того-то и того-то, а просто такой же комар, или такой же фазан или олень, как те, которые живут теперь вокруг него. Он думает: "Так же, как они, как дядя Ерощка, поживу, умру. И правду он говорит: только трава вырастет"» [Амелин, 2005, с. 227].

Г.Г. Амелин объясняет счастливое состояние Оленина тем, что тот нашел гармонию в слиянии с природой: «Затерянность в несусветных дебрях девственного леса означает теперь совершенную обретенность себя под знаком открывшегося высшего знания: как и дядя Ерощка — зверя, Творец знает Оленина и знает, где он. Он — на месте красивого оленя, он сам олень. Ни зверь охотника, ни охотник зверя в глаза не видали. Но они на одном месте, они одно и то же. И толстовский сверхгерой смотрит на мир величественным взглядом животного. Бунин был прав, говоря о "Казаках": "Это нечто сверхчеловеческое!"»

<...> Оленин направляет свой взор на внутреннее и невидимое, освобождаясь и от... самого себя, и от вещей. Он не действует, а созерцает, не деревенеет, а сосредоточенно растворяется, бракосочетаясь с благодатью мира божьего. <...>

Одиночество — и одновременно полнота и изобилие приобщенности к земному существованию». По Оленину: «*Ного раз испытать жизнь во всей ее безыскусственной красоте*» [Там же, с. 233 — 234].

Г.Г. Амелин одну из своих лекций, связанных с анализом толстовской повести, называет, на первый взгляд, странно: «Знать зверя. "Казаки" Льва Толстого». В ней он объясняет, что стоит за этим заглавием: «Знание зверя связано... со смертью. У нас нет непосредственного опыта этого дела. Мы всегда отвращены от смерти, загромождены собственной конечностью, человечностью, т. е. — собой. Получить доступ к этой стороне нашего существования (а смерть и есть другая сторона нашей жизни) — значит обрести свободу, которая не знает пределов (а такая свобода есть свойство формы мира). Разумом мы ускользаем от настоящего, оказываясь всецело во власти представлений. Мы — напротив вещей, и никогда среди них» [Там же, с. 218].

В толстовских «Казаках» философа заинтересовал старый охотник Ерощка, который мысль о том, что следует вернуться к миру, облек в слова: надо «*знать зверя*», который «*все знает*». Г.Г. Амелин замечает: «Как и старец Зосима Достоевского, мудрец Ерощка против того, чтобы возноситься над животными, "Божья тварь" — выражение благочестиво-христианское, но в нем доисторическая языческая память о том времени, когда человеческое неотделимо от животного и растительного» [Там же, с. 222].

Об этом же размышлял Д.С. Мережковский: «...он, человек, — не последняя достигнутая цель, не последний неподвижный венец природы, а только путь, только переход, только временно через бездну переброшенный мост от дочеловеческого к сверхчеловеческому, — от Зверя к Богу. Темный лик Зверя обращен к земле — но ведь у Зверя есть и крылья, а у человека их нет» [Мережковский, 1995, с. 100].

Мысли Л.Н. Толстого, который «рос, титанически менялся и часто себе противоречил», не могли не заинтересовать философа, убежденного в том, что нельзя («и преступно») постоянно подводить тексты художника «под те или иные авторские высказывания» и что «кавказская повесть не похожа на все, что говорят о Толстом...» [Амелин, 2005, с. 223].

Г.Г. Амелин не соглашается с теми интерпретаторами повести Л.Н. Толстого, которые называют Оленина «большим сыном цивилизации», «тол-

стовским Алеко», «лишним человеком». Он, понимая причины, почему автор не окончил свою повесть и не сумел превратить ее в роман («Толстой чувствовал единственность и неповторимость оленинского лица и тайну вечной его судьбы»), считал, что главное для Л.Н. Толстого — «жизнь личности, ее формирование, рост, срачивания, кристаллизация и распады... И путь героя — обретение себя. <...> Он ищет себя в великом таинстве самосознания. Сыск бессмертия — в земной жизни. <...>

Оленин не отрекается от своего "я". "Я есмь — никогда нигде не начинаюсь, никогда нигде и не кончаюсь" (Толстой). В отождествлении Оленина с комаром — множественность миров в точке "я", а не единственность мира в точке "мы". Само "я" есть термин, обозначающий свободу в моем случае. И герой "Казак" прекрасно осознает свое положение в мире. Смерть для него — раскрытие бесконечного в душе... Это такое напряженное и непосредственное ощущение единства всего на свете, при котором не утрачивается сознание себя и осознание своей подчиненности целому. В самом стирании лица — знак упрочения личности, в лесном исчезновении — след пребывания в согласии с "не быть" — выбор и утверждение "быть", в смерти — ликование преображенной жизни. Как сказал бы Рильке, смерть всегда позади зверя, Бог — впереди. Оленин со зверем — ноздря в ноздю» [Амелин, 2005, с. 242 — 243].

Г.Г. Амелин, утверждая, что «человек во вселенной — исчезающая малая величина, но он несет в себе ее тайну и ключ» [Там же, с. 251], соглашается с мыслью Франсуа Рене де Шатобриана. «От этого крошечного насекомого, — писал Шатобриан о человеке, — незаметного в складке небесных одежд, планеты не могут утаить ни единого шага в безднах пространств» [Шатобриан, 1995, с. 597 — 598].

Л.Н. Толстой близок к этой точке зрения.

Правдоискательство Константина Левина

Герой, который стремился уравновесить социальный и нравственный мир между помещиками и крепостными крестьянами, появился впервые в толстовской повести «Утро помещика», но эксперимент юного Нехлюдова потерпел полный крах, т. к. он видел своих крестьян «литературными пейзажами» — благонаравными и культурными, а те не оценили старания своего помещика. Мечта о «единении» «природного человека» с «образованным человеком» привела к еще большей пропасти между ними. То же самое потом произошло и в отношениях Левина с его крестьянами, ибо он был не готов отдать им все, что имел («Анна Каренина»).

В «Утре помещика» была сформулирована жизненная программа молодого помещика: «заботиться о счастье... семисот человек», «действовать на этот простой, восприимчивый, неиспорченный класс народа, избавить его от бедности, дать довольство, передать им образование... исправить их пороки, порожденные невежеством и суеверием, развить их нравственность, заставить полюбить добро». По замечанию Г.Я. Галаган, «в радикальной перестройке замысла "Романа русского помещика" (1852 — 1856) — от стремления наметить путь преобразования русской крепостной деревни усилиями "добраго помещика" к дискредитации самой возможности такого пути — сказался несомненно нравственный опыт Толстого, обретенный в период Севастопольской обороны.

<...> Утверждение равенства внутреннего мира человека из народа и его "образованного и цивилизованного" господина явилось, как известно, основной темой таких "летописцев" народной жизни, как Григорович ("Деревня", "Антон Горемыка") и Тургенев ("Записки охотника"). Толстой в "Утре помещика" следует дальше: им раскрывается социальное своеобразие крестьянского строя мыслей и чувств, коренящееся в их трудовой природе.

Мужик для Нехлюдова — во власти зла существующего общественного устройства. Творение добра для героя — освобождение крестьян от этой власти. Сопровождается оно всегда двойной потребностью — стремлением сделать благодеяние и желанием получить за него благодарность: "Если б я видел успех в своем предприятии; если б я видел благодарность..." Мир устремлений "доброто помещика" и мужика сопоставляются по линии этической...» [Галаган, 1982, с. 807].

Несмотря на определенное различие между толстовскими героями Нехлюдовым («Утро помещика») и Левиным («Анна Каренина»), в них есть и много общего.

Константин Левин — типичный толстовский правдоискатель. Ему было недостаточно простого человеческого семейного счастья; он тревожился и за будущее своей семьи, и за будущее России, иногда доходя в своих размышлениях до полного отчаяния. Человек честный, совестливый, мужественный, он не мог не задавать себе самые сложные вопросы и не пытаться искать на них ответы. Он видит, какая ситуация сложилась в России после отмены крепостного права, и ищет выхода из тупика. «У нас теперь, — убежден он, — когда все это перевернулось и только укладывается, вопрос о том, как уложатся эти условия, есть только один важный вопрос в России...»

Левин понимает, что что-то должно произойти, но мечтает о «бескровной революции», которая «не обидит ни мужика, ни барина». Он — не мечтатель маниловского типа: начинать он собирается с самого себя, с изменения порядков в своей усадьбе, надеясь, что постепенно они произойдут в его уезде, потом — в губернии, а потом и по всей России. Но Л.Н. Толстой, переживший нечто подобное сам, уже рассказав о разочаровании молодого князя Нехлюдова в «Утре помещика», столкнувшегося с тем, что его крепостные не поверили своему барину в его благих намерениях, подсказывает, что такая же «простая история» произойдет и с Левиным, озвучившим перед крестьянами свои планы о совместном владении ими землей, о возможности ведения ими «артельного» хозяйства.

В.М. Шкловский отмечал, что «Левин хороший хозяин: он знает, что, продавая лес, надо считать деревья. Он, как все дворяне, едет на дворянские выборы, и хотя и не лишен некоторых чудачеств, но человек своего времени, своего общества».

Но он человек того времени, в котором «все перевернулось» и никак не может уложиться.

Таким человеком был Толстой, который каким-то образом связан с Левиным, хотя, конечно, история Левина — это не мемуары Толстого» [Шкловский, 1970, с. 130].

В связи с тем что многие критики часто проводят прямые параллели между Л.Н. Толстым и его героями, следует вспомнить утверждение М.М. Бахтина, считающего, что недопустимо «черпать биографический материал из произведений, и обратно, объяснять биографией... произведение», ибо при этом «совершенно игнорируется» «целое героя и целое автора», что нельзя

«утверждать тождественность... взглядов Толстого и Левина». При этом он замечает, что «иногда имеет место непосредственное вложение автором своих мыслей в уста героя с точки зрения их теоретической или этической (политической, социальной) значимости, для убеждения в их истинности... <...> но обычно при этом помимо воли и сознания автора происходит переработка мысли для соответствия с целым героем, не с теоретическим единством его мировоззрения, а с целым его личности...» [Бахтин, 1979, с. 11 — 12]. М.М. Бахтин выделяет три общих типичных случая отношения автора к герою, один из которых связан с тем, что «автор не может найти убедительной и устойчивой ценностной точки опоры вне героя», относя к этому типу толстовских Константина Левина и Пьера Безухова [Там же, с. 18].

Как и Л.Н. Толстой, Левин высоко оценивал «простоту, чистоту и законность... жизни» крестьян, испытывая многовековую вину дворянства перед народом, в чем был близок к тургеневскому Федору Лаврецкому. Он думал, что если будет жить так, как старый крестьянин Фоканыч, о котором говорили, что он «для души живет, бога *помнит*», то крестьяне его поймут, но он ошибся и трагически переживал это. Многие свои переживания Л.Н. Толстой «подарил» своему герою. Как замечал В.Г. Короленко, «рефлексии Левина, его падения, ошибки, все новые и новые искания — это — свое, родное, органически присущее душе самого Толстого» [Короленко, 1957, с. 151]. Это было связано с переломом в мировоззрении Л.Н. Толстого в конце 70 — начале 80-х годов, о котором он писал в своей «Исповеди» (1879 — 1882), и с разрывом с идеологией дворянского класса и переходом на сторону «простого трудового народа» [Толстой, 1928 — 1958, т. 23, с. 47].

Хотя сам писатель подчеркивал, что главная в его романе — «мысль семейная», сюжетная линия Левина дала Ф.М. Достоевскому возможность утверждать, что роман Л.Н. Толстого отвечает самой острой «зlobe дня» [Достоевский, 1983, т. 25, с. 200], а Т. Манну в предисловии к американскому изданию «Анны Карениной» не согласиться с критиками, относящими толстовский роман к типу «великосветского романа». Правда, следует отметить, что и Ф.М. Достоевский, и Т. Манн не приняли позиции Левина в решении им социально-этических проблем, почувствовав их некоторую утопичность. Их не удовлетворила и та эволюция, которая произошла с Левиным, о чем рассказывается в эпилоге романа, но попытка Л.Н. Толстого создать образ положительного героя своего времени очевидна. Так же очевиден и интерес писателя к современности.

По замечанию Б.М. Эйхенбаума, если эпилог «Войны и мира» подчеркивал позицию человека, отвергающего «историческую науку с ее принципом "причинности" и оставляя нерешенной проблему свободы и необходимости, то финал "Анны Карениной" имеет несколько иной характер, поскольку в нем прямо указывается выход из противоречий действительности. "Слова, сказанные мужиками, произвели в его (Левина. — Б. Э.) душе действие электрической искры, вдруг преобразовавшей и сплотившей в одно целое рой разрозненных, бесильных отдельных мыслей, никогда не перестававших занимать его... — Нет, я понял его (мужика. — Б. Э.) и совершенно так, как он понимает, понял вполне и яснее, чем я понимал что-нибудь в жизни, и никогда в жизни не сомневался и не могу усумниться в этом. И не я один, а все, весь мир одно это вполне понимают и в одном этом не сомневаются и всегда согласны"» [Эйхенбаум, 1969, с. 42 — 43]. Хотя Левин и утверждал, что он «все понял» в этом эпизоде, но в этом можно усомниться, т. к. и он, да

и сам Л.Н. Толстой, так и не сумели найти ответы на злободневные вопросы русской действительности. И тем не менее крестьянство для Левина — «главный участник в общем труде», а практическая деятельность в деревне — «поприще для труда несомненно полезного».

То, что делает роман Л. Толстого «злободневным», связано и с тем, что писатель не мог пройти мимо такого явления, сложившегося во второй половине XIX века в России, как «нигилизм», представители которого спорили не только о роли русской интеллигенции, но и о роли народа. Именно поэтому В.Б. Шкловский в своих размышлениях о толстовском романе писал: «В планах романа "Анна Каренина" были нигилисты. Они должны были выразить иное, не освященное религиозией отношение к семье. Толстой собирался столкнуть с ними Каренина на вопросах нравственности».

В романе нигилисты упоминаются в сценах беседы Левина с братом Николаем. <...> Нигилисты из романа не ушли, но кто они такие, нигилисты?

Это люди, которые тогда говорили о несовершенстве социального строя, а тем самым и о несовершенстве законов нравственности. Разговоров о семейной нравственности с ними нет, но в романе возникает вопрос о хозяйстве Левина.

Возникает вопрос о земельной собственности, о заработной плате, о рабочих.

То, чего не было в плане, введено непреложными законами вдохновения, которое вскрывает истинные причины конфликтов.

Толстой знал петрашевцев, он встречался в 53-м году с Николаем Сергеевичем Кашкиным, встречался с Беклемишевым, но главное — он жил в деревне: она ежедневно открывала перед ним свои противоречия, и Левин видел, что старая нравственность собственников уже умерла. <...> И вот на сеновале дворяне, приехавшие развлекаться охотой, начинают говорить о социализме» [Шкловский, 1966, с. 307 — 308].

Л.Н. Толстой, работавший над своим романом в течение 1873 — 1877 годов, вначале предполагал вступить в полемику с нигилистами, в том числе с их взглядами на семейные проблемы, связанные с супружеской изменой. В разных вариантах Каренин пытался отыскать ответы на вставшие перед ним вопросы в разговорах со встреченным нигилистом. А в окончательном варианте романа на вопрос Долли, переживающей измены мужа, твердо отвечает: «Нельзя жить втроем» (что допускал в своем романе Чернышевский). Ирина Паперно в своих размышлениях о полемике, которую подспудно вел Л.Н. Толстой с автором романа «Что делать?», замечает: «Я нахожу, что и в окончательной версии "Анны Карениной" также содержится отсылка к роману Чернышевского. В начале романа с Вронским Анна видит сон, будто Алексей Александрович Каренин и Алексей Вронский (у соперников одно и то же имя) "оба вместе были ей мужья, что оба расточали ей свои ласки". Каренин, плача, целует ей руки со словами: "Как хорошо теперь!" И Анна, "удивляясь тому, что прежде это казалось ей невозможным, объясняла им, смеясь, что это гораздо проще и что они оба теперь довольны и счастливы". Но этот сон мучит ее, как кошмар, и она просыпается с ужасом (часть II:X). "Первый сон Анны Карениной" можно трактовать как ответ на то, как решается проблема любовного треугольника в "Что делать?" Чернышевского», стоявшего «на иной психологической и идеологической позиции в решении тех же проблем» [Паперно, 1996, с. 131 — 132]. Н.Г. Чернышевский хорошо помнил, что сложные взаимоотношения мужчины и женщины, о

которых много писал И.С. Тургенев, входили в русский комплекс «лишнего человека», который вообще стремился «избежать брака как непосредственного союза двух людей»: ибо не способен был испытывать сильную страсть (вспомним Онегина и Печорина, Рудина и Обломова)¹.

Константин Левин не относился к типу «лишних людей», он был «деятелем», своеобразным героем своего времени, в котором «все... переворотилось и только укладывается», а потому его не мог не волновать вопрос о том, как «уложится» жизнь России. Левин задумывается над причиной «беспорядка» в пореформенной экономике России, он отрицает мнимое служение народу: «...он вместе с народом не знал, не мог знать того, в чем состоит общее благо, но твердо знал, что достижение этого общего блага возможно только при строгом исполнении того закона добра, который открыт каждому человеку». Его взгляды отличались от взглядов Алексея Вронского, считавшего, что после отмены крепостного права надо создавать в имениях образцовые фермы и вводить «американские приемы», что он и делал в своей усадьбе Воздвиженское, воспринимавшего свои помещичьи заботы только как необходимость, хотя и испытывающего чувство превосходства над теми, кто оказался не способен идти в ногу со временем.

Интерес Константина Левина к его земле, дому наполнен глубоким философским содержанием: он убежден, что устоявшиеся формы жизни, уходящую культуру «дворянских гнезд» надо бережно хранить. Он с болью видит, как обедневшие старинные поместья скупаются разбогатевшими нуворишами, которые будут безжалостно вырубать и вишневые сады, и вековые липы — в них нет никакой привязанности к родовым гнездам, к традициям русской жизни, сложившейся веками. Он опасается, что Россия может превратиться в «пустырь», и считает, что в этом будет немалая вина тех, кто не желает трудиться и сохранять свои имения. Обеднение дворянства и утерянная им роль в жизни России воспринимается им драматически. Обо всем происходящем он спорит со своим сводным братом — либеральным мыслителем Кознышевым², со Стивой Облонским, который, зная Левина с юности, всегда иронически относился к его деревенским затеям — «разведением коров, стрелянием дупелей и постройкам»³. К тридцати годам Вронский станет губернским предводителем, Облонский — председателем присутствия, многие их сверстники сделают карьеру, а Левин останется просто помещиком, и потому в глазах общества он считается «бездарным малым,

¹ В статье «Русский человек на zender-vous» (1858) Чернышевский писал о тех литературных героях, в которых отмечал «дрянное бессилие характера», что являлось «симптомом эпидемической болезни, укоренившейся в нашем обществе».

² «...ему приходило в голову, что эта способность деятельности для общего блага, который он чувствовал себя совершенно лишенным, может быть и не есть качество, а, напротив, недостаток чего-то <...> Недостаток силы жизни, того, что называют сердцем, того стремления, которое заставляет человека из всех бесчисленных представляющихся путей жизни выбрать один и желать этого одного. Чем больше он узнавал брата, тем более замечал, что и Сергей Иванович, и многие другие деятели для общего блага не сердцем были приведены к этой любви к общему благу, но умом рассудили, что заниматься этим хорошо, и только потому занимались этим. В этом предположении утвердило Левина еще и то замечание, что брат его нисколько не больше принимал к сердцу вопросы об общем благе и бессмертии души, чем о шахматной партии или об остроумном устройстве новой машины».

³ Б.М. Эйхенбаум иронически замечал: «...Левин, постепенно вытесняя Анну, стал главным героем — и роман из любовного, посвященного вопросу семьи, брака и страсти, превратился в сельскохозяйственный, аграрно-производственный» [Эйхенбаум, 1969, с. 83].

из которого ничего не вышло». При этом он еще продолжает чего-то искать, испытывает чувство недовольства собой и всем происходящим вокруг. Константина Левина люди не понимают, да и сам Левин не всегда может разобраться в самом себе: стремящийся к справедливому устройству общества в соответствии с логикой, Левин должен был отдать мужикам свою землю, но, как и Л.Н. Толстой, не мог этого сделать, аргументируя доводом: «Я не могу отдать... у меня есть обязанности и к земле, и к семье». А ведь для него моральные обязанности перед крестьянами — не пустой звук.

Русский аристократ Левин, так же как и Л.Н. Толстой, не мог безучастно смотреть на то, как живет то сословие людей русских, которые в своей жизни сохраняют лучшие духовные традиции, культуру «родового и трудового». Он ощущает свою причастность к миру крестьян, чувствуя себя вместе с ними «участником в общем деле» строительства жизни. С крестьянским укладом жизни связаны его мысли об естественной жизни «в простоте, чистоте и законности», в которой он мечтал найти «успокоение и достоинство» и даже наивно мечтал о женитьбе на крестьянке.

Со временем поняв, что эта «простота» крестьянской жизни не может совместиться с его сложной духовной жизнью, Левин в своих поисках пришел к выводу, что спасение свое может найти только в вере «в добро как единственное назначение человека».

Для Левина главный смысл жизни составляет не стремление делать карьеру, а стремление к семейному счастью, без которого для него жизнь невысказана. Именно ему Л.Н. Толстой, переживающий в пору работы над «Анной Карениной» счастье семейной жизни, «дарит» столь дорогую для него самую «мысль семейную», в которую писатель вкладывал свое убеждение в том, что «единение людей» зиждется на семье, где отношения людей скреплены любовью и ответственностью друг перед другом. Именно поэтому, когда Кити ответила Левину отказом выйти за него замуж, он возвращается из Москвы в отчаянии: ему было трудно продолжать жить «с сомнениями... напрасными попытками исправления и падениями, и вечным ожиданием счастья, которое не далось...». А когда Кити согласилась выйти за Левина замуж, он, будучи неверующим, согласился венчаться с ней, впоследствии никогда не изменял жене и какое-то время ощущал гармонию с миром.

Пережив много разочарований на пути своих исканий, Левин не оборвал свою жизнь, как не раз собирался, и спасла его любовь к Кити, которая способствовала установлению душевного равновесия и приятию им жизни такой, какая она есть. Константин понял, что он не сможет измениться: «...так же буду спорить, буду некстати высказывать свои мысли, так же будет стена между святой святых моей души и другими, даже женой моей, так же буду обвинять ее за свой страх и раскаиваться в этом... так же буду не понимать разумом, зачем я молюсь, и буду молиться, — но жизнь моя теперь, вся моя жизнь... каждая минута ее — не только бессмысленна, какую была прежде, но имеет несомненный смысл добра, который я властен вложить в нее!»

При этом хороший семьянин и хороший хозяин, честный и умный, в конце романа находился в состоянии, близком к отчаянию. В.Б. Шкловский отмечал: «Левин не бросается под поезд, но он прячет шнурок и ружье», объясняя состояние толстовского героя тем, что «его окружает неустроенный мир» [Шкловский, 1966, с. 52]. То отчаяние, которое неоднократно испытывал Левин, испытывал и сам Л.Н. Толстой, рассказав в своей «Исповеди»

(1882) о том, что происходило с ним самим, когда его мучил вопрос «Есть ли в жизни какой-либо разумный, неуничтожимый смертью смысл?», ответ на который он не мог найти. И.И. Виноградов назвал Л.Н. Толстого «безответным вопрошателем», который «был готов на все, готов был принять любую подсказку и помощь, лишь бы избавиться от своего невыносимого положения» [Виноградов, 2005, с. 62].

Таким же «вопрошателем» был и Левин.

Бесконечные размышления о жизни и смерти, постоянно мучившие Константина Левина, заставили его, как и князя Андрея Болконского, духовно прозревшего при виде неба над собой на Аустерлицком поле, однажды открыть для себя непреложную истину: «...свод, который я вижу, не есть неправда», и понять, что человеческая мысль не все может охватить, что «плутовство ума» не дает возможность найти ответы на все вопросы и что только жизнь подсказывает, «что хорошо и что дурно». И потому в эпилоге Л.Н. Толстой пишет о своем герое: «Так он жил, не зная и не видя возможности знать, что он такое и для чего живет на свете, и мучаясь этим незнанием до такой степени, что боялся самоубийства, и вместе с тем твердо прокладывая свою, особенную, определенную дорогу в жизни». Так жил и сам писатель, желающий всю жизнь «всеми силами души получить разрешение мучающим... вопросам...».

Работая над романом, в котором главной была «мысль семейная», Л.Н. Толстой для самого себя вместе с Левиным решал философские и этические вопросы повышенной сложности, идя по дороге поисков Бога. И так же, как он, Константин Левин пришел к вере «особенной, определенной дорогой».

Л.Н. Толстой, по справедливому замечанию С.Н. Булгакова, — не основатель, он — религиозный искатель, и этим силен. Ему было дано знать тревогу исканий гораздо больше, нежели покой и радость религиозной жизни: «Величие религиозной личности Толстого, но вместе и ее противоречивость и незавершенность, именно и выражается в том, что он сам никогда не смог успокоиться и установиться на своем учении, но постоянно выходил за его узкие рамки. Сам Толстой не вмещался в толстовство, в которое хотели загнать его прямолинейные фанатики его доктрины. Оно было для него временной формой успокоения, камнем под изголовьем, условным символом веры, сам же он продолжал жить во всю ширь своей личности и со всеми ее противоречиями, как Толстой, а не как толстовец. Никогда не надо забывать, что в нем, кроме догматического вероучителя, жил прозорливец искусства, томился огненный дух, вечно мечущийся, вечно вопрошающий. И эту для нас наиболее драгоценную черту души Толстого, эту неумолчную тревогу исканий с ослепительной яркостью символизировали его последние дни» [Булгаков, 1910, с. 155].

Константину Левину Л.Н. Толстой передоверяет высказать свои самые сокровенные мысли и даже свои интимные переживания, связанные с эпизодами объяснения в любви с будущей женой при помощи написанных мелом начальных букв слов, которые она угадывает. Левин был близок Л.Н. Толстому по духовному составу личности. Он, как и многие другие толстовские герои (Андрей Болконский, Пьер Безухов) представляли для писателя один и тот же человеческий тип, кому надо было найти моральное оправдание своей жизни. И пусть на этом пути они часто ошибались и заблуждались, но их духовные поиски никогда не прекращались.

Левина так же, как самого Л.Н. Толстого, мучили мысли о смерти, все более посещавшие его после кончины его сводного брата Сергея Кознышева; он не мог быть спокоен и счастлив, живя «без малейшего знания о том, откуда, для чего, и зачем и что она такое». Константин не всегда может найти ответы на мучившие его вопросы и потому время от времени переживает тяжелые душевные кризисы. Ему Л.Н. Толстой «передал» не только факты собственной биографии, но и такую свою черту, как нравственный максимализм. Когда критик М.Н. Катков в своей статье «Что случилось по смерти Анны Карениной?» написал, что Левин с его «философскими страданиями» просто «дурит», то поневоле вспоминаются «чужачества» Л.Н. Толстого, которые, по мнению многих, отличали графа Толстого, берущегося то пахать землю, то писать книжки для крестьянских детей и пр.

Как и Л.Н. Толстой, его Левин не мог смириться с мыслью, что впереди ничего нет, кроме страха смерти и забвения, хотя в обоих был очень силен инстинкт жизни, толкающий их на поиски Бога. Именно поэтому для Левина такой большой смысл имел разговор с одним мужиком, высказавшим простую и ясную для него мысль, не требующую никаких доказательств: надо Бога помнить и жить для души. Правда, философ К.Н. Леонтьев справедливо замечал, что религиозность, к которой пришел Левин (как и сам Л.Н. Толстой), не является каноническим христианством, они оба «заменили потребности личной веры обязанностями практической этики»¹.

Константин Левин стоит в ряду таких героев Л.Н. Толстого, которым он «поручал» высказывать свои мысли, — рядом с Андреем Болконским, Пьером Безуховым, Дмитрием Нехлюдовым. Всех их отличает богатый внутренний мир, напряженные духовные поиски, высокий уровень нравственных требований к себе и к людям, стремление к деятельному добру и сближению с народом.

Ф.М. Достоевский отмечал у Л.Н. Толстого уникальную способность осмысливать современные проблемы российской жизни через решение «вечных» вопросов. Писатель, не склонный к «тенденциям», к обращению к «наущным вопросам», как того требовала демократическая критика, тем не менее всегда стремился показать сложность той эпохи, в которой он жил.

Смерть в мироощущении толстовских героев

М.М. Бахтин утверждал, что «человек в искусстве — цельный человек», что его «душа как *данное*, художественно переживаемое *целое* внутренней жизни героя трансгрессирует его жизненной смысловой направленности, его само-

¹ К.Н. Леонтьев не только в своих работах, но и при личных встречах с Л.Н. Толстым спорил с писателем, которого так же, как и Левина, осуждал за «искания». Он восторгался художественным гением Л.Н. Толстого, а как «старому безбожнику» провозглашал «ему анафему», что видно из его письма В.В. Розанову от 13 июня 1891 года (Русский вестник. 1903. № 5. С. 179).

После встречи в феврале 1890 года с Л.Н. Толстым в Оптиной пустыни К.Н. Леонтьев записал в своем дневнике: «Прекрасно беседовали. Он сказал: вы безнадежны. Я сказал ему: а вы надежны. Это выражает вполне наше отношение к вере» [Толстой, 1928 – 1958, т. 51, с. 23].

С.Г. Бочаров пишет, что о статьях К.Н. Леонтьева Л.Н. Толстой отзывался так: «...он в них все точно стекла выбивает, но такие выбиватели стекол, как он, мне нравятся». Оба были порядочными выбивателями стекол» [Бочаров, 1999, с. 317].

сознанию», что «проблема бессмертия касается именно души, а не духа, того индивидуального и ценностного целого протекающей во времени внутренней жизни, которое переживается нами в *другом*, которое описывается и изображается в искусстве словом, красками, звуком души, лежащей в одном ценностном плане с внешним телом *другого* и не разъединимой с ним в моменте смерти и бессмертия (воскресение во плоти)» [Бахтин, 1979, с. 88 — 89]. Исследуя эту тему, М.М. Бахтин считал, что отношение к смерти у двух великих современников — Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого — различается: «У Достоевского вообще гораздо меньше смертей, чем у Толстого, притом в большинстве случаев убийства и самоубийства. У Толстого очень много смертей. Можно говорить о его пристрастии к изображению смерти. Причем — и это очень характерно — смерть он изображает не только извне, но и изнутри, т. е. из самого сознания умирающего человека, почти как факт этого сознания. Его интересует смерть *для себя*, т. е. для самого умирающего, а не для других, для тех, которые остаются. Он, в сущности, глубоко равнодушен к своей смерти для других. "Мне надо одному самому жить и одному самому умереть". Чтобы изобразить смерть изнутри, Толстой не боится резко нарушать жизненное правдоподобие позиции рассказчика (точно умерший сам рассказал ему о своей смерти, как Агамемнон Одиссею). Как гаснет сознание для самого сознающего. Это возможно только благодаря известному овеществлению сознания.

<...> Достоевский *никогда* не изображает смерть изнутри. Агонию и смерть наблюдают другие. Смерть не может быть фактом самого сознания. Дело, конечно, не в правдоподобии позиции рассказчика (Достоевский вовсе не боится фантастичности этой позиции, когда это ему нужно). Сознание по самой природе своей не может иметь осознанного же (то есть завершающего сознание) начала и конца, находящегося в ряду сознания как последний его член, сделанный из того же материала, что и остальные моменты сознания. Начало и конец, рождение и смерть имеют человек, жизнь, судьба, но не сознание, которое по природе своей, раскрывающейся только изнутри, т. е. только для самого сознания, бесконечно. Начало и конец лежат в объективном (и объектном) мире для других, а не для самого сознающего. Дело не в том, что смерть изнутри нельзя подсмотреть, нельзя увидеть, как нельзя увидеть своего затылка, не прибегая к помощи зеркал. Затылок существует объективно, и его видят другие. Смерти же изнутри, т. е. осознанной своей смерти, не существует ни для кого — ни для самого умирающего, ни для других, — не существует вообще. Именно это сознание для себя, не знающее и не имеющее последнего слова, и является предметом изображения в мире Достоевского. Вот почему смерть изнутри и не может войти в этот мир, она чужда его внутренней логике. Смерть здесь всегда объективный факт для других сознаний; здесь выступают привилегии другого. В мире Толстого изображается другое сознание, обладающее известным минимумом овеществленности (объективности), поэтому между смертью изнутри (для самого умирающего) и смертью извне (для другого) нет непроходимой бездны: они сближаются друг с другом.

В мире Достоевского смерть ничего не завершает, потому что она не задевает самого главного в этом мире — сознания для себя. В мире же Толстого смерть обладает известной завершающей и разрешающей силой» [Там же, с. 314 — 315]¹.

¹ До М.М. Бахтина о теме смерти в творчестве Ф.М. Достоевского размышлял И.Ф. Анненский: «А возьмите страх смерти у Достоевского: перечтите наивный рассказ князя

И.Л. Волгин соглашается с М.М. Бахтиным, что «Толстой думает о смерти с неослабевающим постоянством. Это один из главнейших, кардинальнейших вопросов, преследующий его во все моменты его духовной деятельности. Для него эта проблема не есть что-то раз и навсегда решенное — в религиозном, философском или еще каком-либо смысле: он решает ее для себя лично, и каждый раз как бы заново.

Страх небытия — одна из существеннейших констант в мире Толстого. <...> "Смерть Ивана Ильича" — лишь одно из наиболее сильных воплощений этой неотвязной думы.

У Достоевского нет этого *специфического* интереса. Он почти никогда (за редким исключением) не изображает умирания — во всяком случае, как процесс. Сцены смерти — Мармеладова и Катерины Ивановны в "Преступлении и наказании" или Степана Трофимовича в "Бесах" — художественно очень значительны; однако изображаемые в них события являются скорее кульминациями, нежели предметом особого художественного любопытства. В отличие от Толстого (вспомним сцены смерти Андрея Болконского или Ивана Ильича), Достоевский никогда не дает самосознания умирающего (однако подробнейшим образом исследует самосознание приговоренного к смертной казни).

Героев Ф.М. Достоевского занимает не столько вопрос о смерти, сколько — о бессмертии. От того или иного ответа на него зависит отношение этих героев к миру и к самим себе. <...> Даже его самоубийцы лишают себя жизни, отталкиваясь от идеи бессмертия или спора с ней» [Волгин, 1986, с. 347 – 348].

Мышкина о человеке, которого везут к эшафоту; и вы поймете, почему именно Достоевский не мог сделать этого чувства смерти основным моментом своего творчества. <...>

Достоевский не любил говорить о смерти и никогда не пугал читателя ее призраком: слишком уж сурезным казался ему страх жизни и сложной сама жизнь вне индивидуальных ее рамок.

Иногда смерть приходит у Достоевского даже как-то незаметно — так кончается Ипполит Терентьев в "Идиоте", — или смерть рисуется лишь как нечто подчиненное, необходимое уже не само по себе, а в качестве перехода к другой форме бытия — и даже не в смысле богословском, не где-то там, а здесь же, среди оставленных или даже в самом умирающем: такова смерть Илюшечки или смерть Мармеладова; иногда, как для Катерины Ивановны, она — желанный конец — желанный даже для самого читателя, который невольно ищет выхода из всей этой тяжелой бессмыслицы. Иногда смерть у Достоевского, наоборот, — разочарование, даже более — кризис, дьявольская насмешка над сердцем, которое ждет чуда.

Такова кончина старца Зосимы; иногда же весь ужас смерти переливается в ужас того, кто остался жить, — так умерла Кроткая, в виде последней жертвы передается мужу все наше сострадание, которое должно бы было по праву принадлежать ей.

Самоубийцы Достоевского или гордые фантасты, как Кириллов, или люди, которые исполняют над собой по собственному же приговору смертную казнь: таковы Свидригайлов, Смердяков, таков особенно Ставрогин.

При этом смерть героя "Бесов", может быть, единственная у Достоевского страшная смерть, если кому-нибудь ее картина не покажется, впрочем, скорее тошнотной. <...>

Все знают, что Достоевский никогда не печатал драм. Он слишком любил широкую и гибкую форму рассказа; да не по нем была, конечно, и эта необходимость условно синтезировать свои мысли, жертвуя сложным узором эффекту декораций.

Но, с другой стороны, только трагедия изображала ужас настолько же подавляющим своей безмерностью и вместе с тем подлинностью, как умел делать это Достоевский» [Анненский, 1987, с. 207 – 209].

Такие герои Достоевского, как Свидригайлов, Ставрогин, Смердяков, Кириллов, с точки зрения О.С. Соиной и В.Ш. Сабирова, стали «носителями страшной метафизики небытия, собственноручно сотворенного...» [Соина, Сабиров, 2005, с. 254]. В художественном мире этого писателя проявилась тенденция, сформировавшаяся в результате «антидогматического усечения православной эсхатологической идеи до апокалипсической с последующей ее метафоризацией», впоследствии, в XX веке, приведшей к «подмене исследования литературной эсхатологии литературной же апокалиптикой» [Цветова, 2010, с. 15], явившись оппозицией другой тенденции — отождествления эсхатологической темы с темой смерти и к неразличению эсхатологической и танатологической проблематики в литературных произведениях.

Думать о смерти нормально для человека, даже если он не носит перстень со словами «memento mori». К этой мысли приводит само соприкосновение с жизнью и осознание ее неминуемой конечности, а также мысли о быстротекущем времени, о невозможности осуществлять все свои мечты и желания, которые оказались больше, чем твои возможности. Мысль о смерти — это соизмерение себя с чем-то таким огромным, что оно оказывается неподвластным разуму. И счастлив тот, кто способен примириться с неизбежностью и достойно прожить свою жизнь.

Л.Н. Толстого ощущение бессмысленности жизни из-за конечности ее, страха перед смертью преследовал всю жизнь. Он не нашел ответов на свои вопросы ни в богословии, ни в философии: «Философия не дает ответа на вопрос о смысле жизни, а лишь усложняет его. Если человек научился думать, о чем бы он ни думал, он думает о смерти». Л.Н. Толстой пишет в своем дневнике: «Тот, кто ложно понимает жизнь, всегда будет ложно понимать и смерть».

Л.Н. Толстой, по мнению П. Шихирева, утратил понимание смерти как явления онтологического, но т. к. его глубоко волновала проблема неизбежной конечности человеческой жизни, рассмотрел такие аспекты отношения человека к ней, как неведение (или нежелание думать о смерти), самоубийство («как выход силы и энергии»), смирение («знаешь, что умрешь, но тянешь лямку») и эпикурейство («пей, гуляй — одна живем») [Шихирев, 1989, с. 38].

В своей «Исповеди» Л.Н. Толстой рассказал о приступах «тоски, страха, ужаса», часто испытываемых им, о своих исканиях «силы жизни», о своих поисках Бога, т. к. считалось, что только вера может избавить от страха смерти. «Ответ веры, — по Л.Н. Толстому, — конечному существованию человека придает смысл бесконечного, — смысл, не уничтожаемый страданиями, лишениями и смертью <...> вера есть знание смысла человеческой жизни, вследствие которого человек не уничтожает себя, а живет. Вера есть сила жизни».

Игорь Волгин отмечал, что для Толстого в его рассуждениях о смерти была «чрезвычайно важна степень готовности к ней. Он желает не пропустить этот торжественный миг, пережить его, как все, что он делает, в полном и неомраченном сознании. Бесконечная вера в разум позволяет ему надеяться, что и на этот раз он сможет постигнуть истинный смысл происходящего» [Волгин, 2010, с. 10].

Свои мысли и чувства Л.Н. Толстой описал и в своей незаконченной повести «Записки сумасшедшего» (1885 — 1886), в которой рассказал о том, что чувствует человек, в ужасе проснувшийся от ощущения того, что он сейчас

умрет: «Заснуть, я чувствовал, не было никакой возможности. Зачем я сюда заехал? Куда я везу себя? От чего, куда я убегаю? Я убегаю от чего-то страшного и не могу убежать. Я всегда с собою, и я-то и мучителен себе. <...> Я вышел в коридор, думал уйти от того, что мучило меня. Но оно вышло за мной и омрачало все. Мне так же, еще больше страшно было. "Да что это за глупость, — сказал я себе. — Чего я тоскую, чего боюсь". — "Меня, — неслышно отвечал голос смерти. — Я тут". Мороз продрал меня по коже».

В книге «Мысли мудрых людей на каждый день», которая хранится в Ясной Поляне, есть записи А.Н. Толстого, сделанные им 7 ноября, в день ухода из Ясной Поляны: «Входите тесными вратами: ибо широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими: ибо тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их» (Еванг. Матфея, VII). И еще одна: «Смерть есть начало другой жизни» (Монтень).

И.А. Бунин в своем очерке «Освобождение Толстого» вспоминал, что «тот часто повторял Марка Аврелия: "Высшее назначение наше — готовиться к смерти" и сам писал: "Постоянно готовишься умирать. Учишься получше умирать". Учиться умирать, чтобы научиться жить, — как это потолстовски сильно, мудро и... жизнеутверждающе! Как верно. "Все мысли о смерти нужны только для жизни" <...> В этих словах главное указание к пониманию его всего» [Бунин, 1967, т. 9, с. 7].

И.А. Бунин вспоминал и строки А.Н. Толстого из его «Первых воспоминаний»: «"В первый раз я почувствовал, что жизнь не игрушка, а трудное дело, — не то ли я почувствую, когда буду умирать: я пойму, что смерть или будущая жизнь не игрушка, а трудное дело..." Во всей всемирной литературе нет ничего похожего на эти строки и нет ничего равного им» [Там же, с. 45].

«Учился умирать» А.Н. Толстой у крестьян, которые окружали его, у солдат, которых он встретил в Севастополе во время службы в армии, и тех, которых описал в «Войне и мире». Эти люди стали понятны и близки ему. «И я полюбил этих людей, — пишет он в "Исповеди". — Чем больше я вникал в их жизнь живых людей и жизнь таких же умерших людей, про которых читал и слышал, тем больше я любил их, и тем легче мне самому становилось жить...»

Собственно народную — крестьянскую и солдатскую — среду А.Н. Толстой знал как участник военных кампаний в Крыму и на Кавказе и как человек, много лет проживший в деревне. Именно поэтому во всех его произведениях «мысль народная» всегда соединялась с мыслью «всемирной», общественной. Два самых ярких представителя народа у него воплощены в образах Тихона Щербатого с его «тихим» героизмом и Платона Каратаева с его безграничным терпением и всепрощением (А.Н. Толстой утверждал: «Для нас величия нет там, где нет простоты, добра и правды»).

М.М. Бахтин отмечал, что в романы А.Н. Толстого часто проникают элементы идиллии: «...человек из народа в романе очень часто идиллического происхождения». Он приводил в пример пушкинского Савельича и толстовского Платона Каратаева, объясняя: «Человек из народа появляется в романе как носитель мудрого отношения к жизни и смерти, утраченного господствующими классами. Особенно часто учатся у него именно мудрому отношению к смерти ("Три смерти" Толстого)» [Бахтин, 1986, с. 268].

Комментируя свой рассказ «Три смерти», сам А.Н. Толстой писал: «Моя мысль была: три существа умерли — барыня, мужик и дерево. Барыня жалкая и гадкая, потому что жила всю жизнь и жлет перед смертью. Мужик умирает спокойно, потому что его религия — природа, с которой он жил. Дерево

умирает спокойно, честно и красиво...» А его Пьера Безухова, для которого отношение к смерти было, как и для самого Л.Н. Толстого, самой трудной проблемой, поражали солдаты, которые накануне Бородинского сражения, где могли погибнуть, радовались жизни (пели, шутили). Пьер не понимал, почему они, как он и его друг Андрей Болконский, не мучились над вопросами жизни и смерти. Он не понял, что в народном характере воплощено стихийное знание высшей истины смысла жизни, которое было присуще и Платону Каратаеву, и Кутузову, и солдатам.

Андрею Болконскому высшая правда открылась только перед смертью: «Чем больше он в те часы страдальческого уединения и бреда, которые он провел после своей раны, вдумываясь в новое, открытое ему начало вечной любви, тем более, сам не чувствуя того, отрекался от земной жизни. *Все, всех любить, всегда жертвовать собой для любви значило — никого не любить, значило — не жить этой земной жизнью*».

Выше уже говорилось, что М.М. Бахтин отмечал, что толстовские герои всегда равнодушны к своей смерти-для-других, что они могут постигнуть лишь свою смерть-для-себя. Это не перечеркивает того, что они ищут спасения в единстве с другими людьми, как это происходило с Андреем Болконским, Пьером Безуховым, Константином Левиным, Дмитрием Нехлюдовым. При этом смерть становилась их личностным свершением и спасением, что особенно ясно ощущается у Л.Н. Толстого в описании смерти Андрея Болконского.

Толстовские пейзажные картины встречи князя Андрея с дубом помогают понять сочетание в нем холодного ума и пылкой мечтательности, которые дают ему возможность в конечном счете открыть для себя высокое предназначение человеческой жизни. Другое дело, что он не успел свои открытия реализовать в жизни, поэтому только перед смертью осознал, что его высоко развитое нравственное чувство не всегда помогало ему ощутить свою личную вину: «Что-то было в этой жизни, чего я не понимал и не понимаю». Эта мысль мучила его, мечущегося в горячке после смертельного ранения при Бородине, осознавшего мучительные страдания Наташи Ростовской, находящейся рядом с ним. Когда она попросила его заснуть, он «засыпая... думал все о том же, о чем думал все время, — о жизни и смерти, больше о смерти. Он чувствовал себя ближе к ней.

“Любовь? Что такое любовь?” — думал он.

“Любовь мешает смерти. Любовь есть жизнь. Все, все, что я понимаю, я понимаю только потому, что я люблю. Любовь есть Бог, и умереть, — значит мне, частице любви, вернуться к общему и вечному источнику”. Мысли эти показались ему утешительными; но это были только мысли. Чего-то недоставало в них, что-то было односторонне-личное, умственное, не было очевидности, и было тоже беспокойство и неясность». Князь Андрей, проживи он дольше, смог бы многое изменить в своей жизни.

В философской традиции, сложившейся со времен Древней Греции, всегда был огромный интерес к исследованию эсхатологических мотивов, сопряженных со всеми гранями бытия.

Русская литературная эсхатология — явление национального культурного пространства. В художественных произведениях многих русских писателей, в их дневниках и письмах можно встретить моральные мотивы¹.

¹ Еще Сократ в диалоге «Федон» утверждал: «Те, кто подлинно предан философии, заняты, по сути вещей, только одним — умиранием и смертью».

Л.Н. Толстой был не только великим русским писателем, но и мыслителем. Как замечал Лев Шестов, он был заморожен смертью как «чудом превращение, вечно загадочного и непонятного» («На весах Иова»).

Это «загадочное и непонятное» проявляется в сценах, в которых описана смерть Андрея Болконского. В его предсмертном сне появляется страшное «оно»: «И мучительный страх охватывает его. И этот страх есть страх смерти: за дверью стоит оно <...> Что-то не человеческое — смерть — ломится в дверь, и надо удержать ее. <...>

Еще раз оно надавило оттуда. Последние, сверхъестественные усилия тщетны, и обе половинки отворились беззвучно. Оно вышло, и оно есть смерть. И князь Андрей умер. Но это был сон: "Я умер — я проснулся. Да, смерть — пробуждение!"».

А. Ранчин, комментируя эту сцену, полемизирует с Д.С. Мережковским, утверждавшим в статье «Толстой и Достоевский», что предсмертные мысли и чувства человека вторичны, производны от плоти: «Есть ли это, однако, последнее освобождение, победа духа над плотью? Так Л. Толстой думает, или хотел бы думать. Но едва ли оно так. Ведь нечто новое, решающее здесь произошло сначала в теле; душа только отражает то, что уже произошло в теле; только объясняет слабость тела как "слабость любви", как сознание своего страшного одиночества и беззащитности; но собственно от себя ничего не прибавляет. И здесь, как везде, как всегда у Толстого, не тело следует за душою, а, наоборот, душа за телом: что сначала в теле, то потом в душе. Телесное первоначально, духовное или, лучше сказать, "душевное" — производно. Душевное вытекает из телесного, как следствие из причины. Тело уходит из жизни в не-жизнь, опускается в "черную дыру" — и душа влечется за телом; тело тянет душу. Воскресение духа есть только умирание тела, не начало чего-то нового, сверхживотного, а только конец старого, животного — отрицание плоти, — одно отрицание, без утверждения того, что за плотью». А. Ранчин убежден, что «пример с умиранием князя Андрея не вписывается в полной мере в концепцию Мережковского, основанную на слишком схематичной дихотомии: "Толстой как приверженец "религии плоти" — Достоевский как адепт "религии духа"» [Ранчин, 2010, с. 96].

Расставание князя Андрея с жизнью не показано писателем изнутри (Андрей не осознавал процесс умирания). В его сне он просто переходил в иной мир: рождалась «там» (метафорой, обозначающей этот переход, является дверь, которая «отворяется и опять затворяется»). Князь умирает спокойно, «чинно». О торжественной красоте его ухода писал Н.С. Лесков: «Какая простая и поистине прекрасная, неподражаемая картина смерти! Ни в прозе, ни в стихах мы не знаем ничего равного этому описанию. Это не шекспировское "умереть-уснуть", не диккенсовское "быть восхищенным", не материалистическое "перейти в небытие", — это тихое и спокойное "пробуждение от сна жизни". Глядя таким взглядом на смерть, — умирать не страшно. Человек уходит отсюда, и это хорошо. И чувствуешь, что это в самом деле хорошо, и окружающие это чувствуют, что это в самом деле хорошо, что это прекрасно» («Герои Отечественной войны по гр. Л.Н. Толстому»).

А в толстовской повести «Смерть Ивана Ильича» умирание чиновника описано не столь эстетично: «Умиравший все кричал отчаянно и кидал руками. Рука его попала на голову гимназистика. Гимназистик схватил ее, прижал к губам и заплакал». По мнению А. Ранчина, «в этой некрасивости есть своя правда, в том числе правда высокая, которой теперь, по мнению

Толстого, ставшего жестоким ригористом, нет ни в чем "эстетическом", — правда чувства, сопереживания: этот несимпатичный и неприятный сын Ивана Ильича, уничтожительно именуемый "гимназистиком", целующий руку отца, тем самым оправдывает жизнь умирающего» [Ранчин, 2010, с. 99].

Умирающему стало жалко родных, сострадающих ему. И когда он начал думать о них, в нем исчез страх смерти. Как замечает А. Ранчин, «здесь слиты воедино и осознание тщеты прежней жизни, ее переоценка, и освобождающее отречение от прошлого, и жалость к ближним — к сыну и к жене, и чувство обретенной свободы, и преодоление страха смерти, и победа над болью. Что первично, что вторично? Такой вопрос попросту неправомерен. Героя покидает, "выходит" из него ложь, а с нею и боль, и страх небытия» [Там же, с. 100].

Не раз переживая духовные кризисы, Л.Н. Толстой в эти периоды особенно глубоко задумывался над коренными вопросами бытия, что оставило след в его «Исповеди», в которой в разных вариантах все время звучат вопросы: «Зачем мне жить, зачем что-нибудь делать? Есть ли в моей жизни такой смысл, который не уничтожился бы неизбежно предстоящей мне смертью? Неужели только затем и явился я на тот короткий промежуток времени в мир, чтобы наврать, напутать, надеть глупостей и исчезнуть?»

В конце 70-х годов Л.Н. Толстой вообще перестает писать художественные произведения и все переживаемые им чувства и свои мысли передоверяет «Исповеди», из которой видно, что в душевных и духовных страданиях ему открылась правда: «Страдания жизни неразумной приводят к сознанию необходимости жизни разумной».

Тема смерти относится к разряду «вечных тем» (для Л.Н. Толстого она была еще и темой сугубо личной). Мысль о конечности жизни приводит человека или к размышлениям о том, что надо ему сделать, чтобы не исчезнуть без следа, и он растит детей, пишет книги, сажает сады, строит дома, воспитывает учеников, или к осознанию бессмысленности всего происходящего и желанию получить как можно больше удовольствия от материальных благ, даруемых жизнью.

Многие писатели проводили своих героев через «испытание смертью», трагической вспышкой освещающей человеческую жизнь и многое объясняющей в ней. Так и Л.Н. Толстой, рассказав о смерти Ивана Ильича Головина, проводит мысль о том, что смерть для его героя была более важным фактом, чем его жизнь, и оказалась духовнее, чем вся его физическая жизнь, наполненная автоматизмом, бездушием и бездуховностью, страстью к материальному¹. В.В. Набоков подчеркивал «тупую заведенность жизни» Ивана Ильича, которую тот и не замечал, потому что такой жизнью жили все люди, окружавшие его. Л.Н. Толстой констатировал: «Прошедшая история жизни Ивана Ильича была самая простая и самая ужасная». Он рассказал «обыкновенную историю» жизни человека, каких уже немало было рассказано в мировой литературе.

С.А. Шульц замечает, что «повествование в "Смерти Ивана Ильича" построено как лирически-рефлексивное и интроспективное восстановление

¹ С.Г. Бочаров замечает, что Л.Н. Толстой «еще когда-то перед "Войной и миром"... записал в дневнике: "Лень писать с подробностями, хотелось бы все писать огненными чертами". "Смерть Ивана Ильича" в середине 80-х написана огненными чертами. Жизнь была скучная, серая, "как у всех", смерть дает для оценки жизни огненные черты» [Бочаров, 2007, с. 574].

автором жизни и смерти героя. Проникая в мысли персонажа, Толстой открывает все возможные и невозможные пропасти и глубины. Бытие сознания Ивана Ильича становится главным предметом изображения, и это бытие оказывается неуничтожимым и единственно сущим. Более того, сознание не только изображается — оно изображает, творит себя и мир, творит прошлое, настоящее и будущее.

У Толстого возникает мощное напряжение между авторской позицией и изображаемым миром, осложняемое лирическим диалогизмом интроспективности по линии "автор — протагонист", накладываемой на изображаемый мир. Этот мир мнит себя вполне благополучным в своем отстранении от любых осмысленных вопросов, в своей благопристойной пошлости, в отсутствии самости. И лишь автор вместе с умирающим протагонистом срывают с этого мира покровы приличия.

Толстой показывает различные круги симуляции, имитации жизни, через которые проходил при жизни Иван Ильич и проходят в повести остальные герои. Эту имитацию, ложное "подражание" некоей пустой норме Толстой, вслед за Платоном и Руссо, не уставал развенчивать никогда» [Шульц, 2008, с. 47 — 48].

И В.В. Набоков останавливает свое внимание на размышлениях Л.Н. Толстого об истинности и ложности жизни: «Толстой как последовательный дуалист проводит грань между бескрылой, искусственной, фальшивой, в корне своей вульгарной и внешне изысканной городской жизнью и жизнью природы, которую в рассказе олицетворяет опрятный спокойный голубоглазый мужик из самых незаметных слуг в доме, с ангельским терпением выполняющий самую черную работу. В системе ценностей Толстого он символизирует природное добро и тем самым оказывается ближе всего к Богу. Он появляется как воплощение самой природы, с ее легкой, стремительной, но сильной поступью. Герасим понимает и жалеет умирающего Ивана Ильича, но жалость его светла и бесстрашна.

"Герасим делал это легко, охотно, просто и с добротой, которая умиляла Ивана Ильича. Здоровье, сила, бодрость жизни во всех других людях оскорбляла Ивана Ильича; только сила и бодрость жизни Герасима не огорчала, а успокаивала. <...>

Главное мучение Ивана Ильича была ложь, — та, всеми почему-то признанная ложь, что он только болен, а не умирает, и что ему надо только быть спокойным и лечиться, и тогда что-то выйдет очень хорошо. <...> он видел, что никто не пожалеет его, потому что никто не хочет даже понимать его положения.

<...> Один только Герасим понимал это положение и жалел его. Один Герасим не лгал, по всему видно было, что он один понимал, в чем дело, и не считал нужным скрывать этого, и просто жалел исчахшего, слабого барина. Он даже раз прямо сказал, когда Иван Ильич отсылал его:

— Все умирать будем. Отчего же не потрудиться? — сказал он, выражая этим то, что он не тяготится своим трудом именно потому, что несет его для умирающего человека и надеется, что и для него кто-нибудь в его время понесет тот же труд"» [Набоков, 1998, с. 313].

Всю жизнь Л.Н. Толстой размышлял о соотношении физической и духовной жизни человека. И.А. Бунин в очерке «Освобождение Толстого» пишет: «Помню, с каким восторгом сказал он однажды словами Пифагора Самосского: "Нет у тебя, человек, ничего, кроме души!"» [Бунин, 1967, т. 9, с. 7].

Одна из толстовских записей в его дневнике от 28 августа 1886 года объяснит многое из того, о чем он хотел сказать в своей повести «Смерть Ивана Ильича»: «Главное заблуждение жизни людей то, что каждому отдельно кажется, что руководитель его жизни есть стремление к наслаждениям и отвращение от страданий. И человек... ищет наслаждений и избегает страданий и в этом полагает цель и смысл жизни. Но человек никогда не может жить, наслаждаясь, и не может избежать страданий...» Не избежал их и Иван Ильич Головин, правда только в конце своей земной жизни, умерший в 45 лет член Судебной палаты, сын чиновника и сам сделавший карьеру чиновника. Он был таким, как многие люди вокруг него. В юности, в училище Правоведения он совершал поступки, которые «прежде представлялись ему большими гадостями и внушали ему отвращение к самому себе, в то время как он совершал их; но впоследствии, увидев, что поступки эти были совершаемы и высоко стоящими людьми и не считались ими дурными, он не то что признал их хорошими, но совершенно забыл их и нисколько не огорчался воспоминаниями о них».

Начав службу в провинции, Головин служил с «неподкупной честностью» и гордился этим; он умел ладить с начальником и был у него «домашним человеком»: «В Правоведении уже он был тем, чем он был впоследствии всю свою жизнь: человеком способным, весело добродушным и общительным, но строго исполняющим то, что он считал своим долгом... У него с самых молодых лет было то, что он, как муха к свету, тянулся к наивысше поставленным в свете людям, усваивал себе их приемы, взгляды на жизнь и с ними устанавливал дружеские отношения». Служба была неотъемлемой частью его жизни, он «быстро усваивает приемы отстранения всех обстоятельств, не касающихся службы», при этом «исключалось совершенно его личное воззрение». Главный интерес и привлекательность в службе для него было «сознание... власти и возможности смягчать ее». Л.Н. Толстой отмечал, что «в прежней службе людей, зависевших от его произвола, было мало... только исправники и раскольники»; плохого им он ничего не делал, но давал им понять, «что вот он, могущий раздавить, дружески, просто обходится с ними».

В своем кругу по своему образу жизни, своим вкусам Иван Ильич настолько обыкновенен, безлик, как будто он — не «лицо», а «маска» безликости. Вести разговор о «внутреннем» и «внешнем» человеке в Иване Ильиче бессмысленно, ибо он в течение всей своей жизни жил жизнью «внешней». Его «внутренняя» сущность проявилась только в преддверии смерти (Л.Н. Толстой, как и Ф.М. Достоевский, часто помещает своих героев в экстремальные ситуации, а смерть именно такой и является). Никогда не задумывавшийся над «вечными», «роковыми» вопросами, Иван Ильич вдруг ощущает в себе другого человека, свое подлинное Я. Тогда, по замечанию Э.С. Афанасьева, «и начинается подлинная его жизнь. Иван Ильич, оказавшийся в смертельной опасности, начинает взывать о помощи, обращаясь к некоему верховному существу, о котором он прежде едва ли думал: "Зачем ты все это сделал? Зачем привел меня сюда? За что, за что так ужасно мучаешь меня?" Так начинается диалог со своим внутренним "я": как будто он прислушивался не к голосу, говорящему звуками, но к голосу души, к ходу мыслей, поднимающихся в нем.

"Чего тебе нужно? — было первое ясное, могущее быть выражено словами понятие, которое он услышал. — Что тебе нужно? Чего тебе нужно? — повторил он себе. — Чего? — Не страдать. Жить, — ответил он.

И опять он весь предался вниманию такому напряженному, что даже боль не развлекала его.

— Жить? Как жить? — спросил голос души"» [Афанасьев, 2008, с. 14]. Этот голос Иван Ильич услышал впервые, потому что вся «прошедшая история жизни Ивана Ильича была самая простая и обыкновенная и самая ужасная». Ее «обыкновенность» подчеркнута писателем и тем, что его смерть не вызвала в близких ему людях ощущения высокой трагедии, духовные размышления о бренности жизни и о необходимости оставлять след в делах или душах живых.

Эстетическую значимость толстовской повести Э.С. Афанасьев видит в том, что «едва ли не впервые в русской литературе объектом сокрушительной критики стал массовый человек, ни в каком отношении не порочный, не конфликтный, порядочный, хотя и не обладающий личностными качествами. И даже конформизм этого чиновника не бросает на него слишком уж густой тени» [Там же, с. 13].

Когда, по воле писателя, Иван Ильич окидывает взглядом свою жизнь, он осознает, что самое лучшее в ней было — назначение на высокую должность и возможность снять для семьи дорогую квартиру; это была вершина обывательского счастья. И, по мнению В.В. Набокова, «жизнь его была ужасна оттого, что она была косной и лицемерной — животное существование и детское самодовольство» [Набоков, 1998, с. 312–313]. Самодовольство было связано с приобретением огромного количества новых вещей, заполнивших сознание Ивана Ильича, доставлявших ему удовольствие. Оно было связано с игрой в карты, которая заменяла Ивану Ильичу дружеские беседы, чтение книг, слушание музыки. Он не понимал, что игра в карты относится к «усыпляющим» душу развлечениям¹.

Самодовольство было связано и с тем, что по получении места судебного следователя Иван Ильич решил, что «все, все без исключения, самые важные, самодовольные люди — все у него в руках и что ему стоит только написать известные слова на бумаге с заголовком, и этого важного, самодовольного человека приведут к нему в качестве обвиняемого или свидетеля, и он будет, если он не захочет посадить его, стоять перед ним и отвечать на его вопросы». Головина интересовали не судьбы подсудимых, а возможность «публичности речей», «возможность погубить» любого человека, которую он получил, став прокурором. Постепенно «место», которое Иван Ильич получал в очередной раз, поглотило в нем «человека»: произошла очередная «обыкновенная история» с человеком, мечта которого был связана только с тем, чтобы жить, как все богатые люди. Позднее он созрел и для «приобретения супруги»: «Он делал приятное для себя, приобретая такую жену, и вместе с тем делал то, что наивысше поставленные люди считали правильным»; его привлекал «самый процесс женитьбы и первое время брачной жизни, с супружескими ласками, новой мебелью, новой посудой, новым бельем...»; он был убежден, что «приобретение» супруги «не только не нарушит того характера жизни легкой, приятной, веселой и всегда приличной и одобряемой обществом, который Иван Ильич считал свойственным жизни вообще,

¹ Б. Паскаль был убежден в том, «что люди играют в карты для того, чтоб не оставаться с собой наедине. Мы постоянно ищем таких или других карт, соглашаемся даже проигрывать, лишь бы забыть дело. Наша жизнь — постоянное бегство от себя, точно угрызания совести преследуют, лугают нас».

но еще усугубит его»; «он требовал от семейной жизни только тех удобств домашнего обеда, хозяйки, постели, которые она могла ему дать, и, главное, того приличия внешних форм, которые определялись общественным мнением». Такой он видел свою «комильфотную» жизнь, а его семейное счастье держалось на принципе иметь «самое лучшее», правда, в его понимании: «Муж, жена и дочь — одинаково оттирала от себя и освобождалась от всяких разных приятелей и родственников, замарашек... Скоро у Головиных осталось общество одно самое лучшее».

Это внешнее семейное благополучие рухнуло во время болезни Ивана Ильича: «Муж с женой стали чаще и чаще ссориться», он «во всем обвинял» Прасковью Федоровну, заставившую его повесить новую гардину, что привело его к падению, легко «приходил в бешенство», она «ненавидела» мужа, «смирила себя» и смирение свое «поставила себе в великую заслугу. <...> Она стала желать, чтоб он умер, но не могла этого желать, потому что тогда не было бы жалованья». Это отношение Иван Ильич хорошо понимал и «ненавидел ее всеми силами души». После смерти Ивана Ильича его вдову прежде всего заботило, как дешевле похоронить мужа, а из казны получить по случаю его смерти побольше денег.

Только одно проявление любви увидел Иван Ильич: за час до смерти его сын-гимназист подошел к нему, поцеловал его руку и заплакал. Мальчик почувствовал, что отцу хотелось, «чтобы его ласкали и плакали над ним. Головин окончательно понял, что жизнь его была "не то"», но он думал, что еще успеет все поправить, и ему стало жалко близких, и он попросил прощение у жены, осознав, что в их жизни не было любви: "И вдруг ему стало ясно, что то, что томило его и не выходило, что вдруг все выходит сразу... Жалко их, надо сделать, чтобы им не больно было", — наконец-то понимает Иван Ильич».

Л.Н. Толстой постепенно пришел к мысли о том, что смысл жизни — в любви, в единении с людьми² и что мысли о смерти должны сподвигнуть человека к полнокровной и радостной жизни, наполненной духовностью и человечностью, ибо «страх смерти больше, чем жизнь, и наоборот. При совсем дурной жизни страх смерти ужасен...».

«Дурную жизнь» прожил Иван Ильич Головин, только в конце его жизни «засветилось что-то», хотя до того мгновения, когда исчез страх смерти и появился «свет», он терзался вопросами: «Меня не будет, так что же будет? Ничего не будет? Так где же буду я, когда меня не будет? Неужели смерть? Нет, не хочу... зачем? Все равно, — говорил он себе, открытыми глазами глядя в темноту. — Смерть. Да, смерть. И они никто не узнают, и не захотят знать, и не жалеют... им все равно, а они тоже умрут. Дурачье... Мне раньше, а им после; и им то же будет». Финал повести дает человеку надежду: Иван Ильич «искал своего прежнего привычного страха смерти и не находил его. Где она? Какая она? Страху никакого не было, потому что и смерти не было. Вместо смерти был свет».

¹ «Ему пришло в голову, что те его чуть заметные поползновения борьбы против того, что наивысше поставленными людьми считалось хорошим, поползновения чуть заметные, которые он тотчас же отгонял от себя, — что они-то и могли быть настоящие, а остальное все могло быть не то. И его служба, и его устройства жизни, и его семья, и эти интересы общества и службы — все это могло быть не то».

² «Да, лучшее средство к истинному счастью в жизни — это: без всяких законов пускать из себя во все стороны, как паук, цепкую паутину любви и ловить туда все, что попало...» (Л.Н. Толстой).

Для Л.Н. Толстого, по мнению В.В. Набокова, «идея растворения во всечеловеческом... означала Бога — Бога-в-людях и Бога-всеобщую любовь». Без этой «духовной реальности» писателя нельзя понять философский смысл его «Смерти Ивана Ильича», в которой рассказана «история жизни, а не смерти» героя: «Физическая смерть, описанная в рассказе, представляет собой часть смертной жизни, всего лишь ее последний миг. Согласно философии Л.Н. Толстого, смертный человек, личность, индивид, человек во плоти физически уходит в мусорную корзину Природы, дух же человеческий возвращается в безоблачные выси всеобщей Божественной Любви, в обитель нирваны — понятия, столь драгоценного для восточной мистики. Толстовский догмат гласит: Иван Ильич прожил дурную жизнь, а раз дурная жизнь есть не что иное, как смерть души, то, следовательно, он жил в смерти. А т. к. после смерти должен воссиять Божественный свет жизни, то он умер для новой жизни, Жизни с большой буквы» [Набоков, 1998, с. 308].

В.В. Набоков был убежден в том, что «когда начинается повествование, Иван Ильич уже мертв. Однако между мертвым телом и людьми, обсуждающими эту смерть и оглядывающими покойника, разница невелика, поскольку, с точки зрения Л.Н. Толстого, существование этих людей равноценно смерти живого, а не жизни. В самом начале мы обнаруживаем одну из многочисленных тем рассказа — бесчувственную пошлость, бессмысленность и бездушность жизни городского чиновничества, в которой сам Иван Ильич совсем недавно принимал живое участие. Его сослуживцы гадают о том, как его смерть повлияет на их перемещения по службе. «Так что, услышав о смерти Ивана Ильича, первая мысль каждого из господ, собравшихся в кабинете, была о том, какое значение может иметь эта смерть на перемещения или повышения самих членов или их знакомых» [Там же, с. 310].

Позднее «разговор о смерти Ивана Ильича сменяется невинно-игривой веселостью его сослуживцев, когда их корыстные мысли проходят. После семи вступительных страниц 1-й главы Иван Ильич воскрешен, он мысленно проживает всю свою жизнь заново, а затем физически возвращается в состояние, описанное в 1-й главе (ибо смерть и дурная жизнь равноценны), а духовно — в состояние, которое так прекрасно обрисовано в последней главе (смерть кончена, ибо кончилось его физическое существование).

Эгоизм, фальшь, лицемерие и прежде всего тупая заведенность жизни — наиболее характерные ее свойства. Эта тупая заведенность ставит человека на уровень неодушевленных предметов, поэтому неодушевленные предметы тоже включаются в повествование, становясь действующими лицами рассказа. Не символами того или иного героя, не отличительной их чертой, как у Гоголя, но действующими лицами, существующими наравне с людьми» [Там же, с. 311].

С.А. Шульц считал, что, только приблизившись к смерти, Иван Ильич выделился из рода человеческого, в котором он растворялся во время жизни, и обрел свою индивидуальность: «Умирая и видя свет, Иван Ильич словно и вовсе "забывает" о своем имени, которое было нужно для других и не нужно ему самому в эту самую значительную минуту его жизни. Однако "заслуженный другой" (если перефразировать близкую Бахтину формулу Ухтомского о "заслуженном собеседнике") — автор — утверждает и закрепляет это имя, сохраняя в нем все возможные коннотации его восприятия героями повести, протагонистом, читателями и им самим в разные минуты бытия.

Сохранение всех этих оттенков необходимо для того, чтобы на их фоне выделилось и во всей своей силе выразилось главное качество — глубокая самость, глубокая индивидуальность протагониста, который при жизни растрачивал себя на суетное и преходящее, на анонимное всеобщее. Самость Ивана Ильича, в отличие от самости Голована (лесковского. — Э. Ф.), приобретается на пороге смерти и в момент смерти, она даруется как последняя благодать.

Возможно, требования умирающего и его союзника-автора к человеку слишком высоки (об этом, в частности, писал Л.И. Шестов). Но чем выше они, тем удивительнее тот свет, который видит Иван Ильич в финале» [Шульц, 2008, с. 50]. С.А. Шульц говорит о процессе очищения своего Я, который завершился в толстовском герое: «Крик Ивана Ильича — словно крик новорожденного, так будет кричать в финале "Теоремы" Пазолини, обретший новое качество (отказавшийся от собственности) заводчик, которому во время его смертельной болезни читали страницы именно "Смерти Ивана Ильича"».

Колоссальность открываемого героем Толстого внутреннего мира, мира собственного сознания, онтологии индивидуального сознания не идет ни в какое сравнение с любым возможным весом мира внешнего как мира других. Феноменологически (предвосхищая Гуссерля) "счищая" со своего "я" все налеты мира внешнего, Иван Ильич открывается навстречу тому единственному, что всегда было, есть и пребудет, — бессмертию индивидуально-го сознания, заменяя этим максимум о "бессмертии души".

Старинный средневековый сюжет о прении бессмертной души с умирающим телом Толстой заменяет сюжетом бессмертия сознания, которое настолько мощно и самоценно, что может существовать вне и помимо "тела" — вне биологических форм жизни, как бы ни ценил их Толстой, когда он говорил о людях из народа, о природной, "роевой" жизни.

Толстой предвосхитил будущие открытия феноменологии, утвердившей онтологию сознания, и Карла Густава Юнга с его идеей несводимости сознания к биологизму, укоренения сознания в бытии и культуре» [Там же, с. 57].

Толстовскую повесть «Смерть Ивана Ильича» следует относить к жанру повести не только психологической, но и социальной, т. к. психологизм в ней соединен с обличительным пафосом, направленным против «наивысше поставленных людей». В ней ощутим огромный запас наблюдений Л.Н. Толстого над жизнью дворянско-чиновничьего общества России, который будет реализован им в романе «Воскресение».

И.И. Виноградов отмечает: «"Смерть Ивана Ильича" очень быстро получила широкую известность и стала пользоваться славой подлинного шедевра позднего Толстого. И вся бессмысленность, пустота и фальшь жизни Ивана Ильича, жизни "самой простой и обыкновенной и самой ужасной", и вся безмерность предсмертного ужаса героя, постепенно понимающего, что действительно вся его жизнь была "не то" и ничего от нее не останется, один прах, — все это передано в повести с такой силой, что Мопассан, прочитавший ее, пришел просто в отчаяние: "Я вижу, что вся моя деятельность ни к чему, что все мои десять томов ничего не стоят". Толстой наносит в этой повести страшный удар по той психологической модели жизненного эгоизма, которая была столь распространенной в высших, паразитических кругах "цивилизованного" общества и которая была ему особенно ненавистна: жизнь должна быть приятным и приличным удовольствием. Поэтому обли-

чительный пафос повести имеет прежде всего социальную направленность, это несомненно. В этом ее главный смысл и главная сила.

И все же есть в этой повести замах и пошире. То страшное предсмертное трехдневное "У! У! У!" Ивана Ильича, которое он не переставая кричал, не желая просовываться в черную дыру, куда затаскивала его невидимая сила, — это не просто последнее, отчаянное нежелание его признать, что жизнь его и в семье и в обществе была "не то". Это его последнее отчаянное нежелание признать, что и его судорожное цепляние за единственное, что еще у него осталось — несчастное, изъеденное болью, но все еще живое тело, тоже "не то". Это жуткий и презрительный символ жалости и ничтожности самой жизненной стихии человеческой телесности, не желающей исчезать, хотя исчезновение неизбежно и даже (по Толстому) благотворно для духа, освобождающегося наконец от ограничивающей его оболочки. Это символ, который мог создать только поздний Толстой...» [Виноградов, 2005, с. 224 – 225].

Толстовская повесть — не о жизни, которую прожил человек, а о «побое жизни», которую он вел и которую осмыслил только перед смертью, должна заставить и наших современников, особенно молодых, живущих в технократический век, когда опять на первый план вышли материальные ценности жизни, услышать предупреждения великих русских мыслителей, уже в XIX веке бивших тревогу, связанную, по замечанию Б.Н. Тарасова, с тем «контрастом между материальными достижениями буржуазного общества и понижением нравственного настроения и духовного уровня личности в нем, т. к. гигантские культурные преобразования внешнего мира, вся душевная жизнь человека были направлены к развитию физического содержания и довольства жизни, отчего она, по мысли Н. Киреевского, "лишена была своего существенного смысла"» [Тарасов, 2003, с. 2].

Еще А.И. Герцена, расценивающего мещанство как «последнее слово цивилизации», тревожило «постоянное понижение личностей, вкуса, тона», распространение «пустоты интересов, отсутствие энергии». В одной из своих статей о Дж.С. Милле он пишет о том, что тот видел, как «вырабатываются общие, стадные типы, и, серьезно качая головой, говорит своим современникам: "Остановитесь, одумайтесь! Знаете ли, куда вы идете? Посмотрите — душа убывает"».

Проблема «убывания души» в человеке всегда волновала и Л.Н. Толстого: «Как мы, богатые люди, ни поправляем, ни подpiraем с помощью нашей науки и искусства эту нашу ложную жизнь, жизнь эта становится с каждым годом и слабее, и болезненнее, и мучительнее: с каждым годом увеличивается число самоубийств и отречений от рождения детей; с каждым годом мы чувствуем увеличивающуюся тоску нашей жизни, с каждым годом слабеют новые поколения людей этого сословия. Очевидно, что на этом пути увеличения удобств и приятностей жизни, на пути всякого рода лечений и искусственных приспособлений для улучшения зрения, слуха, аппетита, искусственных зубов, волос, дыхания, массажей и т. п. не может быть спасения».

Именно поэтому, признается Л.Н. Толстой в своей «Исповеди», «я отрекся от жизни нашего круга, признав, что это не есть жизнь, а только подобие жизни, что условия избытка, в которых мы живем, лишают нас возможности понимать жизнь». А без стремления «понимать жизнь», искать в ней свое место, чтобы совершать великие или просто добрые дела, которые остаются в памяти и помогают гармонизировать жизнь, человеческое существование бессмысленно.

Чем крупнее личность писателя, тем больше парадигм вбирает его художественное сознание, в котором могут взаимодействовать исторические, мистические, религиозные, мифологические, политизированные, романтические, экзистенциальные доминанты сознания.

Проблема экзистенциального сознания человека особенно остро встала в конце XIX века в связи с появлением трудов Ф. Ницше и произведений Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого, экзистенциальное мироощущение которых охарактеризовал Н.А. Бердяев в работе «Кризис искусства»: «Они познали, что страшно свободен человек и что свобода эта трагична, возлагает бремя и страдание». Они осознавали, что промежуток между рождением и смертью для человека небольшой, и не всегда человек успевает осмыслить все тревожащие его вопросы, связанные с самоценностью личности, ее внутреннего мира, с проблемой одиночества человека, его *отчужденностью* от всех, проблему конечности жизни. Эта проблема пределов больше всего мучила Л.Н. Толстого¹, который понимал, что в мире без Бога человек остался наедине с ней, ибо она вошла в его сознание, особенно если была связана с комплексом проблем жизни и смерти, которая и была важнейшим «пределом».

Как замечает В.В. Заманская, «у истоков проблемы пределов стояли Достоевский и Толстой. Один показал необратимые процессы развоплощения человеческой души под грузом назревающих проблем, другой мучительно искал ответ на вопрос, что есть "то", за что человеку дана (в наказание?!) жизнь? Пределы определяются прежде всего перед лицом самого великого предела — смерти. Толстовский предел — природа — возведен в статус арбитра человеческой жизни. За нарушение ее законов человек уже не только принимает наказание, но и несет ответственность перед своей судьбой и бесконечностью. В 1880-е годы Л. Толстой от прежнего растворения человека в природе и природы в человеке приходит к принципиальному отделению человека от прообраза» [Заманская, 2002, с. 35].

В связи с этим исследователь считает, что «...центром одного из первых произведений русской экзистенциальной традиции — повести "Смерть Ивана Ильича" — стала тема смерти, не случайно. Толстой и прежде приближался к главной экзистенциальной тайне ("Три смерти", "Война и мир", "Анна Каренина"). О процессе вхождения писателя в тему свидетельствует В.Б. Шкловский: "...Как у писателя, у Л.Н. Толстого был и особый интерес к смерти. Он не раз навещал умирающих больных и проникновенно всматривался в их лица, глаза, пытаясь познать границу между жизнью и смертью". В спектре философских проблем русской литературы XIX века все большее место стала занимать тема смерти, волнующая своей всеобщностью. Но это всеобщность особого рода. Смерть всегда моя, всегда — и равно для всех — неведома, всегда — одна.

Первым определил тему смерти Платон: "Для людей это тайна: но все, которые по-настоящему отдавались философии, ничего иного не делали, как готовились к умиранию и смерти". Ситуация смерти — предельно бытийственна, онтологична, экзистенциальна, а значит, бесконечно человеческа. В процессе экзистенциализации русской литературы она выходит на пер-

¹ Об этом размышлял и А. Шопенгауэр: «Есть что-то неестественное в характере нашей жизни: в гармонии вещей не может лежать она, — этот суровый рок, эта неискоренимая зараза греха, этот безграничный Предел...» [Шопенгауэр, 1993].

вый план. Ее первичность усиливается национальным менталитетом: вечный русский вопрос — о смысле жизни — ставит и вопрос о смерти, через которую уясняется (или не уясняется) смысл логического существования» [Заманская, 2002, с. 73 — 74].

В.В. Заманская убеждена, что в толстовской повести «"Смерть Ивана Ильича" сочетается традиционное изображение человека в мире и собственно экзистенциальная проблематика произведения, которая и является принципиально новым лицом Толстого. Смерть считается только с метафизическими сущностями и метафизическими проблемами. Смерть Ивана Ильича менее всего обозначает факт конца земного бытия героя. Смерть в повести приобретает неповторимое материально-вещное значение, персонафицируется. В финале произведения о ней говорится: "Кончена смерть... Ее больше нет". Правомернее было бы сказать так о жизни. Но при той жизни, которой жил Иван Ильич, граница жизни и смерти весьма зыбка и неуловима. Исследование человека осуществляется на грани: физиологического и психологического, сознательного и подсознательного (потому это социальное и растворяется как несущественное, второстепенное). Очевидна полная сосредоточенность писателя на познании сущностей бытия — смерти и жизни.

Так в повесть входит мотив одиночества — важнейший в жизни и смерти Ивана Ильича. В едином процессе деформации психики сливаются процесс физического умирания героя и процесс отчуждения от людей. Одиночество умирающего — условие появления особого сознания...» [Там же, с. 79].

В «Войне и мире» смерть Андрея Болконского превращается, по наблюдениям В.В. Заманской, в «простое и торжественное таинство смерти, совершившееся перед нами». По замечанию Л. Шестова, «смерть представлена как нечто совсем иное, чем жизнь, и потому для живых совершенно непостижимое. Князь Андрей, умирая, теряет свою человеческую индивидуальность» [Шестов, 1993]. В сцене смерти Андрея Болконского в равной мере участвуют и Болконский, который делает «страшный шаг», и княжна Марья, и Наташа, которые «ходят» сначала за ним, а потом «за самым близким воспоминанием о нем — за его телом». Возникает ощущение, что Л.Н. Толстой при описании смерти князя Андрея находится рядом с ним, «всматривается» в него: «В сцене смерти Болконского снята сугубо экзистенциальная ситуация — один на один со смертью, которая в "Смерти Ивана Ильича" будет и концептуально, и сюжетно заострена до отчаянного предела, для Ивана Ильича предсмертное отчуждение — акт физиологический, психологический, бытийный. Экзистенциальная бездна в "Войне и мире" есть, но она за кадром, она входит в роман в виде торжественного таинства, которое еще не персонафицируется (как в "Смерти Ивана Ильича"), а, скорее, мистифицируется в чем-то нечеловеческом — в "оно", перед которым силы его (Болконского) слабы. "Оно" — еще умозрительно, еще остается вне сознания героя и пока непостижимо для писателя. Применительно к смерти Андрея Болконского можно говорить об одной из граней хайдеггеровского понимания смерти Львом Толстым: через осознание Смерти герою открывается возможность поворота к высшему смыслу Жизни. Вот некоторые открытия Андрея Болконского в преддверии смерти: "мы не можем понимать друг друга" — "они это поймут по-своему"; "грозное вечное, неведомое и далекое" — "теперь для него было

близкое... почти понятное и осязаемое"; "вдумывался в новое, открытое ему начало вечной любви... отрекался от земной жизни" и т. д. Смерть в "Войне и мире" — это диалог: Болконского (он "глубже и глубже, медленно и спокойно уходит в таинственное куда-то") и Марьи и Наташи (они "знали, что так должно быть и что это хорошо")» [Заманская, 2002, с. 76 — 77].

Смерть героев «Войны и мира» (Болконского) и «Анны Карениной» (Анны Аркадьевны) — это уход личности в небытие. Как справедливо замечает В.В. Заманская, «картину смерти» Л.Н. Толстой пишет «не вокруг ситуации, а как саму ситуацию, т. е. саму смерть; смерть — не диалог (социальный, этический, психологический, теологический), а монолог: она всегда только моя, только одна, человек с ней всегда один на один — никто в ней не помощник; высшая правда о жизни — это высшая правда о смерти».

Толстовская повесть «Смерть Ивана Ильича» «появляется в тот период, когда писатель останавливается перед ситуацией смерти человека. Произведение впервые фиксирует эпицентр смерти, а не мотивацию ее, как в "Трех смертях". Воплощение темы — абсолютно новое для Толстого — неожиданно открывает в нем экзистенциального реалиста. Но эти открытия им принципиальные ракурсы — не только правда реализма, но и параметры экзистенциального сознания. Логика исканий Толстого в рамках реализма вывела его к экзистенциальному уровню знания о жизни.

В контексте социологического принципа литературоведения было общим местом в интерпретации повести "Смерти Ивана Ильича" наиболее яркое выражение им конфликта личности и среды. Между тем обращение к записям самого писателя позволяет усомниться в подобной интерпретации. В художественную задачу автора входило дать описание смерти человека, жизнь которого была "самой простой... самой обыкновенной", и одновременно "ужасной и мертвой". Это отразил первый вариант названия повести "Смерть судьбы (описание простой смерти простого человека)". Отказ от него отразил начало процесса экзистенциализации в разработке темы: в прежнем названии была заложена социальность. В ранних редакциях сильнее звучали социально-обличительные мотивы. Значительна же не столько разработка темы, сколько принципиальная новизна подхода к материалу, которую осознал писатель и которая возникла после знакомства с работами Шопенгауэра. <...>

В повести борются Толстой — нравственный проповедник, правдивый реалист, Толстой — богоискатель и Толстой — экзистенциалист, до андреевской болезненности пытающийся уловить и зафиксировать сущности бытия, понять коренное в жизни и смерти. Иван Ильич умирает в сомнениях (которые переживает и автор), не в христианском смирении, но почти в дьявольском бунте. Это страшнее смерти: умирать не зная и есть последний ужас жизни. В повести появляется нечто от Достоевского, надрывное и бездонно-страшное, мятущийся человек не знает, что такое жизнь, зачем жить — и зачем прожил жизнь! Выход из этой бездны один — в небытие физическое — смерть несет избавление и облегчение. Все венчает поразительная толстовская фраза: "кончена смерть". Ее объем — экзистенциальная бездна (небытия). Именно потому не жизнь кончена (была ли она вообще или была только иллюзия ее?), а кончена смерть» [Там же, с. 78, 80 — 81].

В дневниковых записях Л.Н. Толстого встречается такая мысль: «Если человек — только телесное существо, то смерть есть конец чего-то нич-

тожного. Если же человек — существо духовное, и душа только временно жила в тебе, то смерть — только перемена». Это утверждение дает человеку надежду.

Психологический портрет Андрея Болконского

Основные этапы жизни князя Андрея помогают понять содержание его нравственных исканий, связанных с событиями, произошедшими в ней: 1) светская жизнь, разочарование в ней и в семейных отношениях, уход в армию и мечты о славе; изменение отношения к народу; разочарование в Наполеоне; 2) стремление жить «для себя», занятие хозяйством, воспитание сына; 3) встреча с Наташей Ростовой в Отрадном; стремление жить «для других», увлечение общественной жизнью и разочарование в идеях Сперанского; 4) зарождение любви и драматический разрыв с Наташей; 5) участие в войне 1812 года и сближение с народом; 6) ранение, осознание идеи всепрощения, примирения с людьми; смерть. И на всех этапах — мучительные раздумья молодого князя о смысле бытия.

Н.Г. Чернышевский, откликнувшись на толстовскую повесть «Детство», первым заговорил о стремлении молодого писателя проследить «диалектику души» его героев. В XX веке исследователь Е.Г. Эткинд настаивал на аналитико-логизирующем качестве психологической основы «диалектики» переживаний героев произведений Л.Н. Толстого: «Мысль есть первое упорядочение, осмысление душевного хаоса, которое, в свою очередь, нуждается в осмыслении и экстерииоризации посредством слова. Во внутреннем мире человека, по Толстому, устанавливается иерархия: А — произвольное начальное ощущение, инстинкты, физиологические реакции, В — хаос эмоциональных душевных движений, чувства и страсти, С — упорядоченный волей эмоциональный мир, когда чувства расчленены, отделены друг от друга, D — мысли, оформляющие первоначальный внутренний хаос, E — мысль о мыслях, оценивающая их устойчивость и истинность, а также их этическую ценность» [Эткинд, 1999, с. 317].

О «рассудочности» мышления Л.Н. Толстого-художника писал и Д. Святополк-Мирский в «Истории русской литературы» (1926), утверждая, что «Лев Толстой предпринял грандиозную попытку рационализировать все, что, казалось бы, бесконечно далеко от логического разума: и христианскую религию, и "внутреннего человека" с его пониманием любви, родины, "других" людей, истории, смерти» (цит. по: Эткинд, 1999, с. 336). К такому же выводу пришла позднее и Л.Я. Гинзбург: «Толстому необходим анализ ("рассудительство", "генерализация") и необходим совершенно конкретный предмет анализа» [Гинзбург, 1971, с. 376].

Как отмечал С.В. Козлов, Л.Н. Толстой «выводит на поверхность текста логический "синтаксис" переживаний (это и раздражало И.С. Тургенева), показывает противоречивость душевных движений. "Да и нет" одновременно — характерное для толстовского изображения чувств героя. Например, Андрей в доме Ростовых (когда Наташа поет) и *счастлив*, и ему хочется плакать. Одно и то же чувство его *томит и радует*» [Козлов, 2007, с. 211]. Отсюда — вся сложность его переживаний.

Всю свою недолгую жизнь князь Андрей искал смысл жизни, создавая себе кумиров, а потом разочаровываясь в них. Он испытал и мизантропические чувства к людям, и любовь к ним, его обурежала то жажда действия, то

скепсис в отношении возможности что-либо сделать. Он был очень требователен к себе и к другим, иногда излишне суров к человеческим слабостям и ошибкам. Долгое время такие категории, как «свобода» и «необходимость», рассматривались им только применительно к собственной личности (так, определяя по настоянию отца юной Наташе год разлуки перед решительным шагом женитьбы, он не учел, что у нее не было никакого жизненного опыта, который предостерег бы ее от встречи с Анатолом Курагиным, и она совершила ошибку, за которую понесла слишком суровое наказание).

В связи с этим Н.Д. Ашхарумов отказывает Андрею Болконскому в «целостности»: «В человеке этом нет целостности — его жизнь разбита на части, не связанные между собою ни единством практической цели, ни постоянными убеждениями. Сердце его никогда не предано целиком тому делу, которым он занят, и он никогда не знает толком, чего ему нужно, не знает, куда деваться, что предпринять, чего желать, во что верить? Вера в Наполеона, в Наташу, в Сперанского, в свое призвание к разного рода подвигам — все это исчезает в нем без следа с первым толчком, на который ему случилось наткнуться. Его болезненный аппетит к жизни, возвращаясь к нему припадками, покидает его беспрестанно и оставляет после себя каждый раз однообразно-глубокое отвращение. В начале рассказа мы видим в нем человека, жестоко разочарованного пустотой светской жизни и томимого жаждой серьезной деятельности. Этой серьезной деятельностью он считает в ту пору войну. Слава Наполеона не позволяет ему уснуть спокойно. Ему грезятся планы кампании и блестящие подвиги на поле чести. Но в битве под Аустерлицем его стукнуло что-то в голову, и в один миг все эти мечты исчезли. Наполеон в его глазах из великана стал карликом, война — бессмысленной бойней. Дома, в семействе отца, осталась его беременная жена, пустая и глупая женщина, которую он самым искренним образом презирал. Возвратясь, он застаёт ее умирающею в родах. Опять новый толчок. Все презрение мигом исчезло в нем, и он полон нежнейшей любви к покойнице; он не может себе простить, что он покинул ее в таком положении. Но от нее остается сын, и вот он посвящает себя вполне этому сыну, дрожит над ним...» [Ашхарумов, 2002, с. 112].

Не так относился к своему герою Толстой, «передавший» ему свои ошибки и заблуждения. К Андрею Болконскому и к Пьеру Безухову относятся мысли Л.Н. Толстого в его черновых заметках к «Войне и миру»: «Я буду писать историю людей, более свободных, чем государственные люди, историю людей, живших в самых выгодных условиях жизни (для борьбы и выбора между добром и злом, для людей, изведавших все стороны человеческих мыслей, чувств и желаний, людей, таких же, как мы, могших выбирать между рабством и свободой, между образованием и ничтожеством, между любовью и ненавистью), людей, свободных от бедности, от невежества и независимых...» Путь сомнений, духовных кризисов и духовных возрождений как для Андрея Болконского, так и для Пьера Безухова — это путь познания и путь к людям, что подтверждало идею Л.Н. Толстого о необходимости «единения людей».

С.В. Козлов в своей статье «Структура духовной сферы героев Л.Н. Толстого: А. Болконский и П. Безухов» рассмотрел «алгоритмы» поведения нравственно-психологического «состава» толстовских персонажей, представляющих собой пять основных составляющих: интеллектуальной, эмоциональной, *деятельностно-волевой, эстетической и идейно-нрав-*

ственной, размышляя о «моделируемой структуре духовной сферы человека»: «Андрея Болконского отличает интеллектуализм в духе П. Чаадаева, П. Пестеля, А. Грибоедова. Он воспитан в традициях рационализма эпохи Просвещения. В Андрее рассудочная сторона психики превалирует над эмоциональной (что не исключает глубины, разнообразия и силу его переживаний). Он пронизителен, обладает способностью объективно и ясно видеть происходящее, тонко и искусно разбираться в ситуациях и людях. Острота и сила интеллектуальной наблюдательности Болконского сказывается в его способности смотреть на события "со стороны", видеть их "геометрию".

Существенным представляется такое качество князя Андрея, как склонность к самоанализу, к рефлексии, к самонаблюдению и осмыслению своих действий и переживаний. Для его "когнитивного стиля" характерна логичность, "математизированная" точность, жесткая дисциплина мысли. Логическая форма его суждений безупречна. Болконский — аналитик (умеет мысленно расчленить "тему" на элементы, выявить ее "атомы и молекулы", ее противоречия и пр.; умеет обобщить наблюдаемое в строгой, часто афористичной форме). Конечно, Толстой редуцирует своего героя к той аналитической схеме-модели, которую мы выстраиваем. Она скорее приложима к М.М. Сперанскому. Образ князя Андрея реалистический, сложный. Вообще главная черта ума Сперанского, поразившая князя Андрея, была несомненная, непоколебимая вера в силу и законность ума. Видно было, что никогда Сперанскому не могла прийти в голову та обыкновенная для князя Андрея мысль, что нельзя все-таки выразить всего того, что думаешь, и никогда не приходило сомнение в том, что не вздор ли все то, что я думаю, и все то, во что я верю? И этот-то особенный склад ума Сперанского более всего привлекал к себе князя Андрея» [Козлов, 2007, с. 210].

Андрей Болконский остро ощущал пошлость жизни аристократической среды и жаждал настоящей жизни, наполненной смыслом, найдя его в военной карьере, т. к. он «полагал свой главный интерес в общем ходе военного дела». В нем проявлялись честолюбивые мечты о славе, желание совершить подвиг, его вдохновляла личность Наполеона. Во время войны с Наполеоном в Австрии он мечтал поразить окружавших его людей: «Как только он узнал, что русская армия находится в таком безнадежном положении, ему пришло в голову, что ему-то именно предназначено вывести русскую армию из этого положения, что вот он, тот Тулон, который выведет его из ряда офицеров и откроем ему первый путь к славе!» Он был готов на любые испытания, чтобы проверить себя, испытать свои силы. Б.М. Эйхенбаум отмечал близость взглядов молодого князя Болконского с его создателем — писателем Л.Н. Толстым, которого в молодые годы обуревали те же мысли и страсти, о которых в своем монологе размышлял перед Аустерлицким сражением князь Андрей: «Я никогда никому не скажу этого, но, боже мой! Что же мне делать, ежели я ничего не люблю, как только славу, любовь людскую. Смерть, раны, потеря семьи, ничто мне не страшно. И как ни дороги, ни милы мне многие люди — отец, сестра, жена — самые дорогие мне люди, — но, как ни страшно и неестественно это кажется, я всех их отдам сейчас за минуту славы, торжества над людьми, за любовь к себе людей, которых я не знаю и не буду знать». В этих, на первый взгляд, «ужасных» мыслях Болконского звучит, по мнению Б.М. Эйхенбаума, «нечто гораздо более сложное и серьезное. Это было ощущение особой силы, особой исторической миссии. Это была жажда не только власти и славы, но и героического поведения, героич-

ческих поступков. "Весь мир погибнет, если я остановлюсь" — вот настоящая формула этой героики. <...> ...толстовская героика, определившая весь ход его жизни и творчества, — явление историческое и социальное, а не только природное и индивидуальное. <...>

Толстой жил и действовал в эпоху глубочайшего социального кризиса и разложения, накануне грандиозного исторического переворота. Ему казалось, что он, отрицающий цивилизацию, прогресс, историю, он — архаист, не приемлющий современности с ее техникой, философией и наукой, призван спасти мир. Именно в этих условиях мог и должен был развиваться в нем, с одной стороны, тот "глубочайший и злейший нигилизм", о котором писал Горький [Горький, 1951, с. 281], а с другой — тот индивидуалистический героизм, который сформулирован в словах: "весь мир погибнет, если я остановлюсь". Только в этих условиях и в этой обстановке надвигающегося краха архаическая проповедь Толстого, полная противоречий и чудачеств, могла произвести впечатление мудрости и правды» [Эйхенбаум, 1969, с. 86, 89].

По мысли М.М. Бахтина, суждения Андрея Болконского о войне, о роли личности в истории «выражают его этическую личность и его жизненную позицию и вплетены в изображаемое событие не только его личной, но и социальной и исторической жизни. Таким образом, познавательно-истинное становится моментом этического свершения» [Бахтин, 1986, с. 58].

С.Г. Бочаров объясняет «героический канон», на который ориентируется молодой Болконский, опираясь на то, что в древности сложилась героическая традиция, по которой стремление к славе не противоречило общественному служению. Именно с этой точки зрения он объясняет истинные чувства толстовского героя: «Князь Андрей скажет позднее о себе во время свидания с Пьером в Богучарове, что он жил для славы, т. е. жил для других. Это кажется неожиданным оборотом мысли: разве жить для славы не значит жить для себя? Но нет: "Ведь что же слава? та же любовь к другим, желание сделать для них что-нибудь, желание их похвалы". Вот героическая концепция бытия, резко и точно выраженная. Князь Андрей в свой первый период ориентируется на этот героический канон; в его мечтах армия попадает в безвыходное положение, и *он оди*н спасает ее и выигрывает войну — совсем как в древних эпопеях или римских преданиях. Что же до славы, она есть знак идеального строя человеческих отношений, когда жизни человека для людей отвечает признание людей и их похвала, когда существо поведения человека с точностью отражается в общем мнении и не может быть расхождения между поступком и его общественной оценкой (славой), между ними прямое соответствие. <...>

Князю Андрею откроется, что мировая слава Наполеона венчает эгоистический произвол, а действительный подвиг скромного капитана Тушина, определивший исход исторического события — Шенграбенского боя, — не будет увенчан славой и останется неизвестен. Жизнь предстанет ему в несовпадении видимого и настоящего, и его собственное героическое стремление в своем реальном значении и по настоящим своим последствиям окажется чем-то не тем, что мечталось ему; оно окажется гордой обособленностью, отделяющей его от общей судьбы людей, вместо того, чтобы эту судьбу решать, как подобает герою».

Нельзя не отметить и волевые качества Андрея Болконского, которые отмечает С.В. Козлов: «Воля — во многом врожденная способность к выбору, к принятию решений. Андрей обладает ею и по рождению, и по воспи-

танию. Болконский — воплощенная энергия мысли и действия. Без сомнения, Толстой видит Болконского в первом ряду героев Отечественной войны 1812 года. Героичность, мужество, смелость... — много определений этой стороны характера толстовского героя. Блестящий офицер, дисциплинированный и работоспособный, умеющий подчинять себя — всего и без остатка — выполнению поставленной задачи, организовать, вести за собой. "Мне хорошие офицеры самому нужны, самому нужны..." — отзывался Кутузов о Болконском.

Волевая личность — свободная личность. Таков и Андрей Болконский. Он независим, не поддается чужому влиянию, не может быть "ведомым". Напротив, он оказывает влияние на других, он способен противостоять обстоятельствам, подчинять обстоятельства своей воле.

Мы видим, насколько целеустремленно Болконский движется к достижению цели, насколько он настойчив, упорен, способен преодолевать сложности, препятствия на пути к "планируемому" результату. Он бескомпромиссен и тверд, способен сказать "нет" и себе, и другим» [Козлов, 2007, с. 212].

«При этом он — живой человек, и ему не чужды человеческие слабости: в Шенграбенском деле, находясь под огнем, Андрей почувствовал дрожь, — но одна мысль, что он боится, сразу приподняла его. "Я не могу бояться", — подумал он...". Он мужественно держит себя, но вслушаемся — какая напряженная гордость в интонации мысли: я не могу бояться» [Бочаров, 2002, с. 299].

М.М. Бахтин выделял два основных типа биографически ценностного сознания и оформления жизни. К первому относится «стремление к славе» как «осознание себя в культурном человечестве... в возможном сознании этого человечества утвердить и построить свою жизнь, расти не в себе и для себя, а в других и для других, занять место в ближайшем мире современников и потомков. <...> ...это будущее не я-для-себя, а других — потомков. <...> Вот это органическое ощущение себя в героизированном человечестве истории, своей причастности ему, своего существенного роста в нем, укоренение и осознание, осмысливание в нем своих трудов и идей — таков героический момент биографической ценности» [Бахтин, 1979, с. 136]. Именно таким ощущал себя молодой Болконский в первый период своей жизни.

После выздоровления, вернувшись домой, князь Андрей осознал, что в жизни есть нечто более значительное, чем подвиги на войне и слава Наполеона: природа, семья, труд.

С.Г. Бочаров размышлял над тем, как непросто дался Болконскому переход к новой жизни: «Есть трогательность в этой картине, есть новая человечность в опрощенном князе Андрее, занятом будничными заботами, узнавшем прозу самых обычных чувств. Но есть и другое — безрадостность этого опрощения. Простая жизнь не просто дается Андрею. Простая жизнь дается ему со страданием, тайная ее глубина и значительность для него не открыта. И в том образе неба, который сопровождает князя Андрея в романе Толстого, являясь как бы его лейтмотивом, есть величие, идеальность, есть бесконечность стремления и есть отрешенность, холодность. Небо — абсолютное, вечное, справедливое, князь Андрей и ищет в жизни справедливость и совершенство. Но они должны быть прямо даны в явлениях жизни, не скрыты за относительным и случайным. Жизнь не должна быть запутана, она должна являть совпадение, тождество, слитность закона и формы, идеала и реальности — таково к ней требование князя Андрея. Навсегда непере-

ходим для него разрыв — совершенство и несовершенство действительно, "небо" и земная реальность отношений людей. Он видит небо, глядя поверх человеческой жизни. Этот разрыв — трагическая тема образа Андрея Болконского» [Бочаров, 2002, с. 391].

В духовной эволюции князя Андрея произошел очень важный момент, когда он отказался от своих честолюбивых стремлений стать «над людьми», следуя примеру Наполеона. Он был склонен в своих мыслях и поступках к крайностям: после своего выздоровления от полученной раны он почувствовал, что хочет уединения, его все перестало интересовать. В разговоре с Пьером в Богучарове он предстает не юношей, мечтающим о подвиге и славе, а человеком, впавшим в апатию: «Я знаю в жизни только два действительных несчастья: угрызение совести и болезнь. И счастье есть только отсутствие этих двух зол. Жить для себя, избегая только этих двух зол: вот вся моя мудрость теперь». Он никогда не забывал мысли, родившиеся в нем на Аустерлицком поле: «Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал, — подумал князь Андрей... Как же я не видал прежде всего этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба». Болконскому открылись новые смыслы жизни: «Ему так ничтожны казались в эту минуту все интересы, занимавшие Наполеона, так мелочен казался ему сам герой его, с этим мелким тщеславием и радостью победы, в сравнении с тем высоким, справедливым и добрым небом, которое он видел и понял...» [Бочаров, 2005, с. 296].

Л.Н. Толстой много размышлял о возможности соединения духовных поисков интеллигенции с народным идеалом нравственной жизни, но молодой Болконский, хотя со временем и задумался над этой проблемой, не сумел (или не успел) принять народный взгляд на мир, хотя в армии Болконский понял значимость народа. Участвуя в Шенграбенском сражении, он увидел истинный героизм и мужество солдат, служивших под началом штабс-капитана Тушина. Они не думали о славе, как сам князь Андрей, они просто осознавали свой воинский долг. Капитан Тушин даже не подозревал, что совершил подвиг. Услышав, что тот получает выговор за свои действия, Болконский вступает за него перед Багратионом: «И ежели, ваше сиятельство, позвольте мне высказать свое мнение... то успехом дня мы обязаны более всего действию этой батареи и геройской стойкости капитана Тушина с его ротой». Князь Андрей, наблюдая за поведением солдат, которые не произносили громких слов о любви к России, а просто служили ей, понял, что война — это тяжкий труд, что можно ежедневно совершать подвиг, даже не подозревая об этом, что можно испытывать страх и все-таки идти в бой. Многое понял он и во время Отечественной войны 1812 года, наблюдая за достойным поведением солдат и крестьян, объединившихся в партизанские отряды. Он ощутил силу «дубины народной войны», обрушившейся на врага.

Андрей Болконский — человек сложный: аналитический ум у него не отменяет способности на глубокие чувства, страсти. Правда, его эмоции контролируются рассудком, а скептицизм не разрушает внутреннюю цельность. Его личные чувства и стремление к счастью сочетаются с постоянным интересом к общественным проблемам, к судьбе России, что проявляется особенно ярко в дни Бородинского сражения. Еще до него князь Андрей понял, что исход любой войны зависит от духа войска. В разговоре с Пьером он объяснял свою мысль: «Успех никогда не зависел и не будет зависеть ни от позиции, ни от вооружения, ни даже от числа; а уж меньше всего от позиции.

— А от чего?

— От того чувства, которое есть во мне, в нем (Тимохине), в каждом солдате».

Ощущение важности народного начала в жизни человека уже прорастало в князе Андрее. Проживи он дольше, он бы, как и Л.Н. Толстой, понял, что без этого начала человек не обретет гармонию с миром и с самим собой.

Получив тяжелую рану в Бородинском сражении, в своих размышлениях он пришел к мысли о необходимости братской любви к людям, к способности прощать их, что было сродни религиозным чувствам, и поднялся на более высокую духовную ступень, близко подойдя к осознанию высших человеческих ценностей.

Рассматривая психологические портреты персонажей «Войны и мира», нельзя забывать о том, что одна из центральных идей эпопеи — не только «мысль народная», но и «мысль семейная». Уклад жизни старшего поколения семьи Ростовых, Болконских, Безуховых, Курагиных, безусловно, отразился на младшем поколении.

Особый интерес вызывает семья Болконских. По верному замечанию А. Репина, «три поколения Болконских проходят перед нами и вместе с тем — три исторические эпохи» [Репин, 2002, с. 10]. Старый князь — представитель екатерининской эпохи, человек XVIII века, считающий, что «есть только два источника людских пороков: праздность и суеверие, и что есть только две добродетели: деятельность и ум». Не удивительно, что его сын усвоил взгляды отца на «добродетель», поэтому всю жизнь искал сферу, куда можно было приложить свои способности и свои силы. Хотя молодой Болконский иногда не во всем соглашался с отцом, считая гордость отца «ахиллесовой пятой», тем не менее усвоил, что гордость отца — не пустое место, а понятие родовой чести и аристократического долга — не пустой звук! Разве мог он забыть, с каким достоинством держался отец, провозжая его в армию: «Служба прежде всего, — говорит старый князь, провозжая сына в войска». И добавляет: «Помни одно, князь Андрей: коли тебя убьют, мне, старику, больно будет... А коли узнаю, что повел себя не как сын Николая Болконского, мне будет... стыдно!» Разве не пошел молодой Болконский по дороге чести и долга? В разговоре с князем Андреем Кутузов произносит: «Я знаю, твоя дорога — это дорога чести». Разве он не был одарен государственным умом, честностью и мужеством, как и его отец? Но он пошел и дальше отца, сумев преодолеть свою сословную ограниченность, и от высокой идеи служения государству сумел продвинуться по пути понимания того, что служение людям — высокое духовное служение.

В связи с этим необходимо вспомнить наблюдение Н.И. Соловьева, который, рассуждая об аристократизме, присущем Андрею Болконскому, замечал: «Надо, впрочем, отдать справедливость автору, что он, рисуя сво-

¹ С.Г. Бочаров замечает: «Князь Андрей верит в свою звезду; он не случайно, без цели заброшен в мир, он верит в то, что рожден для подвига и величия. Эта вера связана у него с фамильной "болконской" гордостью и через нее — с традицией только что отошедшего XVIII столетия, которого заметным деятелем был старый Болконский, отец Андрея. XVIII век, открытый петровскими преобразованиями, — это век строительства русской государственности. В то время активность отдельных лиц, причастных к этому делу, занимавших официальное положение полководца или придворного вельможи, совпадала с исторической потребностью и была поэтому способна на многое. В "Войне и мире" не раз упоминаются — в доме Болконских особенно — имена Румянцева, Потемкина, Суворова как имена людей, чьей деятельной волей создавалась российская история» [Бочаров, 2002, с. 384].

их графов да князей, показывает нам все-таки людей в настоящем и лучшем смысле этого слова. Многие из этих характеров полны таких общечеловеческих черт и движений, что к ним аристократическое титуло даже как будто не идет; таково, например, все семейство Ростовых: в них так мало графского или княжеского, что автору следовало бы, хотя ради разнообразия разжаловать их, причислив к среднему дворянскому сословию. Наташе и Николаю Ростову не дали даже великосветские привычки. Это натуры, взятые прямо из большинства русского образованного общества. Князь Андрей — другое дело: это кровный, породистый аристократ. Мы не хотим сказать, что аристократизм, полная обеспеченность не придавали некоторого изящества характерам людей; но нельзя в то же время не признавать, что он сушит характеры, как это мы и видим лучше всего на Андрее.

В фигуре этой, рассматривая ее в отдельности, действительно бросается в глаза известная степень бессердечия или как бы душевной холодности, соединенной с благородством приемов и смелостью, твердостью характера. Это был человек-камень вполне обточенный и отшлифованный. При всем его уме и стремлениях, идущих далеко выше окружающей среды, в нем не было и следа той теплоты душевной, которая делает человека способным на гуманные, чисто человеческие подвиги. Единственный подвиг, который он мог исполнить с полной неустрашимостью, — это подвиг войны. Жизнь он любил, но не дорожил ею, не будучи слишком сильно привязан ни к кому: все его сердечные влечения имеют какой-то официальный характер. Он даже и не думал воспротивиться воле отца, когда тот потребовал от него отсрочки брака с Наташей на целый год.

Предложение, сделанное ей кн. Андреем, тоже было как-то степенно, что заметила и старая графиня; у Ростовых его даже боятся — значит, не доверяют ему. Что же касается его отношений к жене, маленькой княгине, то они отличались какою-то суровостью» [Соловьев, 2002, с. 169].

Что касается сложных взаимоотношений семьи Ростовых с князем Андреем, то это связано, несомненно, и с тем, как решительно он расстался с юной Наташей, которая, как ему казалось, так легко его предала. Он не смог ее простить, потому что не смог ее понять. Велика его душевная боль, его боль была для него самым главным, а о том, что происходило с Наташей, он и думать не хотел. Князь Андрей переживал их разрыв, но был непреклонен: «Передай графине Ростовой, что она была и есть совершенно свободна и что я желаю ей всего лучшего... Я говорил, что падшую женщину надо простить, но я не говорил, что я могу простить. Я не могу», — объяснял он свое состояние Пьеру.

Прошло немало времени, пока душа Андрея, прошедшего через многие разочарования, смирилась с мыслью о несовершенстве человека, в том числе и себя самого, и научилась прощать. Особенно ярко это проявилось в его отношениях с Наташей Ростовской.

Болконский, не испытавший чувства любви к своей жене, хотя он и говорил о ее безвременной кончине, необычайный подъем души испытал, полюбив Наташу Ростову. Тем сильнее и драматичнее было его разочарование вследствие разрыва с ней, обманувшей его надежды на счастье: «Вся жизнь представлялась ему волшебным фонарем, в который он долго смотрел сквозь стекло и при искусственном освещении. Теперь он увидел вдруг, без стекла, при ярком дневном свете, эти дурно намалеванные картины. "Да, да, вот они те волновавшие и восхищавшие и мучившие меня ложные образы, — говорил он себе... — Слава, общественное благо, любовь к женщине, самое отечест-

во — как велики казались мне эти картины, какого глубокого смысла казались они исполненными! И все это так просто, бледно и грубо при холодном белом свете того утра, которое, я чувствую, поднимается для меня"». А ведь ранее из круга разрушительного отрицания князя Андрея вывели общение его с Пьером и чувство к Наташе: в нем пробудилась жажда жизни и стремление к «свету».

Это стремление подчеркнуто сценами, в которых происходит его встреча с Наташей Ростовой и две его встречи с дубом. Андрей Болконский — один из тех толстовских героев, которые тонко чувствуют природу, единство с ней. Его восприятие природы сродни мифологическому: так дуб, с которым он мысленно ведет разговор, — не просто деталь пейзажа, а собеседник, который продемонстрировал разочарованному Болконскому, какие могучие силы таятся в каждом живом существе, и заставил поверить в то, что «жизнь не кончена в тридцать один год».

Пережив смерть жены и осознав свою вину перед ней, Болконский чувствовал свое одиночество. Его душевное состояние передано через его встречу с дубом: «На краю дороги стоял дуб... Это был огромный, в два обхвата дуб, с обломанными, давно видно, суками и с обломанной корой, заросшей старыми болячками. С огромными своими неуклюже, несимметрично растопыренными корявыми руками и пальцами, он старым, сердитым и презрительным уродом стоял между улыбающимися березами. Только он один не хотел подчиняться обаянию весны и не хотел видеть ни весны, ни солнца. "Весна, и любовь, и счастье! — как будто говорил этот дуб. — И как не надоест вам все один и тот же глупый, бессмысленный обман! Все одно и то же, и все обман! Нет ни весны, ни солнца, ни счастья..."»

"Да, он прав, тысячу раз прав этот дуб, — думал князь Андрей, — пускай другие, молодые, вновь поддаются на этот обман, а мы знаем жизнь, — наша жизнь кончена!"».

По природе деятельный князь Андрей не мог долго находиться в таком состоянии. Встреча с Пьером, необычайная радость жизни, шедшая от юной Наташи Ростовой, заставили его понять, что жизнь «не кончена», что она еще подарит ему много хорошего, и на обратном пути он даже не сразу понял, что встреченный им дуб так переменялся внешне под весенним солнцем: «Старый дуб, весь преобразенный, раскинувшись шатром сочной, томной зелени, млея, чуть колыхаясь в лучах вечернего солнца. Ни корявых пальцев, ни болячек, ни старого горя и недоверия — ничего не было видно. Сквозь столетнюю жесткую кору пробились без сучков сочные, молодые листья, так что верить нельзя было, что этот старик произвел их. "Да это тот самый дуб", — подумал князь Андрей, и на него вдруг нашло... чувство радости и обновления».

Болконский захотел жить: «...Надо, чтобы все знали меня, чтобы не для одного меня шла моя жизнь».

Постепенно происходит «пробуждение» души Андрея Болконского, возникает интерес к жизни, к людям: «Мало того, что я знаю все то, что есть во мне, надо, чтобы и все знали это: и Пьер, и эта девочка, которая хотела улететь в небо, надо, чтобы все знали меня, чтоб не для одного меня шла моя жизнь, чтоб не жили они так независимо от моей жизни, чтоб на всех она отражалась и чтобы все они жили со мною вместе!»¹

¹ А. Болконского раздражала лыскогорская жизнь в ее неизменной повторяемости («все точно то же»). Остановившееся время вызвало в нем ощущение остановившейся

В князе Болконском появилось желание соединить его жизнь с жизнью других людей, желание отдать им то, что он передумал и выстрадал: «Ему казалось ясно, что все его опыты жизни должны были пропасть даром и быть бессмыслицей, ежели бы он не приложил их к делу и не принял опять деятельного участия в жизни».

«Дело» Болконский рассматривает с точки зрения того, какую пользу он может принести людям и обществу, занимаясь им. Потратив время на подготовку реформ в России, он понял ложность надежды, что при помощи государственных институтов что-либо можно сделать. И, вспомнив свои обязанности помещика, «живо представил себе Богучарово, свои занятия в деревне, свою поездку в Рязань, вспомнил мужиков, Дрона-старосту, и, приложив к ним права лиц, которые он распеждал по параграфам, ему стало удивительно, как он мог так долго заниматься такой праздною работой».

Князь Андрей Болконский — сын своего класса и своего времени. Его отношение к крестьянству никогда не было однозначным и претерпело изменение. Вначале он не разделял взгляды Пьера Безухова на положение крепостных: «Ну, вот ты хочешь освободить крестьян, это очень хорошо, но не для тебя (ты, я думаю, никого не засекал и не посылал в Сибирь) и еще меньше для крестьян. Ежели их бьют, секут, посылают в Сибирь, то я думаю, что им от этого нисколько не хуже. В Сибири ведет он ту же скотскую жизнь, а рубцы на теле заживут, и он так же счастлив, как и был прежде. А нужно это для тех людей, которые гибнут нравственно, наживают себе раскаяние, подавляют это раскаяние и грубеют от того, что у них есть возможность казнить право и неправо. Вот кого мне жалко, и для кого бы я желал освободить крестьян», а позднее, преодолев душевный кризис, он крестьян одного из своих имений отпустит в вольные хлебопашцы, а в других заменит барщину на оброк.

Через многие сомнения прошел князь Андрей, как и писатель, создавший этого героя. И.С. Тургенев видел в Л.Н. Толстом черты Гамлета, который «вечно возится и носится с самим собой; он постоянно занят не своей обязанностью, а своим положением... Гамлет сам наносит себе раны; сам себя терзает; в его руках тоже меч: обоюдоострый меч анализа». Эти черты были присущи и молодому Болконскому, как и молодому Толстому, который по духу своему не мог быть ни Гамлетом, ни Дон Кихотом, и, пройдя через увлечение идеями Белинского, Станкевича, отходит от них и селится в Ясной Поляне, исполняя обязанности помещика и сельского учителя, выказав свое кредо в письме Е.П. Ковалевскому (1860): «Мудрость во всех житей-

жизни. Ему нужно было ощущать движение жизни, чувствовать себя нужным, найти приложение своим силам. И при этом связь его с родовым именем была неразрывной, и время от времени он возвращался в деревню с таким говорящим названием — «Отрадное». Хотя имение «Лысье горы», т. е. пустые, не наполненные той радостью, что он испытывал в детстве, а со временем смерть отца и запустение после нашествия 1812 года вообще привели князя Андрея к ощущению своего одиночества, которое он, пережив расставание с Наташей Ростовой, перестал чувствовать только в армии, среди солдат, с которыми защищал отечество.

Л.Н. Толстой высоко оценивал общеродовую целостность, сам всю жизнь связанный с Ясной Поляной, живя в которой не раз испытывал духовное озарение, через описание «бессознательных душевных событий», связанных с «образами внешнего мира (*Мелетинский Е.М.* Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов / Бессознательное: Многообразие видения. Новочеркасск, 1995. С. 161), удивительно умел показывать душевное движение героев своих произведений, в частности Андрея Болконского.

ских делах, мне кажется, состоит не в том, чтобы знать, что нужно делать, а в том, чтобы знать, что делать прежде, а что после». К этой мудрости приходит и князь Андрей.

Главных героев Л.Н. Толстого в «Войне и мире» нельзя отнести к типу «лишних людей». Андрей Болконский — человек действия. Ему не нравится бывать в салоне Шерер, он, как юный Пьер, не окунается в светскую жизнь «золотой молодежи». Образованный и порядочный человек, ищущий цель своей жизни, он решает идти на войну. Пьеру он пытается объяснить, почему принял такое решение: «Я иду потому, что эта жизнь, которую я веду здесь, эта жизнь — не по мне! Гостиные сплетни, балы, тщеславие, ничтожество — вот заколдованный круг, из которого я не могу выйти». Светская жизнь ему отвратительна: «...все бывшие в гостиной не только были знакомы, но уже надоели ему так, что смотреть на них и слушать их ему было очень скучно». Ему не хочется тратить свою жизнь на светские развлечения, среди которых не может находиться человек, ждущий «от себя чего-нибудь впереди». Тем не менее Н.Д. Ашхарумов отмечал в князе Андрее черты «лишнего человека», постоянно мечущегося и ищущего себя, порой критически переоценивающего свои поступки: «Человек этот, пожалуй, и прав был, постоянно критически относясь к своему прошедшему. Критиковать можно все, и всегда оставаться правым; но мы бы крепко ошиблись, если бы мы приняли эту критику за какой-нибудь шаг вперед с его стороны и ожидали, что она его приведет к чему-нибудь положительному. Человек этот, несмотря на высокие свои добродетели, в сущности, человек праздный. Ему только мерещится, что он куда-то идет и делает что-то. В сущности, он ничего не делает; но ему, как больному душой и слабому телом, нужно какое-нибудь занятие, разгоняющее хандру, нужно усиленное движение, гимнастика. Нужно наполнить жизнь чем-нибудь, чтобы не умереть с тоски; но чем? — не все ли равно? Все хорошо и все дурно, все важно и все ничтожно, все может занять и увлечь на минуту, пока не осмотришься и хорошенько не разглядишь, что такое тебя увлекает и тешит, а как только взгляделся — баста! Очарование кончено, свет волшебного фонаря потух, и белый, холодный луч утра освещает перед тобой дрянные картинки...

Таков характер князя Андрея, конечно, характер не героический, и такова его философия...

И все-таки мы его любим, потому что он теплый, живой человек; потому что в нем чистая русская кровь и чистое русское сердце; и мы высоко уважаем в нем некоторые черты. Он благодороден и горд — ничто мелочное и низкое не доступно его душе; он смел и готов отдать жизнь за то, что он любит... Но вся беда в том, что никто не может сказать, да и сам он не может сказать, что такое он любит. В нем нет устоя, нет личной инициативы, пылкие увлечения не рождаются в его душе живым плодом ее внутренней деятельности...» [Ашхарумов, 2002, с. 112 — 114]. С ним не соглашается С.Г. Бочаров, объясняя позицию молодого Болконского тем воспитанием, которое он получил, теми традициями, которые в нем были заложены семьей: «Князь Андрей не хочет допустить, чтобы случайности жизненного потока распоряжались его судьбой; не он будет соответствовать окружающей жизни, а жизнь должна быть *по нем*. Он верит в свое высокое назначение, и тем самым он, кажется, решил *для себя* общий вопрос о целесообразности миропорядка и человеческой жизни, о свободе и необходимости в этой жизни — главный вопрос, который исследуется и выясняется каждой строчкой книги Толстого» [Бочаров, 2005, с. 276]. А П.В. Анненков,

одним из первых выступивший со статьей о «Войне и мире», хотя и упрекал Л.Н. Толстого в отсутствии в романе «элемента *разночинцев*, получающего все большее и большее значение в жизни», пронизательно заметил связь толстовских героев не только с прошлым (князь Андрей — сын своего отца), но и с настоящим (он — человек XIX века): о таких людях, как князь Болконский, можно сказать, что «они, по роду своих убеждений, только номинально принадлежали к тому обществу, где судьба привела им родиться». Он является нам «человеком того же самого закала и направления, как и молодые советники императора Александра I»: «Та же уверенность в себе, та же смелость в планах и предначертаниях, построенных без участия опыта, на одной собственной, ничем не проверенной мысли, то же гуманное, благородное отношение к низшим слоям общества, при чувстве своего превосходства над ними, и, наконец, то же презрение к русской жизни, не удовлетворявшей ни в какой мере политическим идеалам, которые носились перед их глазами. Только Андрей Болконский не испытывал блестящей и почетной участи своих двойников; оттого недовольство его жизнью и порядком вещей уже связано с огорчениями и разочарованиями собственной его жизни... <...> В том, кажется, и заключается трагическая сторона его жизни, что он *не узнан*, и когда он говорит с отчаянием о невозможности какого-либо общественного труда на Руси, то уже мы знаем, что под настоящим трудом он подразумевает только тот, который совершается на высших постах в государстве и никакой более.

Это — честолюбец, но томящийся вместе с тем и по доброй, прочной славе полезного гражданина. Его-то и выбрал автор представителем того недовольства, которое в отличие от пошлой, слепой и корыстной оппозиции большинства основывалось на понимании истинных условий политического развития обществ. <...> Князь Андрей Болконский вносит в свою критику текущих дел и вообще в свои воззрения на современников идеи и представления, составившиеся об них в *наше* время. Он имеет дар предвидения, дошедший к нему, как наследство, без труда, и способность стоять выше своего века, полученную весьма дешево. Он думает и судит разумно, но не разумом своей эпохи, а другим, позднейшим, который ему открыт благожелательным автором. Он умел счистить с себя все искреннее, но скучные и досадные черты современника той эпохи, о которой говорит и в среде которой живет. Он не может увлекаться, не может состоять под влиянием какой-либо замечательной личности своего времени, потому что уже знает биографические подробности и анекдоты о каждой из них, собранные на днях. Ошибок он тоже не делает, кроме тех, какие делают и источники, откуда он почерпнул свою сверхъестественную пронизательность. <...> Болконский — современник особенный, такой, которому открыто все то, что узнано позднее. Мысль его живет не с ровесниками по времени, а с нынешними дилетантами по части новой истории России, и от них он заимствует свой скептицизм, свою холодность и трезвость относительно правительственных мер и явлений, изумлявших и волновавших всех тех бедных людей, которые имели несчастье принадлежать только своему веку» [Анненков, 2002, с. 63 — 65].

П.В. Анненков, а позднее и К.Н. Леонтьев отмечали такую черту толстовских героев «Войны и мира», как «позднейший» разум, имея в виду, что многие их рассуждения и поступки были свойственны русским образованным людям скорее не 10-х, а 50 — 60-х годов XIX века. А суждения Андрея Болконского, считает П.В. Анненков, принадлежат самому Л.Н. Толстому:

«Он думает и судит разумно, но не разумом своей эпохи, а другим, позднейшим, который ему открыт... автором» (Вестник Европы. 1868. № 2. С. 794).

С.Г. Бочаров в разделе «Леонтьев – Толстой – Достоевский» своей книги «Сюжеты русской литературы», комментируя литературные теории К.Н. Леонтьева, останавливается на сложной и интересной проблеме: «...в наше время, во второй половине XX века, явилось понятие интертекстуальности, представляющее каждый отдельный литературный текст отражением неуследимого множества других литературных текстов, вступающих, таким образом, с его создателем, автором, в неподозреваемое этим последним соавторство» [Бочаров, 1999, с. 305]. Пьер Безухов и князь Андрей у Толстого, размышляет К.Н. Леонтьев, «не читали еще в начале этого века ни "Лишнего человека", ни "Бедных людей" и "Униженных", не знали еще ни Онегина, ни Печорина, ни Гегеля, ни Шопенгауэра, ни Ж. Санд, ни Гоголя» [Леонтьев, 1912, с. 336], но все это знал уже автор «Войны и мира», и все это — влияние этих книг и этих имен, и все это умственное и психологическое содержание полувекового развития — вошло в его книгу и претворилось как в ее тематике-проблематике (например, своеобразное народничество позднего Пьера, его поклонение Каратаеву как идеологическая тема 60-х годов, ни о чем таком исторический Пьер, конечно, и подумать не мог), так и в стиле душевной жизни героев и формах авторского психического анализа. Текст «Войны и мира», как его увидел К.Н. Леонтьев, — это интертекст всего им названного литературного и философского материала, присутствующего в книге Толстого, конечно, не как материал, а как итог развития, преобразовавший сознание романиста. Исследователь наших дней говорит: «Нам трудно понять Пушкина не оттого, что мы не читали всего, что читал Пушкин (прочсть это трудно, но возможно, — нет, оттого, что мы не можем забыть всего, что он не читал, а мы читали» [Гаспаров, 1994, с. 9]. С.Г. Бочаров резюмирует: «Это трудности современной филологии, но такovy и трудности исторического писателя, как увидел Леонтьев Толстого: Толстому трудно забыть все то, что он читал, а Пьер не читал» [Бочаров, 1999, с. 306].

Воля, скептический ум и известная доля эгоцентризма, присущие Андрею Болконскому, долгое время держали его в плену разрушительных идей отрицания. Но т. к. он, как бы ни было ему трудно, был склонен к самоанализу, то всегда искал ответы на встававшие перед ним вопросы. Князь Андрей прошел через многие разочарования: разочарование в светской жизни с ее извращенным «нравственным миром», в идее наполеонизма с ее бесчеловечностью, в несостоявшемся «личном Тулоне», который должен был принести ему славу, разочарование в идеях Сперанского из-за его «слишком большого презрения к людям» и крах своих честолюбивых помыслов на грандиозном поприще ввиду понимания суетности государственных комитетов, «обходивших все, что касалось сущности дела». Весь путь Андрея Болконского с его сомнениями, духовными кризисами, разочарованиями, «житейскими путаницами» — это путь познания им самого себя и жизни, путь к людям.

Процесс духовных поисков, через которые он прошел, как и многие другие герои произведений А.Н. Толстого, связан с толстовской идеей «подвижности личности», «текучести» личности, с тем, что писатель всегда стремился выявлять общие закономерности личного и общественного бытия человека, путей, которыми люди приходят друг к другу, с его убежденностью в необходимости человеческого «единения».

Пьер Безухов в поисках себя как «частицы целого»

В своем романе «Война и мир», главной мыслью которого, по признанию самого Толстого, является «мысль народная», как всегда, писатель большое внимание уделяет поиску его героями нравственных основ жизни. Л.Н. Толстой никогда не преуменьшал силы сложившихся постоянных форм жизни, но его герои постоянно делают выбор между Добром и Злом, а именно в столкновении нравственных идеалов глубоко раскрывается личностная суть человека.

Заблуждения и открытия Андрея Болконского и Пьера Безухова — главных героев толстовской эпопеи, — сложный поиск ими своего места в жизни связан не только с их индивидуальными характерами, но и с миром, в котором они живут среди устоявшихся определенных условностей.

Пьер больше, чем князь Андрей, оказался подвержен тем соблазнам, которые открываются перед человеком, когда тот неожиданно разбогател. Став наследником графа Безухова, Пьер одновременно становится и жертвой алчных членов семьи Курагиных, ибо в нем сочетаются и сила, и пассивность. Говоря на языке философов Ницше, в нем нередко проявляется «дионисийское» начало, тогда как в его друге Андрее Болконском — «аполлоновское».

Побочный сын графа Безухова, с десяти до двадцати лет со своим гувернером-аббатом проживший за границей, он оказался в петербургском светском обществе, со своими независимыми взглядами, со своим увлечением Наполеоном (потому и в армию не мог пойти, т. к. надо было против него воевать). И оказался втянутым в жизнь «золотой молодежи» с ее кутежами, развратом, грубыми развлечениями. В нем бродила огромная сила, но он не мог понять, на что же ему ее потратить. П.В. Анненков молодого Пьера сравнивает с Обломовым: «Тяжелый, но гуманно-развитой молодой Безухов — тип, похожий на Обломова, если Обломова сделать безмерным богачом и побочным сыном одного из екатеринских орлов...» [Анненков, 2002, с. 49]. Нам эта точка зрения не кажется убедительной, т. к. гончаровский Обломов, не увидев в петербургской суете «человека», отказывается от такого образа жизни и уезжает в деревню, а Пьер надолго попадает под влияние молодого Курагина и Долохова и, испытывая недовольство собой, все равно продолжает «кутежи и гусарство», не в силах вырваться из жизненного круга, в котором запутался. Он терзается от своей привязанности к чувственным наслаждениям, ощущает свою несвободу и обращается после одного из вечеров в салоне Анны Шерер к Андрею Болконскому за советом, как ему жить дальше, что ему делать. Задумавшись над тем, что он услышал от князя Андрея («Ты мне дорог, особенно потому, что ты один живой человек среди всего нашего света... Выбери, что хочешь; это все верно. Ты везде будешь хорош, но одно: перестань ты ездить к этим Курагиным, вести эту жизнь. Так это не идет тебе: все эти кутежи, и гусарство, и все...»), Пьер даст другу слово, что порвет с порочной жизнью, но не сдерживает своего обещания. Если молодой князь эмоционально «взрослый» человек, то Пьер часто напоминает умного, но наивного «ребенка». Он, оказавшийся в сфере интересов многих людей, желающих быть причастными к наследству, полученному Пьером, не в силах разобраться в ведущихся вокруг него интригах, закончившихся тем, что его женили на Элен Курагиной. Останавливает его только ужас, испытанный им после дуэли с Долоховым, когда он осознал, что чуть не убил человека, что было для него высшим проявлением Зла. В разго-

воре с князем Андреем он пытается ему объяснить свое состояние: «Мы все знаем, что такое зло для себя. Да, мы знаем, но то зло, которое я знаю для себя, я не могу сделать другому человеку». Пьер, как и молодой Болконский, все время ищет ответ на вопрос, что есть добро и справедливость.

Пьер обладает эстетической чуткостью, как и князь Андрей. Они оба ценят красоту мира. И в этом, по замечанию С.В. Козлова, они «...приближены к самому Толстому. Правда, эстетическая сфера человека не ограничивается лишь способностью воспринимать, переживать прекрасное. Духовно-психологически "расщепив" себя на Андрея и Пьера, Толстой не передал им такую часть своей природы, как творческую, художественную одаренность, поскольку это привело бы к резкому усложнению и "отяжелению" структуры персонажей» [Козлов, 2007, с. 212].

Личная коллизия Пьера — измена жены, с которой он расстается, — приводит его к размышлениям о правоте и вине человека, о том, «что дурно, а что хорошо»: «О чем бы он ни начинал думать, он возвращался к одним и тем же вопросам, которых он не мог разрешить и не мог перестать задавать себе. Как будто в голове его свернулся тот главный винт, на котором держалась вся его жизнь. Винт не входил дальше, не выходил вон, а вертелся, ничего не захватывая, все на том же нарезе, и нельзя было перестать вертеть его».

В.В. Вересаев в литературно-философском исследовании о Толстом «Да здравствует весь мир!» размышляет над тем, какой сложный путь поисков самого себя проходит в Пьере: «Начинает Пьер с тех же вопросов, которыми мучается князь Андрей. "Что дурно? Что хорошо? Для чего жить, и что такое я? Что такое жизнь, что смерть? Какая сила управляет всем?" — спрашивал он себя. И не было ответа ни на один из этих вопросов, кроме одного логического ответа вовсе не на эти вопросы. Ответ этот был: "умрешь — все кончится". Смерть все кончит и должна прийти нынче или завтра, — все равно через мгновение, в сравнении с вечностью».

Временное удовлетворение Пьер находит в масонстве, но вскоре и в нем разочаровывается. Жизнь предстает перед ним в ужасе своей пустоты и бесцельности. Все люди чувствуют бессознательно этот ужас, и жизнь их заключается в одном — в «спасении от жизни». «Все спасаются от жизни, кто честолюбием, кто картами, кто писанием законов, кто женщинами, кто политикой, кто вином. Нет ни ничтожного, ни важного, все равно: только бы спастись от нее, как умею! — думал Пьер. — Только бы не видеть ее, эту страшную ее (смерть)». В размышлениях Пьера слышны отголоски мучительных размышлений самого А.Н. Толстого о смерти, которая обесценивает смысл человеческой жизни.

Жизнь Пьера не сразу «установилась». В ней можно выделить несколько периодов, каждый из которых привел его к определенным размышлениям и поступкам: первый период связан с увлечением светской жизнью, окончившимся женитьбой на Элен Курагиной и дуэлью с Долоховым, вследствие чего наступило разочарование в семейной жизни и появление филантропических планов по улучшению жизни крестьян, связанных с мыслью о том, что наслаждение делать добро другим есть единственно верное счастье жизни (не эту ли теорию «разумного эгоизма» проповедовали позднее «новые люди» Н.Г. Чернышевского?); второй период жизни Пьера был связан с его встречей с Баздеевым, увлечением и разочарованием в масонстве: сначала Пьер из атеиста обратился в мистика, а потом решил, что больше пользы людям (и крестьянам, в частности) сможет принести сам, с чем связан третий

период его жизни, доказавший его неумение заниматься практическими делами; четвертый период связан с войной 1812 года, во время которой изменились его взгляды на жизнь: появилось стремление сблизиться с народом, помочь родине (мысль об убийстве Наполеона); в это же время он испытал душевное потрясение от встречи в плену с Платоном Каратаевым и стремление к «опрощению»; последний период, о котором нам (иногда полунамеками) рассказывает Л.Н. Толстой, связан с его стремлением изменить несправедливость, царящую в обществе, и полной душевной гармонией, которую он нашел в семейной жизни с Наташей Ростовской.

Во все периоды своей жизни Пьер ведет себя согласно своей натуре: все его поступки, как дурные, так и хорошие, по мнению Н.М. Чиркова, «отличаются како-то бессознательностью», как будто кто-то подвигает его к поступкам, как подвели к постели умирающего отца: Пьер «вдруг почувствовал... что он в нынешнюю ночь есть лицо, которое обязано совершить какой-то страшный и ожидаемый всеми обряд, и что поэтому он должен был принимать от всех услуги. Он принял молча перчатку от адъютанта, сел на место дамы, положив свои большие руки на симметрично выставленные колени, в наивной позе египетской статуи, и решил про себя, что все это так именно должно быть и что ему в нынешний вечер, для того чтобы не потеряться и не надеть глупостей, не следует действовать по своим ображениям, а надобно предоставить себя вполне на волю тех, которые руководили им». И Пьер держит себя в полном согласии с собственным настроением. Так же он ведет себя, когда его сподвигли к женитьбе на Элен. В момент сватовства у него была только одна мысль: «"Так уж все кончено! — думал он. — И как это все сделалось? Так быстро! Теперь я знаю, что не для ее одной, не для себя одного, но и для всех это должно неизбежно свершиться. Они все так ждут этого, так уверены, что это будет, что я не могу, не могу обмануть их. Но как это будет? Не знаю; а будет, непременно будет!" — думал Пьер, взглядывая на эти плечи, блестящие подде самых глаз его». И в истории дуэли с Долоховым он, поддавшись гневу, просто повинуется ходу событий. И к масонам он приходит в критическую минуту своей жизни, застигнутый врасплох.

С точки зрения Н.М. Чиркова, «у Пьера рядом с периодическими переоценками самого себя и своей жизни, периодическими нравственными очищениями и открытиями смысла жизни, связанного с "вечным, простым и великим", ненарушимо проявляется исконная верность самому себе, своему характеру во всех важнейших ситуациях его жизни, эта всегдашняя его сосредоточенность на том, что ему представляется самым главным, рассеяние во внешней повседневной жизни и пассивное повиновение тому, чего требуют внешние жизненные обстоятельства в данный момент, подчинение внешней чужой воле. <...> И поездка Пьера на Бородинское поле только результат того, что Пьер по свойствам своей природы больше всех других поддается общему порыву, охватившему страну. И наконец, пребывание Пьера в оставленной и сожженной Москве, его плен и освобождение только следствие огромных, навалившихся на него впечатлений окружающего, невозможности для него в них разобраться и опять-таки безропотного подчинения огромной, непонятной для него внешней силе» [Чирков, 1969, с. 335 – 336].

При этом Безухов обладает определенной силой характера и твердостью убеждений в том, что, несмотря на все, что вокруг происходит, жизнь прекрасна. В споре с А. Болконским он не может принять его точку зрения: «Вы говорите, что не можете видеть царства добра и правды на земле. И я не ви-

дал его; и его нельзя видеть, ежели смотреть на нашу жизнь как на конец всего. На земле, именно на этой земле (Пьер указал в поле), нет правды — все ложь и зло; но в мире, во всем мире есть царство правды, и мы теперь дети земли, а вечно — дети всего мира. Разве я не чувствую в своей душе, что я составляю часть этого огромного, гармонического целого? Разве я не чувствую, что я в этом бесчисленном количестве существ, в которых проявляется Божество, — Высшая сила, — как хотите, — что я составляю одно звено, одну ступень, от низших существ к высшим? Ежели я вижу, ясно вижу эту лестницу, которая ведет от растения к человеку... отчего же я предположу, что эта лестница прерывается со мною, а не ведет все дальше и дальше до высших существ. Я чувствую, что я не только не могу исчезнуть, как ничто не исчезает в мире, но что я всегда буду и всегда был».

Пьер постоянно ищет дело, к которому он мог бы приложить кипящие в нем жизненные силы. При этом, бросаясь от одного увлечения к другому (он в разное время мечтал быть философом, «тактиком», повторить славу Наполеона, а потом убить Наполеона и уничтожить зло, которое тот творил), Пьер может испытывать жестокие разочарования и тоску от невозможности развязать «страшный узел жизни». При этом он испытывал и чувство личной вины за то, что не может изменить мир, «переродить» его, и страх «недопонимания». И все равно он ищет «остов жизни», а им, по его убеждению, являются только хорошие дела.

Именно поиск возможности творить эти хорошие дела привел его к масонам, которых он посчитал обладателями высшей мудрости. В масонской ложе, думал Пьер, он «найдет возрождение к новой жизни». В очередной раз, стремясь к собственному совершенству, он легко дает себя обмануть. Происходит это еще и от того, что Безухов уверен в том, что добро делать легко («Как легко, как мало усилia нужно, чтобы сделать так много добра, и так мало мы об этом забочимся!»). Поверив в провозглашаемые масонами идеи братства и равенства людей, Пьер решает освободить своих крестьян. Свои филантропические идеи о постройке для крестьян школ, больниц, приютов он озвучивает в разговоре с князем Андреем, уверяя в том, что делать добро — это единственное счастье в жизни. Он полон веры и энтузиазма. Идеи масонов вдохновили его. Он считает, что вне масонства «все исполнено лжи и неправды, и я согласен с вами, что умному и доброму человеку ничего не остается, как только, как вы, доживать свою жизнь, стараясь только не мешать другим...».

Князь Андрей не может разделить энтузиазм своего друга, убежденный в том, что у каждого человека есть своя, личная правда: «Может быть, ты прав для себя, но каждый живет по-своему <...> То, что справедливо и несправедливо, не дано судить людям, — отвечает Андрей. — Люди вечно заблуждались и будут заблуждаться, и ни в чем больше, как в том, что они считают справедливым и несправедливым». В этом богучаровском споре двух близких друзей обозначены два уровня понимания бытия, результатом чего является то, что скептический, трезво мыслящий князь Андрей заражается воодушевлением Пьера и его верой в то, что «общая справедливость» может быть: «Свидание с Пьером было для князя Андрея эпохой, с которой началась хотя во внешности и та же самая, но во внутреннем мире его новая жизнь».

Оба толстовских героя относились к тому типу людей, у которых их душевный мир зависел от решения ими вопросов «вечных», причем решены эти вопросы должны были быть не только рассудком, а обязательно и на эмоциональном уровне, вследствие чего появлялась искренняя убежден-

ность в том, что они действительно что-то могут сделать для установления в мире гармонии. В очередной раз в них рождалась вера в жизнь. Как замечает позднее в романе Л.Н. Толстой, Пьер после встречи с Платоном Каратаевым чувствовал, что «прежде разрушенный мир теперь с новой красотой воздвигался в его душе». Такое же чувство после разочарования в своей светской и семейной жизни испытал Пьер, поверив в благородство идей «братьев» из масонской ложи. Когда наступил момент прозрения, Пьер понял, что масонская ложа — это не то место, где люди заняты совершенствованием себя и мира, что строительство школ и больниц для крестьян обременительно для самих крестьян, что управляющие его имениями лгут ему, говоря о процветании деревень, что благодарности крестьян за подаренные им блага подготовлены теми же управляющими. Он осознал, что реальное положение крестьян ухудшилось, что масонские идеи бесплодны, потому что они не только мир, но и его самого не изменили: «Жизнь его между тем шла по-прежнему, с теми же увлечениями и распущенностью. Он любил хорошо пообедать и выпить и, хотя и считал это безнравственным и унижительным, не мог воздержаться от увеселений холостых обществ, в которых он участвовал».

Пьер отходит от масонства, поняв, как велик разрыв между провозглашаемыми ими ценностями и реальным образом их жизни. И тем не менее заложенные ими ориентиры привели его в конце концов к согласию с собой. Он познакомился через братьев-масонов со стоическими идеями, в частности с понятием «пневмы», «движущейся на себя и к себе», «всюду разлитой», «все единящей», а «в середине Бог, и каждая капля стремится расшириться, чтобы в наибольших размерах отражать его. И растет, сливается, и сжимается, и уничтожается на поверхности, уходит в глубину и опять всплывает». И Пьер начал ощущать себя частицей мира. В разговоре с Андреем Болконским на пароме он признается: «Разве я не чувствую в своей душе, что я составляю часть этого огромного, гармонического целого? Разве я не чувствую, что в этом бесчисленном количестве существ, в которых проявляется божество, — высшая сила, — как хотите, — что я составляю одно звено, одну степень от низших существ к высшим?»

Пьер понял, что мир — это огромное подвижное целое, в каждой части которого присутствует единое «великое, вечное и бесконечное» начало. Пережив очередное разочарование в мистической философии и в филантропической деятельности, измученный бесконечными вопросами, задаваемыми самому себе («Разве не он всюю душой желал то произвести республику в России, то самому быть Наполеоном, то философом, то тактиком, победителем Наполеона? Разве не он видел возможность и страстно желал переродить порочный род человеческий и самого себя довести до высшей степени совершенства?»), Пьер по-другому стал смотреть на мир: «...он выучился видеть великое, вечное и бесконечное во всем <...> и радостно созерцал вокруг себя вечно изменяющуюся, вечно великую, непостижимую и бесконечную жизнь».

И при этом временами, на короткие мгновения или окунаясь в прежнюю, разгульную жизнь, или тосковал из-за того, что ощущал приближение какой-то катастрофы, которая перевернет всю его жизнь, и не только его. Приближался 1812 год.

Пьера не могли не охватить патриотические настроения. Переодетый, он отправился на Бородинское поле. Глядя на солдат, он стал понимать, что

именно они — настоящие люди, которые «не говорят, а делают». Войну Пьер понял по-своему (он был «не военным», «мирным» человеком). Прожив долгие годы в созерцании «жизни души», он на батарее Раевского почувствовал цельность общей жизни. «Война есть найтруднейшее подчинение свободы человека законам Бога, — говорил какой-то мистический голос в Пьере. — Простота есть покорность Богу, от Него не уйдешь. И они просты. Они не говорят, но делают. Сказанное слово — серебряное, а не сказанное — золотое. Ничем не может владеть человек, пока он боится смерти, а кто не боится ее, тому принадлежит все. Если бы не было страдания, человек не знал бы границ себе, не знал бы себя самого. Самое трудное состоит в том, чтобы уметь соединять в душе своей значение всего. Все соединить? — нет, не соединить. Нельзя соединить мыслей, а сопрягать все эти мысли — вот что нужно! Да, сопрягать надо, сопрягать надо!»

Пьер не может понять, как можно соединить любовь к жизни и отсутствие страха смерти. Отечественная война заставила Пьера о многом задуматься, многое понять. На первый взгляд кажется парадоксальным, что возвращение к жизни Пьера происходит во время нашествия Наполеона на Россию. Неожиданным и унижительным для Пьера был страх, испытанный им, убежавшим с поля Бородинского сражения. Он не может осознать природу мужества солдат, которые охвачены одной мыслью («всем народом навалиться хотя; одно слово — Москва») и как будто не думают о смерти. Мужество простых людей, их стихийный, глубокий патриотизм потрясают Безухова: «"О, как ужасен страх и как позорно я отдался ему! А они... они все время до конца были тверды, спокойны"... — подумал он. Они в понятии Пьера были солдаты, те, которые были на батарее, и те, которые кормили его, и те, которые молились на икону. Они — эти странные, неведомые ему доселе люди, они ясно и резко отделялись в его мысли от всех других людей». Пьер почувствовал в народе ту душевную силу, которой так не хватало ему самому и его окружению. Как и Андрей Болконский, он переосмыслил свое отношение к Наполеону, увидев на улицах Москвы насилие над русскими людьми, жестокость, мародерство. Желание поступать, «как они» (люди из народа. — Э. Ф.), которые «не говорят, но делают», рождает в Пьере желание убить Наполеона.

Б.М. Эйхенбаум замечал, что для Л.Н. Толстого «народ — это не одно из "сословий", заслуживающее особого внимания и сочувствия, а основа и сущность исторической жизни — ее настоящей создатель. Он не понимает и не представляет себе деятельности и поведения без опоры на народ. <...>

Позиция интеллигента, разглядывающего мир сверху, из своего узенького окошка... совсем не пленяет Толстого. <...> Описывая в "Войне и мире" Платона Каратаева, Толстой говорит: "Каждое слово его и каждое действие было проявлением неизвестной ему деятельности, которая была его жизнь. Но жизнь его, как он сам смотрел на нее, не имела смысла, как отдельная жизнь. Она имела смысл только как частица целого, которое он постоянно чувствовал. Его слова и действия выливались из него так же равномерно, необходимо и непосредственно, как запах отделяется от цветка" (курсив мой. — Б. Э.). Это не простая характеристика, а нравоучительное определение идеала, к которому стремился сам Толстой. Мало того: сказать эти слова можно было только на основе собственного душевного опыта — пережив именно такое отношение к жизни. Это отношение явно противопоставляется другому — "разумному".

Толстой демонстрирует сложное понимание простых вещей. <...> Прямо против интеллигенции направлен основной тезис эпилога: "Если допустить, что жизнь человеческая может управляться разумом, — то уничтожится возможность жизни" [Эйхенбаум, 1969, с. 39 — 41].

Четыре недели, проведенные Пьером во французском плену, помогли ему ощутить близость к народу. Познакомившись с Платоном Каратаевым, пережив много тяжелых моментов, он вдруг ясно осознал, что несчастья людей, в том числе и его самого, происходят «не от недостатка, а от излишка», к которому относятся не только «излишки» материальные, но и бесконечные попытки найти ответы на вопросы, на которые человек все равно никогда не найдет ответа. Пьер, как и Толстой, усомнился в силе «знания разумного» и понял важность «знания сердечного», каким обладал Каратаев. Проблема соотношения личной свободы и необходимости стала в толстовской эпопее одной из ключевых.

По замечанию Н.А. Николаевой, «во время плена, несвободы внешней», Пьер испытывает «совершенную внутреннюю свободу». Несомненным и высшим счастьем человека в представлении Пьера становятся отсутствие страданий, удовлетворение естественных человеческих потребностей, свобода выбора занятий, когда этот выбор ограничен условиями плена. Он приходит к состоянию «нравственной подобранности и готовности ко всему». Такое же понимание свободы, независимой от внешних обстоятельств, характерно и для учения стоиков.

«Радостное чувство свободы — той полной, неотъемлемой, присущей человеку свободы, пережитое Пьером в плену, выливается у него в особое состояние постижения своей сути и своей связи с миром: "Ха, ха, ха!" — смеялся Пьер. <...> В плену держат меня. Кого меня? Меня? Меня — мою бессмертную душу! <...> Высоко в светлом небе стоял полный месяц. Леса и поля... открывались теперь вдали. И еще дальше этих лесов и полей виднелась светлая... зовущая в себя бесконечная даль. Пьер взглянул в небо, в глубь уходящих, играющих звезд. "И все это мое, и все это во мне, и все это я! — думал Пьер. — И все это они поймали и посадили в балаган, загороженный досками!" Он улыбнулся и пошел укладываться спать к своим товарищам».

Н.А. Николаева считает, что описание плена, в котором находился Пьер, Л.Н. Толстой не случайно заканчивает символической картиной жизни в виде жидкого колеблющегося шара. В романе понятие «внутренней свободы, независимой от внешних обстоятельств», неотделимо от представлений о едином и подвижном мире. «Чистая влага» истины, воспринятая Пьером, открывает ему два главных принципа человеческого существования: ощущение неразрывной связи с миром через духовное начало, которое везде и во всех; и главное, что эта вечно изменяющаяся, вечно великая, непостижимая и бесконечная жизнь подчиняется только Богу, «без воли которого не спадет волос с головы человека». Вера дает ему новое понимание цели, которая заключается в исполнении воли Бога. И как следствие, становятся другими его отношения с людьми: «в глазах его светилось настоящее участие», «он вызывал» в каждом «лучшие стороны его души и любовался ими» [Николаева, 2007, с. 129 — 130].

В плену Пьер ощутил духовную свободу, никогда ранее не испытанную им. Как ни парадоксально, но возвращение к жизни, к «согласию с самим собой» произошло после «ужаса казней», увиденных им, после того, как для него стало очевидным фатальное подчинение необходимости в каких-то мо-

ментах жизни, каким для него явился плен с его реальностью «общей жизни». К этим выводам его привело знакомство с Платоном Каратаевым, в котором выражен толстовский идеал «простоты и правды». На свою жизнь тот смотрел не как на отдельную жизнь отдельного человека: «она имела смысл только как частица целого, которое он постоянно чувствовал».

По мысли философа Г.Г. Амелина, Платон Каратаев — «роевой герой "Войны и мира" — счастлив своим беспамятством. Он не помнит, когда родился. Он надежно впаян в память рода. Грамматика его сознания не знает местоимения "я". И весь он как будто вырезан из картонного фольклора. Каратаев настолько умален и причинен общим, что его смерть, как смерть муравья в муравейнике, событием не является» [Амелин, 2005, с. 242]. Неграмотный солдат чувствует себя более счастливым человеком, чем богатый и образованный Безухов, который у него учится мудрости, ибо тот был живым олицетворением всего «русского, доброго» начала, религиозным и нравственным символом народа, у которого и сам Л.Н. Толстой стремился научиться жить.

Каратаев заставил Пьера задуматься над тем, что не надо все и всех судить: «А мы все судим: то не хорошо, то не ладно...» В каратаевских речах, о чем бы он ни говорил, «светится вера в таинственное благообразие жизни, в конечную целесообразность даже ее скорбей». Постепенно Пьер стал чувствовать успокоение, радость от того, что видит вокруг себя панораму Москвы, летящих птиц, купола церквей, росу на траве, реку: «*Пьер почувствовал новое, неиспытанное им чувство радости и крепости жизни. И чувство это — готовности на все, нравственной подобранности* — чувство это не только не покидало его во время плена, но, напротив, возрастало в нем по мере того, как увеличивались трудности его положения».

В плену Пьер Безухов почувствовал, что он слит с массой людей из народа, силу духа и красоту духа, которые ему открылись в Платоне Каратаеве. «Платон Каратаев, — говорит автор, — остался навсегда в душе Пьера самым сильным и дорогим воспоминанием и олицетворением всего русского, доброго и круглого». Чем труднее становилось положение Пьера и его сотоварищей по плену, многие из которых уже погибли, тем «менее Пьер думал о себе». Даже во сне на ночном привале у костра «душа его думает»: «*Жизнь есть все. Жизнь есть бог. Все перемещается, движется, и это движение есть бог.* И пока есть жизнь, есть наслаждение самосознания божества. *Любить жизнь — любить бога.* Труднее и блаженнее всего — любить эту жизнь в своих страданиях, в безынности страданий». В страданиях прозревает не только Пьер, но и его друг. В это же время лежит в Ярославле умирающий князь Андрей, смотрит на невесту, сына, сестру и, толкуя слова бога о птицах небесных, думает: «Этого они не могут понимать, что все эти чувства, которыми они дорожат, все мысли, которые кажутся так важны, что они не нужны». Князь Андрей умер, а когда партизаны отбили у французов партию пленных, Пьер оказался на свободе.

«— Ах, как хорошо, как славно! — говорил он себе. — Как хорошо, как славно!»

И по старой привычке он делал себе вопрос: «Ну, а потом что? Что буду делать?» И тотчас же он отвечал себе: «Ничего. *Буду жить.* Ах, как славно!»

Не разумом, а всем существом своим Пьер понял, что счастье — это то, что живет в самом человеке и зависит от его мироощущения жизни. Глубокий душевный процесс, происходящий во время войны 1812 года в Пьере, заканчивается его нравственным обновлением. Недаром позднее Наташа Ростова утверждала, что плен для него стал своеобразной «нравственной

банею»¹, хотя временное увлечение Безуховым жизненной философией Платона Каратаева не исчерпывает комплекса родившихся в нем мыслей и чувств, связанных с размышлениями о социальном устройстве общества, в котором он жил, о правде человека на свободный выбор своего жизненного пути. После плена, где «выбор был так ограничен», что «казался ему таким легким делом», Пьер осознал, что «избыток удобств в жизни уничтожает все счастье удовлетворения потребностей, большая свобода занятий, та свобода, которую ему в его жизни давали образование, богатство, положение в свете, что эта-то свобода и делает выбор занятий неразрешимо-трудным и уничтожает самую потребность и возможность занятия».

Пьер не позволил, чтобы кто-нибудь лишил его «возможности занятия и, несмотря на любовь к жене и детям, по замечанию И.В. Грачевой, «...более, чем семья, уже принадлежит другому делу, ради которого придется поставить на карту все и прежде всего пожертвовать безмятежностью семейного благополучия. Сумеет ли его понять Наташа, особенно после событий на Сенатской площади? Ведь уже теперь, стоило Пьеру задержаться в Петербурге, куда он ездил для переговоров с декабристскими лидерами, Наташа, едва он переступил порог дома, тут же вылила на него "поток упреков и злых слов". "А каково мне? — возмущается она. — Хотя бы ты детей пожалел". Детская для нее — центр мироздания, единственная святаяня, которую, по ее мнению, прежде всего должен хранить и оберегать ее муж. <...> Недаром она, словно инстинктом ощущая, что общественная деятельность Пьера может представить угрозу для ее уютного семейного мирка, пытается вернуть мужа к тому мировидению, воплощением которого был Платон Каратаев, бездумно и кротко подчинявшийся течению жизни. <...> А ведь Наташа с ее стихийным мировосприятием, в сущности, и является одним из вариантов каратаевщины. Для Пьера же цели и планы декабристского общества заключают в себе главный смысл жизни. Он признается: "Когда меня занимает мысль, то все остальное забава"» [Грачева, 2008, с. 23].

Пьер не отказывается от тех умозаключений, к которым он пришел в плену: «Да ежели бы сейчас, сию минуту мне сказали: хочешь оставаться, чем ты был до плена, или с начала пережить все это? Ради бога, еще раз плен и лошадиное мясо. Мы думаем, что, как нас выкинет из привычной дорожки, все пропало: а тут только начинается новое, хорошее. Пока есть жизнь, есть и счастье. Впереди много, много». Мотив *катастрофы*, который Л.Н. Толстой вводит в роман, помогает его героям, пройдя через нее, глубже постигнуть смысл жизни, а этот путь был мучительным. В эпилоге к «Войне и миру» Пьер Безухов опять вернулся к своему «докаратаевскому» состоянию в попытке найти ответы на мучающие его вопросы. Он опять в своих поисках пошел «путем мысли»: «Ему казалось в эту минуту, что он был призван дать новое направление всему русскому обществу и всему миру» (Эпилог. Ч. 1. Гл. XVI), хотя нет-нет, да и вспомнит уроки Платона Каратаева, при этом отчетливо понимая, что его теперешние мысли тот бы не одобрил, а одобрил бы только его семейную жизнь. Это подтверждает разговор, произошедший между Пьером и его женой: «— Ты знаешь, о чем я думаю? — сказала она (Наташа. — Э. Ф.) — о Платоне Каратаеве. Как он? Одобрил бы тебя теперь?

¹ «— Знаешь, Мари, — вдруг сказала Наташа, с шаловливой улыбкой, которой давно не видела княжна Марья на ее лице. — Он сделался какой-то чистый, гладкий, свежий; точно из бани; ты понимаешь? — морально из бани. Правда?»

— Нет, не одобрил бы, — сказал Пьер, подумав. — Что он одобрил бы, это нашу семейную жизнь. Он так желал видеть во всем благообразии, счастье, спокойствие, и я с гордостью бы показал ему нас».

Если Пьер убежден, что Каратаев не одобрил бы его планы вступить в ряды тех, кого впоследствии назовут декабристами (таков был замысел Л.Н. Толстого), то он был совершенно уверен в том, что рядом с ним встал бы Андрей Болконский, который согласился бы с его мыслями, высказанными в разговоре с Николаем Ростовым, ни в чем не понимающим и не поддерживающим его. «В судах воровство, — говорит Пьер Николаю Ростову, — в армии одна палка: шагистика, поселения — мучат народ; просвещение душат. Что молодо, честно, то губят!»; «Все видят, что дела идут так скверно, что это нельзя так оставить, и что обязанность всех честных людей противодействовать по мере сил». Эти высказывания Пьера только подчеркивают, что каратаевский идеал примирения со всем, что происходит вокруг, не мог удовлетворить мятущиеся души толстовских героев — таких, как Пьер Безухов, Андрей Болконский, Константин Левин, не равнодушных к судьбе человеческой и народной. О главных героях «Войны и мира» С.В. Козлов пишет, что они — носители высоких мировоззренческих ценностей (и идеологических, и этических): «Социально-политические ценности для Андрея и Пьера имеют существенное значение... Их поколение — поколение декабристов. Этим все сказано. В романе-эпопее основной объект художественного изображения — "судьба народная". Герой эпопеи — весь русский народ в катастрофический, переломный период его исторического бытия. Жизненный путь героев показан в пути к *надличным, соборным идеалам*, носителем которых является *народ*».

Кроме отмеченной триады идеологических ценностей следует специально говорить о *морально-ценностной* составляющей личности.

Андрей Болконский — аристократ по рождению, по родовым традициям. Более того, он — "аристократ духа". Его этический кодекс — твердые нравственные принципы: честь и достоинство, высокий индивидуализм и гуманность. Он человек долга, ответственен и требователен к себе, принципиален в отношении других. Его рафинированная, исключительная порядочность, сдержанность и замкнутость подчас неудобна для окружающих, но абсолютно органична и естественна для него, воспитанного в духе этики кантовского "категорического императива".

По рождению и воспитанию Пьер — "дичок", но духовно-нравственно "выживший", поскольку ему дарована исключительная доброта, "золотое сердце", нерассуждающий "инстинкт добра". Человеческая натура, по Толстому, многогранна и противоречива, в большинстве людей есть хорошее и дурное. Пьер может совершать ошибки, заблуждаться, но он страдает, мучится этим. У него нет строгого выверенного "этического кодекса" (свода нравственных обязанностей), но есть постоянное стремление "быть вполне хорошим", глубокое нравственное самосознание, способность самооценки совершаемых поступков — *совесть*. Главная его черта — поиски "согласия с самим собой", поиски жизни, которая гармонировала бы с потребностями его сердца и приносила бы ему моральное удовлетворение.

И князь Андрей, и Пьер — "правоискатели" (как и их создатель Толстой). Казалось бы, для каждого понятие "жизненная правда" связано только с его личностным началом. Однако, по Толстому, имеется нечто, что выше индивидуальных психических складов и биографий, — единые духовно-нравственные идеалы (добро, простота, естественность, народность и пр.).

Психологически Андрей и Пьер противоположны, идейно-нравственно — близки» [Козлов, 2007, с. 213].

Активное отношение к миру было свойственно и самому Л.Н. Толстому, и его героям, в частности Пьеру, который призывает: «Возьмитесь рука с рукою те, которые любят добро, и пусть будет одно знамя — деятельная добродетель».

■ «И свет и мрак» эроса в произведениях Л.Н. Толстого

В Философском энциклопедическом словаре есть несколько статей, в которых говорится о роли плотской любви в жизни человека: «Эрос (Эрот) — у древних греков бог половой любви, сын богини любви Афродиты и ее постоянный спутник. У Платона ("Пир") Эрос выступает как воплощение любви, мудрости и мужской воспроизводящей силы; в телесном и духовном отношении он является демоном, который воодушевляет людей в их стремлении к истине, добру и прекрасному. Он — стимул в стремлении мужчины к самозавершению и бессмертию (находящему воплощение в потомках и продуктах его духовной деятельности), к значительному и безусловному» [ФЭС, 1997, с. 544]. Эротика в энциклопедии разъясняется как «половая любовь, поскольку она служит прежде всего сексуальной разрядке <...> у мужчины периодичность эротического напряжения соответствует деятельности духовной творческой силы» [Там же]. Как видно из этих двух статей, способность испытывать чувство любви — привилегия мужчин. И только в статье «Сублимация» нет этой оговорки: «Сублимация (от латинского *sublimare* — возносить) — утончение, одухотворение. В психоанализе Фрейда — преобразование вытесненного полового влечения в духовную деятельность, большей частью в сфере религии, метафизики или искусства. Именно в этом смысле объясняет психоанализ деятельность в области культуры» [Там же, с. 440].

В греческой мифологии Эрот (Эрос) «был одним из четырех древнейших космогонических богов, как и Гея, Тартар и Хаос <...> Он получил от родителей такие черты, как жажда обладания, стойкость, отвага, бездомность. В римской мифологии ему соответствовали Амур и *Купидон*» [СМ, 1997, с. 550 — 551].

Все это подтверждает, что в жизни человека любовь всегда играла огромную роль, что человек — часть природы. Этика человека не аккумулируется: он находится в двух шагах от того, чтобы превратиться в животное. Именно поэтому Н.А. Бердяев замечал, что государство существует не для того, чтобы сделать человека счастливым, а чтобы не дать ему опуститься до низкого животного, а для этого ему надо создать условия для жизни, особенно духовной.

Эрос различают «восходящий» и «нисходящий»; иногда приходится и упасть, чтобы возвыситься. Вл. Соловьев был убежден, что «смысл эротической любви — не в деторождении, а в преображении» человека, которого любовь заставляет проявить свои самые лучшие качества. Недаром А.А. Блок утверждал: «Только влюбленный имеет право называться человеком». Сила любви таинственна и велика.

Веками религия, философия, искусство постигали тайну стихийной психологической силы любви, которая, по всей вероятности, никогда не выйдет из разряда тайн, как тайна Бога, как тайна рождения и смерти. Платон был убежден, что любовь — «не здешний цветок». Любить — это значит прика-

саться к тайне, но это не значит понять ее. Тайна эротической любви — попытка человека обрести целостность, найти свою половину. Любовь часто определяет судьбу человека, который всегда надеется, что «другой» тебя поймет, примет и оценит.

Как замечал Х. Ортега-и-Гассет, «все влюбляются одинаково», а вот заканчиваются отношения между людьми по-разному. Ложь, предательство, ревность, безразличие убивают не только само чувство любви, но и человека, порой доведенного отчаянием до самоубийства, а иногда и до убийства.

На вопрос «что такое любовь?» ответы давались разные: «расстройство психики», «болезнь», «безумие», «повод для творческого взлета», «состояние ума, которое вы не в состоянии понять», «это — не сумасшествие, но уместно ли здесь слово “ум”»? К. Юнг, увидевший в этом чувстве «и свет и мрак», был убежден в том, что все люди обречены на любовь.

Ученые, изучающие природу человека, выделяют в чувстве любви три ипостаси: сексуальное влечение, романтическую любовь и дружескую привязанность. Они считают, что человек не знает, что такое любовь, но всегда знает, когда она приходит. После многих исследований они обнаружили в подкорковой зоне головного мозга, в ее древней зоне, где отражаются такие потребности человека, как потребность в сне, еде, воде, и потребность человека в любви, которая для него так же жизненно важна.

В связи с этим понятно, почему искусство, стремящееся познать природу человека, так много внимания уделяет теме любви, относя ее к разряду «вечных». Русская литература по сравнению с другими была всегда крайне аскетична в изображении любви двух людей. Она всегда останавливалась на ее духовной составляющей, в связи с чем даже сложилась определенная традиция: использовать иронию и сарказм в изображении физиологии любви, что было характерно, например, для «Гавриилиады» А.С. Пушкина и стихов И.П. Мятлева.

Апелляция к воображению человека связана уже с территорией романа. Накал эроса определял художественную силу таких романов Ф.М. Достоевского, как «Идиот» и «Братья Карамазовы», и романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина». В них проблема человеческого была связана с тем, что есть человек: дух или тело, о котором так сокрушался Ф.М. Достоевский: «Плохо, что нам дана эта вещь». Эта человеческая тема — вершина духовной телесности, связанная с одним из важнейших положений этики И. Канта: «Две вещи наполняют душу всегда более сильными удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, — это звездное небо над головой и нравственный закон внутри меня».

В «Критике практического разума» И. Кант сформулировал свое понятие об этике, утверждая, что разум определяет волю человека и его практическое поведение, хотя как личность человек стоит ниже законов природы¹: он не свободен, т. к. находится под влиянием внешнего мира. При этом, благодаря своему «познающему» характеру, т. е. как индивидуальность, он сво-

¹ «Если исследовать причину тех препятствий, которые удерживают человеческую природу на очень низкой ступени, то окажется, что она кроется в грубости материи, в которой заключена его духовная часть... Нервы и жидкости мозга доставляют ему лишь грубые и неясные понятия, а так как возбуждению чувственных ощущений он не в состоянии противопоставить для равновесия внутри своей мыслительной способности достаточно сильные представления, то он и отдается во власть своих страстей, огуленный и растревоженный игрой стихий, поддерживающих его тело» [Кант, 1963, с. 249 — 251].

боден и следует только своему практическому разуму: «Закон морали, которому он при этом следует, — категорический *императив*, конкретнее: не стремление к счастью, направленное на достижение внешних благ, не любовь или симпатия делают поступок моральным, а одно только уважение морального закона и следование долгу. Эта этика долга дает не теоретическую, а практическую уверенность в свободе морального поступка, в бессмертии морально поступающего лица, поскольку в этой жизни он не имеет права на вознаграждение за свою моральность, дает уверенность в Боге как гаранте моральности и награды за нее. Эти три убеждения И. Кант называет "практическими *постулатами*" Бога, свободы и бессмертия» [ФЭС, 1997, с. 198].

Природу человека веками стремились познать философы и религиозные деятели, ученые-биологи, историки, психологи, художники и поэты. Только в конце XIX века сформировалась такая отрасль науки, как психоанализ, представители которой ввели в психологию термин «порог сознания» (граница между сознательным и бессознательным).

З. Фрейд, изучая скрытые связи и основы человеческой душевной жизни, высказал предположение, что комплекс сексуальных представлений «вытесняется» из сферы бессознательного, которая мыслится как область господства сексуальных стремлений, проникает в сознание и угрожает духовному единству Я.

На теориях З. Фрейда, А. Адлера и К. Юнга развилась *глубинная психология*, отвергающая упрощенное отношение к пониманию человека с его «коллективно-бессознательным», утверждающая, что признаком «бессознательного» является не только *биологическое* начало человека, но и *нравственное*: «Где духовное Я погружается в сферу бессознательного как в свою последнюю основу, там можем мы, смотря по обстоятельствам, говорить о знании, любви или об искусстве. Где, наоборот, в сознание врывается психофизическое Оно, там имеем мы дело с невротом и психозом» (В.Э. Франкль).

История психоанализа — это история людей, интеллектуальная история жизни общества в разные периоды. Говоря о самых сильных влечениях человека, психоаналитики выделяют *влечение к власти*, *влечение к смерти*, *влечение к эросу*¹.

Два последних влечения стали предметом осмысления в русской литературе только в XIX веке. А.А. Носов отмечал, что «при всей своей насыщенности русской литературы XIX века любовью» в ней трудно встретить сюжеты, события в которых движимы человеческими страстями: «Надо сказать, что русская литература — при всем своем реализме и психологизме — как-то затруднялась в собственно художественном освоении этой общественно-болезненной темы (мы не рассматриваем "низовой" литературы, где самоубийство служило удобным сюжетообразующим элементом) — во всяком случае, русские писатели-"классики" вплоть до конца века не создали сколько-нибудь запоминающихся образов самоубийц. (Идейные и несколько "экспериментальные" самоубийства героев Достоевского не в счет.) С чего, собственно, было стрелять или вешаться героям русской классики? — имений они не пропивали, наследства и приданого в карты не

¹ В XX веке в советской России, например, разговор о влечении к эросу исчез окончательно: «Русские психоаналитики избегали обращаться к проблемам либидо, а иногда в вопросах секса проявляли определенное ханжество. В СССР проводились государственные репрессии сексуальности во имя "классовой власти" или "идеи сексуально-классового освобождения" человека (особенно в начале века)» [Эткинд, 1993, с. 422].

проигрывали... Разве что опять-таки — от неразделенной любви? Но, как ни странно, при всей насыщенности русской литературы XIX века любовью такие сюжеты как-то не вспоминаются: русский интеллигент после неудачного rendez-vous обыкновенно отправлялся "потрудиться на народной ниве" — а в исключительных случаях предпочитал погибнуть на какой-нибудь баррикаде; к отчаянным порывам страсти оказывалась способна разве что "дева гор", экзотическая черкешенка. Можно ли себе представить стреляющегося Лаврецкого? вешающегося Обломова? принимающего яд после любовной неудачи Константина Левина? (Современная критика, правда, высказывает предположение, что Базаров нарочно порезался, а Писарев — не случайно утонул в Рижском заливе; на наш взгляд, мы имеем дело с типичным примером идейного анахронизма: критикам минувшего столетия такие идеи в голову не приходили.) Иное дело — литература и искусство XX века: тут уж редкий писатель не отправит одного-двух своих героев на тот свет — тем или иным способом.

Конечно, половая любовь — чувство, наименее подверженное каким-либо временным изменениям; в то же время понятно, что культурное представление о том, что же такое, наконец, эта самая любовь, существенно различается в разные исторические эпохи, и в девятнадцатом веке любили не совсем так, как в начале века двадцатого. Даже если в основе любовного влечения лежит самый что ни есть древний природный инстинкт (что вопрос), то ведь нет, наверное, другой такой сферы человеческого бытия, которая со стороны культуры была бы столь плотно обложена разнообразнейшими ограничениями и запретами; именно в этой сфере культура была (и отчасти остается) наиболее тоталитарна и репрессивна.

Говорить о неких общих культурных архетипах применительно к XIX веку чрезвычайно трудно и чаще всего вряд ли продуктивно: общество вступило, по вторичетному заключению, в стадию "смесительного упрощения", и различные социальные группы уже образовали собственные субкультуры, зачастую не имеющие "пересекающихся" ценностей. При всем том оставалась некая ценность, в равной мере признаваемая всем культурным сообществом. Такой ценностью и была любовь — любовь мужчины и женщины, понимаемая, по слову поэта, как "прямое благо: сочетание двух душ"» [Носов, 1995, с. 162 — 163].

А.А. Носов также замечал, что эрос, изгнанный «спиритуалистами из садов культуры», «обретал неограниченную свободу в чаще» дикой, некультурной природы; «"души" сочетались сами по себе, "телесные половинки" — сами по себе». Русская классика была необычайно целомудренна, избегая изображения любовной страсти, придерживаясь «идеалов аскетики».

Два великих русских писателя нарушили табу, обратившись к этой теме, Л.Н. Толстой, вызвав негодование жены и многих почитателей своей «Крейцеровой сонатой» («Анна Каренина» выдержала «испытание страстью»), и И.А. Бунин со своей «Жизнью Арсеньева», за которую, по его замечанию, «Гиппиусиха ужасно рассердилась» на него.

А.А. Носов обращал внимание на то, что отношение к толстовскому роману о любви мужчины и женщины, приведшей к трагедии, было неоднозначным: «...жестоко-кроважидное отношение Толстого к своей героине долго возмущало публику. "Сама ошибка Толстого, бросившего несчастную Анну под поезд, — писал по этому поводу признанный специалист в таких делах В.В. Розанов, — при всем авторском сознании даров ее души, ее прямоду-

шая, честности, ума — лучше всего иллюстрирует странный и темный фанатизм общества против несчастных семей. Даже гений впал в безумный бред, видя здесь не бедствие, в которое надо вдуться и ему помочь, а — зло, которое он ненавидел и в тайне души именвал «беспутством». Анна, видите ли, «чувственна» [Розанов, 1903, с. 11]. Если исключить ссылку на «темный фанатизм общества», вызванную личной семейной проблемой писателя (вообще там, где дело касалось разводов, В.В. Розанов легко превращался из глубокого мыслителя в тривиального социального обличителя), то причина, по которой «гений» бросил героиню под поезд, указана очень точно: потому Толстой прощает Стиве, что в его «интрижке» была чистая физиология, а чувственной страсти не было никакой; за физиологию же Толстой ни своих героев, ни себя в период «Анны Карениной» еще не наказывает¹.

Существует мнение, что русская классическая культура была отравлена, а затем и окончательно убита тем «ядом эротизма», который был введен в ее здоровое тело некими не из хорошего места появившимися декадентами в «конце века». В действительности русское культурное общество было поставлено лицом к лицу с «бездной пола» самым что ни на есть классическим писателем — Львом Толстым: молодые «декаденты», будучи более восприимчивыми к новым культурным «веяниям» и «течениям», в отличие от современников Толстого, не отвернулись в ужасе от вскрытой писателем проблемы, а восприняли ее со всей серьезностью² и мучительно пытались ее разрешить — и в жизни, и в творчестве (что для «декадентов», как известно, было одно и то же). «Крейцеров соната» оказалась для общественного сознания своеобразным коллективным «психоаналитическим сеансом», снимающим «златотканый покров» и обнажающим «бездну с страхами и мглами»³. Между тем в «Крейцеровой сонате», буквально шокировавшей современников и запрещенной цензурой (едва ли не первое литературное произведение, запрещенное цензурой не по политическим мотивам), Л.Н. Толстой лишь договаривает то, что он уже отчетливо почувствовал в «Анне Карениной», но стыдливо спрятал за внешней беззаконностью любви Анны и Вронского: «союз души с душой родной» — не более чем «метаморфозы и символы» либидо. Что же тогда остается от всей русской культуры XIX века — от «Аси», «Первой любви», Лизы Калитиной, Наташи Ростовской? Было от чего прийти в отчаяние одному из самых строгих охранителей «русской классики», давнему почитателю Толстого — Ю.Н. Говорухе-Отроку, который с горечью писал о том, что Толстой уступил Мефистофелю последнее, что у него осталось — «сочетание двух душ», признав, что всем своим предшествовавшим творчеством «только бредил наяву <....> когда описывал историю Кити и Левина, когда описывал, как Левин узнает, что Кити его не любит, когда описывал ночь в гостинице» и т. д. [Елагин, 1891, с. 324]. Критик выделил в романе лишь привычные сцены идеальной любви, исполненные в поэтике любимого им И.С. Тургенева, «союза душ», освящаемого церковью; его не

¹ Вспомним впечатление, произведенное на Кити Щербацкую чтением дневника Левина, повествующего о его холостых забавах (эпизод, как известно, автобиографический): Кити, как и Долли, очень огорчалась; но и ждать за это «отмщения» как-то чрезмерно...

² О чем сами они — от Д.С. Мережковского до А. Белого — неустанно повторяли, хотя им никто не верил: как же, Л.Н. Толстой, и вдруг такое...

³ Стихотворение Ф.И. Тютчева «День и ночь» отмечено Л.Н. Толстым: «Красота. Глубина» [Тютчев, 1996, с. 376].

смугил уже увиденный Толстым "угрюмый, тусклый огонь желанья"¹, который вдруг засветился в темноте глаза Анны, — он был уверен: так блестят глаза только у прелюбодеев.

Дикий зверь, выпущенный из лесу, разрушает хозяйственно организованное человеком пространство поля, сада, парка; зрос, поднявшийся из "бездны" в человеческую душу, разрушает и культурное пространство, и самую человеческую личность. Зрелище рушащейся под напором эроса культуры не может не ужасать привыкшего к стройным классическим формам человека, и первая реакция на это зрелище совершенно естественна: этого зверя надо убить. Самоубийство Анны, так же как и убийство Позднышевым своей жены, — это прежде всего убийство дикого зверя в себе. Можно, конечно, попытаться приручить, окультурить дикое животное, сделать его домашним и поселить в специально отведенном для этого пространстве культуры — но это требует работы долгой, кропотливой, за которую рискнет взяться скромный буржуазный доктор где-нибудь в Вене, но не русский писатель в Тульской губернии...² [Носов, 1995, с. 164 — 165].

Д.С. Мережковский в своей работе «Толстой и Достоевский. Религия» признавался в том, что его тоже долгое время мучил вопрос «отвлеченный, мистический» — «о возможном соединении двух противоположных полюсов христианской святости — святости Духа и святости Плоти». Размышляя над этим вопросом, он замечал, что «историческое христианство усилило один из двух мистических полюсов святости в ущерб другому — святости духа в ущерб святости плоти; дух был понят, как нечто не полярно-противоположное плоти, и, следовательно, все-таки утверждающее, а как нечто совершенно отрицающее плоть, как бесплотное. Бесплотное и есть для исторического христианства духовное и, вместе с тем, "чистое", "доброе", "святое", "божеское", а плотское — "нечистое", "злое", "грешное", "дьявольское". Получилось бесконечное раздвоение, безысходное противоречие между плотью и духом, то самое, от которого погиб и дохристианский мир, с тою лишь разницей, что там, в язычестве, религия пыталась выйти из этого противоречия утверждением плоти в ущерб духу, а здесь, в христианстве, наоборот — утверждением духа в ущерб плоти» [Мережковский, 1989, с. 512].

Д.С. Мережковский размышлял над вопросом, не является ли «аскетизм, умерщвление плоти — *только средством*, цель которого — очищение, просветление, и, наконец, воскресение плоти»? И пришел к выводу, что принятое догматически «*умерщвление возоблагало над воскресением*» в религии, а Христос утверждает «*равноценность и равносвятость Духа и Плоти*»: «*Дух есть не только отрицание низшего, но и утверждение высшего состояния плоти; дух есть непрерывное движение, устремление плоти от низшего состояния к высшему — "от света к свету"... до Воскресения...*» [Там же, с. 513].

Обращение Л.Н. Толстого к почти запретной теме, его стремление разобрататься в тайнах не только души человека, но и его телесного начала, которое не обошел своим вниманием и Ф.М. Достоевский, особенно в романе о

¹ Стихотворение Ф.И. Тютчева «Люблю глаза твои, мой друг...», хотя и было написано в 1836 году, впервые было напечатано спустя много лет после смерти поэта и, естественно, Л.Н. Толстому очень понравилось, в особенности — «угрюмый, тусклый» [Тютчев, 1996, с. 370].

² Об истории психоанализа в России, а также о русских пациентах З. Фрейда см.: [Эткинд, 1994]. В названии этой книги использовано выражение Вяч. Иванова «Эрос невозможного», характеризующее настроение эпохи.

членах семьи Карамазовых, не могло пройти бесследно для русской литературы, в том числе и для И.А. Бунина, создавшего проникновенные истории любви, силы ее «солнечного удара» и мрака ее «темных аллей». А «Митина любовь» — это ведь «попытка выскочить из плена эроса» влюбленного юноши, стремящегося к сочетанию двух душ.

Рассматривая ситуацию в культуре рубежа XIX — XX веков, А. Попов отмечал: «Культура той эпохи искала "новые формы" не по прихоти безнравственных эстетствующих декадентов — она просто вынуждена была это делать после того, как породила Достоевского, Толстого, В.С. Соловьева; общество уже не могло делать вид, что не услышало четко и громко сказанного Толстым, что если любовь основана на духовном средстве и единстве идеалов, то незачем ложиться спать вместе, — мысль, которой на прежнем уровне общественного сознания не принято было задаваться. Духовная атмосфера эпохи была пронизана предельным эротическим напряжением¹, — однако трудно сказать, чего в ней было больше: буйного оргазма или замешанной на крутом мистицизме аскетики. На каждый "соборный брак" наверняка можно отыскать и брак целомудренный, причем все в той же самой что ни на есть "декадентской" среде. Очутившись перед лицом всплывшего из "темной бездны" эроса, общество в целом все же не решилось принести жертву ради победы над диким зверем; однако, в то время как культура постепенно "приручала зверя", заполняя пространство между Аполлоном и Дионисом, частному человеку в его частной жизни приходилось порой выполнять эту работу самостоятельно. Предшествующая культурная традиция не давала для этого сколько-нибудь твердой и надежной опоры: попытка В.С. Соловьева разъяснить "смысл любви" оказалась малоудачной и художественно гораздо менее убедительной, нежели толстовский аскетизм и "бездны" Достоевского» [Цит. по: Носов, 1995, с. 165].

Не менее чем писателей, проблема эроса волновала и философов. По наблюдениям И.И. Виноградова, «современник Леонтьева и Мережковского Вас. Розанов увидел, как известно, Бога в быте и тайнах пола ("в быте сам Господь Бог почил"; "пол выходит из границ естества — он внеестественен и сверхъестественен"; "связь пола с Богом большая, чем связь ума с Богом, даже чем связь совести с Богом") и на этой основе выстроил свою "заземленную" этику всецелого погружения в частно-семейную жизнь (как подлинного слияния с таинственной волей Бога, выражающейся через центральную тайну жизни — тайну пола) и почти принципиального внеморализма в вопросах общественных. А "русский экзистенциалист" Л. Шестов, признавая вслед за Ф. Ницше этические различия "добра" и "зла" только "человеческим, слишком человеческим" способом ориентации в нерасчленимом единстве стихии жизни, провозгласил полную безнадежность разумно-рациональной выработки человеком "программы" своего жизненного пути и объявил единственно возможным и единственно надежным принципом жизни, спасающим человека от раздирающих противоречий "разумного" ее осмысления, а принцип "Sola fide" — "только верую" (имея при этом в виду именно буквальную, нерассуждающую веру в истины Откровения). Иными словами, он утверждал, в сущности, тот самый принцип веры, который так пугал Толстого, — "верю, ибо абсурдно".

¹ Об этом писал В. Ходасевич в известном очерке «Конец Ренаты».

И как это не парадоксально в отношении к безусловно иррационалистической позиции Л. Шестова, это была, однако, тоже вполне "разумная" (не менее, во всяком случае, "разумная", чем у Толстого) этико-религиозная конструкция] [Виноградов, 2005, с. 129].

По мнению Г.С. Померанца, «общая особенность Достоевского и Льва Толстого состоит в том, что любая проблема, которую они ставят, имеет духовные измерения и, в конечном счете, есть духовная проблема. Это верно и в отношении к "Исповеди Ставрогина" и "Крейцеровой сонаты" — текстов, в которых на первом плане тема жестокого сладострастия, почти запретная в XIX веке.

Для обоих писателей свобода от искушений духа и плоти была частью общего великого вопроса о свободе, о свободе прихотей и свободе целостной души» [Померанц, 1989, с. 293].

Он считает, что Ф.М. Достоевский «соблазн мнимых чувственных желаний и мнимой духовной свободы» исследовал в исповеди Ставрогина, а в толстовской повести «речь идет... только об одном — о взрыве чувственности. Совокупный мир позднего Толстого приходится достраивать... <...> Отсеките чувственность, говорит Толстой в "Крейцеровой сонате", и человек сразу шагнет к нравственному совершенству» [Там же, с. 294].

Исследователь считает героев толстовской повести «ординарными» и интерес к ней объясняет только «смелостью мысли автора, его дерзкое нарушение заговора молчания вокруг секса...» и убежден, что «сила мысли Толстого — не в рецептах, а в поставленных им вопросах», связанных с тем, что Позднышев, как и Ставрогин, живет в то время, когда «образованность расшатала традиции». Его мнение — «это мнение купца, с которым беседуют интеллигентные пассажиры в начале "Крейцеровой сонаты", совершенно справедливо. По домотрою есть простое средство против семейных драм: забить женщину до совершенного послушания. Но вот приходит свобода личности — и все разваливается.

Свобода развитой личности постоянно создает новую иерархию, основанную на любви. Свобода неразвитой, несформированной личности разрушает всякую иерархию, становится анархией желаний, вольной волюшкой, и чувство растворяется в чувственности, и любовь теряет свои духовные измерения» [Там же, с. 302 — 303].

Г.С. Померанц справедливо замечает, что «чувственность, раскованная браком, профанирует и разрушает любовь, отымает от любви ее святиню и сохраняет только привычную близость двух товарищей по постели. Без сдержанности, хранящей место для тонких и тихих движений сердца, связывающих человека с человеком, любовь гибнет, облако нежности рассеивается, и отношения супругов сводятся, по словам несчастного Позднышева, к уровню постоянной связи с проституткой, которая всегда под рукой и с которой намного увеличивается возможность выматывающих и отупляющих человека излишеств.

У героев "Крейцеровой сонаты" нет ни викторианской чопорности, ни поэтической меры. И ограничением становятся ссоры. Перестав разговаривать друг с другом, супруги отдыхают, потом (снова почувствовав желание) мирятся. Ссорясь, супруги "дерутся" своими детьми, т. е. упрекают друг друга дурным воспитанием своих любимцев. Любовь к детям, святая для раннего и зрелого Толстого, оказывается в "Крейцеровой сонате" еще одной разновидностью эгоизма. <...>

Так за проблемой пола выступает еще одна: проблема эгоизма. Ни Позднышев, ни его жена не умеют взглянуть на конфликт глазами другого, перешагнуть через замкнутость на себе. Близость не сблизила их. <...> Им просто нечего делать вместе. Им не удалось восстановить в браке... чувство родного прикосновения...<...> А без этого родного прикосновения, без общей души семьи — оболочка семейной жизни тягостна и враги человеку домашние его.

История семьи Позднышевых — это воронка нарастающей враждебности, углубляющейся трещины брачной жизни. <...>

Позднышев чувствует облако желания, которым окружена его жена, им же разбуженная... и оставленная без любви. Он смутно угадывает, что ей нужно что-то вроде музыки прикосновения, а не только привычные чувственные отношения, и в то же время сводит дело к порочному капризу и к красным губам Трухачевского. <...> — и с ненавистью угадывает в музыке то, чего ему не хватало. А Толстой вторит своему герою в ненависти к искусству и к любви» [Померанц, 1989, с. 296 — 297].

При этом Г.С. Померанц убежден, что в размышления писателя о семейной жизни в «Крейцеровой сонате» привнесен личный, порой трагический опыт семейных отношений самого Л.Н. Толстого, который привел его к бегству из семьи: «...у Толстого был свой опыт — и своя теория. Вечное в его опыте всегда какое-то безликое, огромное, несоизмеримое с человеком. Это высокое небо князя Андрея под Аустерлицем. Это бесконечность, потрясающая Левина. Радостное причастие этой вечности невозможно ни в любви, ни в обряде. Мне кажется, что описание любви в "Крейцеровой сонате" и литургии в "Воскресении" — внутренне родственны. Неизмеримая высота разрушает любой обряд, любую попытку выразить плотским прикосновением вечное чувство.

Толстой никогда не переживал вечное, как внутренний свет, освящающий плоть; только как бездну, в которой конечное тонет. Эта метафизика чувства — одна из важнейших причин, толкавших его на войну с культурой. Были и другие причины, действовавшие в том же направлении. Было несовпадение между личностью Толстого и культурными системами, утвердившимися в России, — византийской и западной. Было чувство связи с народным миром, внутренне не покорившимся ни Москве, ни Петербургу. Была захваченность руссоизмом. Какой из этих факторов важнее, можно спорить, но результат их взаимодействия очевиден. Толстой отбрасывал культуру, противоречившую его личному опыту, как ложь, фальшь. Он замкнул на своем личном опыте...

В личном опыте Толстого банальность семейной жизни повисла, как гиря на шее при всех попытках подойти к истинному, глубинному, вечному. Пока он был молод, он разбрасывался, не мог отказаться от полноты жизни, от чувства значительности всего осязаемого, осязаемого, дышаемого, от пантеистического восприятия мира без всяких иерархических ступеней. Но старость надвигалась, отымала и время и силы. Но история становилась эсхатологией. И вот пришлось выбрать, как много раз до этого выбирали аскеты: или семейная жизнь, в которой для Бога нет места, в которой Бог стиснут и заглушен, — или Бог, истина, духовная жизнь — без семьи» [Там же, с. 300].

Своими размышлениями о наличии животного начала в человеке делился И.И. Виноградов: «Что ж, человек — это ведь и в самом деле совсем не зверь и не ангел. Ему не подходит ни та, ни другая "должность". Он — человек, у него есть свой, земной закон, и этот закон состоит в постоянном *преображении*, а не отвержении его личностного, "эгоистического", природ-

ного начала началом духовным, общим, началом нравственности и добра. Он равно перестает быть человеком и тогда, когда отдается звериной жизненности, и когда отдается ангельской безжизненности. Его место и его призвание — в центре. В самом центре жизни — там, где она только и становится по-настоящему полнокровной.

А то, что это возможно, что "личное" и "общее" теряют свою одностронность и взаимоисключаемость, когда и то и другое становится выражением одной и той же высшей духовности, и что существует поэтому и прекрасная человеческая чувственность, и высокая индивидуальная любовь "для себя", и полнокровное, подлинно "личное" счастье, отнюдь не гасящее, а, напротив, возбуждающее радостное желание способствовать счастью всех, и упрямое отстаивание жизни от смерти, лишенное всякой жалкости и цепляния за животное ничтожество, — обо всем этом какими-то сторонами своей судьбы как раз и рассказывает нам и героиня толстовской повести "Семейное счастье"» [Виноградов, 2005, с. 232], которую М.М. Бахтин охарактеризовал как «превосходный психологический этюд», а А.А. Григорьев как «тихое, глубокое, простое и высокопоэтическое произведение». В ней намечены сцены семейной жизни будущих героев «Анны Карениной» и «Войны и мира», наполненные любовью и страданиями, радостью семейного счастья и разочарованиями, а ведь писал ее двадцативосьмилетний Л.Н. Толстой, еще не подозревающий о всех сложностях семейной жизни.

Изданная в 1859 году в «Русском вестнике», эта камерная повесть Л.Н. Толстого прошла почти незамеченной, т. к. это был канун ожидаемых перемен, связанных с отменой крепостного права, и общество волновали совсем другие вопросы.

Как всегда, в толстовской повести отразились некоторые факты личной жизни самого писателя, но в преображенном виде они явились отражением «*"внутреннего опыта"*, пережитого Толстым» (И.И. Виноградов), создавшим «энциклопедию семейной жизни», о которой он долго мечтал. Об этом свидетельствует одно из его писем к В. Арсеньевой (27 – 28 ноября 1856 года), в котором писатель сформулировал свое понимание идеала семейной жизни. В нем он говорит о тех людях, «которые, женись, думают: "Ну а не удалось тут найти счастье — у меня еще жизнь впереди..."». И признается в том, что эта мысль ему самому в голову «...никогда не приходит, я все кладу на эту карту. Ежели и не найду совершенного счастья, то я погублю все, свой талант, свое сердце, спьюсь, картежником сделаюсь, красть буду, ежели не достанет духу зарезаться».

Начав свой рассказ о любви двух молодых любящих людей, Л.Н. Толстой прослеживает постепенное охлаждение чувств между ними, закончившихся нравственным падением Маши, которая честно пыталась объяснить самой себе, что же произошло с ней и ее мужем, кто же виноват в крушении их семейного счастья.

Самоанализ, к которому прибегла Маша, по мысли И.И. Виноградова, «показал Толстому как будто бы очень простую, понятную, но тем и насторожившую его вещь. Толстому совершенно очевидно, что в истоках, в основе всего, что случилось с Машей, та самая жажда личного счастья, жажда все большего и большего расширения его, которая сладко вошла в Машу и подчинила ее себе как раз в самые лучшие ее дни. Ведь именно тогда она впервые испытала эту ликующую радость чувствовать себя любимой, единственной, средоточием всей жизни другого человека, быть ему даром и счастьем и каждоминутно

убеждаться в этом. И чувство это все росло и росло и не хотело остановиться, и так понятно, что в тот момент, когда Маша ощутила, что оно все как бы остановилось в движении, потому что окончился период их узнавания и привыкания друг к другу, все время дававший новую пищу, и жизнь вошла в более обычную, будничную колею, стала как бы повторяться, — в этот момент все существо ее, привыкшее к каждодневной новизне и увеличению счастья, воспротивилось этой остановке, забилося и затосковало...

Толстой очень точно фиксирует этот перелом в "семейном счастье" героев, когда Маша, защищая свою любовь, захотела перемены жизни, новизны, и они уехали в Петербург. И как только начались кружащие голову успехи Маши в свете, началось постепенное, незаметное, но все большее привыкание к всеобщему обожанию, которое все больше стало и замещать в душе то единственное, что когда-то было ей нужно. И тут уже — и самолюбивые обиды, что он недостаточно ее ценит, такую всеми обожаемую, и постепенное отдаление. Толстой мастерски разрабатывает всю эту психологическую партию, но он не забывает, с чего все началось, на какой внутренней потребности разыгрывается все его драматическое самообольщение героини, и поэтому именно к ней, к этой потребности, и хочет прежде всего опреледелить свое отношение» [Виноградов, 2005, с. 215].

Л.Н. Толстой, задумываясь над своим отношением к случившемуся между двумя близкими людьми, приходит к выводу, что человека губит безоглядная жажда личного счастья, «сила природной, стихийной жизненности, это поэзия и правда жизненного эгоизма как естественной основы существования всякой личности, которой не дано сознавать и чувствовать себя иначе, чем отдельным, "особенным ото всех" существом, как скажет позднее Оленин, герой "Казаков". <...>

Но Толстой видит и другое. Он видит, что эта стихия жизненности одновременно и очень опасна, коварна. Она слишком легко срачивается с духовным, нравственным эгоизмом, и душе, объятай жаждой личного счастья, действительно не так просто бывает порой постигнуть "счастье жить для другого". "Добро! — говорила я себе. — Это хорошо делать добро и жить честно, как он говорит; но это мы успеем еще..." Поэтому Толстой безусловно на стороне своего героя, когда тот укрощает-таки в себе эту жажду жизненности "для себя" и самую любовь свою, эту прежнюю любовь-страсть, любовь-зависимость, любовь — жажду полного взаимного растворения друг в друге переводит в более спокойное русло семейной дружелюбности. Он и Маше, когда она тоже отказывается от желания вернуть прежнюю полноту поглощенности друг другом, открывает иной путь, возможность "совсем по-другому счастливой жизни", основанной на чувстве любви к детям и любви к мужу как отцу ее детей. Конечно, с этим уходит — невозвратно — нечто бесконечно дорогое, некая особая радость и полнота чувствования жизни, но Толстой готов скорее примириться с этой утратой, признать, что этой радости и полноте отпущен в жизни только один миг первого молодого "забвения", чем дать право эгоистической силе вести за собой человека всю жизнь, направлять его судьбу. На ненадежной основе такой жизненности даже прочных любовных отношений между двумя не построишь, один только "роман". А это — едва ли не самый прямой путь гибели, на краю которой оказалась Маша и вся ее семейная жизнь» [Там же, с. 216].

Так началось исследование Л.Н. Толстым очень серьезной для него проблемы соотношения духовного и телесного, которую обычно относят к «ка-

мерным» и к которой он обращался в повестях «Казачьи», «Крейцеров соната», «Дьявол», «Отец Сергей» и во всех своих романах. И везде главным для него было осмысление двух философий жизни человека, связанных с проблемой личного счастья, — «счастье для себя» и «счастье жить для других». Может показаться парадоксальным, двойственным решение этого вопроса писателем, который, рассказав историю отвергнутой любви Оленина («Казачьи»), приходит к выводу, что, несмотря на неприятие «эгоистической жизненности», овладевающей человеком, без нее тоже жить нельзя. Так и Оленину, полюбившему Марьяну, хотя ранее он готов был, исповедуя принцип «счастье в том, чтобы жить для других», уступить ее казаку Лукашке, стало понятно, что все его альтруистические намерения исчезли: «Пришла любовь, и их нет теперь... Пришла красота и в прах рассеяла всю египетскую жизненную внутреннюю работу». И он с чисто толстовской честностью перед собой признается: «Жить для других, делать добро! Зачем? когда в душе моей одна любовь к себе и одно желание — любить ее и жить с нею... Не для других, не для Лукашки я теперь желаю счастья. Я не люблю теперь этих других... Я мучаюсь, но прежде я был мертв, а теперь только я живу...» [Толстой, 1984, т. 2, с. 455].

И.И. Виноградов, исследующий сложную жизнь великого русского писателя, часто находящегося в кризисных ситуациях, отмечая, что свое отношение к проблеме «дух — тело» в конце жизни Л.Н. Толстой пересмотрел, приводит в доказательство страшный финал жизни Ивана Ильича Головина, который перед смертью признался самому себе, что вся его жизнь, в том числе и семейная, была «не то»: «Это его последнее отчаянное нежелание признать, что и его судорожное цепляние за единственное, что еще у него осталось — несчастное, изъеденное болью, но все еще живое тело — тоже "не то"». Это жуткий и презрительный символ жалости и ничтожности самой жизненной стихии человеческой телесности, не желающей исчезать, хотя исчезновение неизбежно и даже (по Толстому) благотворно для духа, освобождающегося наконец от ограничивающей его оболочки. Это символ, который мог создать только поздний Толстой, это удар такого же прицела, как и в «Крейцеровой сонате», где сокрушительному отрицанию подвергается не только и не просто та похотливая, развратная форма половых отношений, которую они получают под влиянием господствующего в цивилизованном обществе взгляда на них как на предмет наслаждения, удовольствия. Здесь адрес тоже не только социальный — здесь подвергается отрицанию и вообще, в целом, в принципе любовная человеческая чувственность, поскольку она неотделима от момента наслаждения, а значит, закрепляет эгоизм «животной личности», стремление к радости недуховной, не связанной с утверждением добра. Согласно учению позднего Толстого, уже сам акт физического соединения есть в сущности своей что-то стыдное, животное, и только деторождение еще как-то оправдывает его.

Так стихия жизненности, индивидуальной любви, личного счастья, за которой признавалась раньше способность рождать особое, уникальное чувство полноты жизни и даже быть глубинным условием самой жизни, вызывается на суд позднего Толстого. И, получив обвинение в развращении человеческого духа, отправляется на аскетическое перевоспитание за тюремную решетку якобы «христианской» любви к ближнему.

Так что же — это и есть последнее слово Толстого? Последний виток того «сюжета», начало которого мы повели от «Семейного счастья»?

Судя по тому, что и "Смерть Ивана Ильича", и "Крейцера соната" полностью соответствуют духу и смыслу религиозно-этических трактатов позднего Толстого, — да, последнее» [Виноградов, 2005, с. 225].

При этом И.И. Виноградов замечает, что в художественном наследии Л.Н. Толстого есть повести, созданные в два последних десятилетия его жизни, "которые — одна более проникновенно, другая всем существом своим — вступают в прямую полемику с самим духом и смыслом толстовского крестового похода против "себялюбивой" природы человеческой жизненности. Как будто Толстой раздваивается, причем любопытно, что раздвоение это происходит в нем именно тогда, когда он с особенной как будто бы убежденностью принимается излагать, доказывать или художественно воплощать свою последнюю "правду" — "правду своего учения"» [Там же, с. 225 — 226].

Повесть «Дьявол» Л.Н. Толстой писал одновременно с «Крейцеровой сонатой», обратившись в ней к реальному эпизоду, известному ему 15 лет. Все передуманное им за эти долгие годы в статьях о половой любви, в повестях «Отец Сергей», «Коневская повесть», позднее ставшей романом «Воскресение», личный опыт сложной семейной жизни, переплавилось в рассказ о «греховном» чувстве, сложном, двойственном чувстве Евгения Иртеньева к Степаниде (фамилия главного героя повести повторяет фамилию героя автобиографической толстовской трилогии). Евгений не может справиться с чувственным влечением к женщине, считая его постыдным, «животным» чувством. Со временем он осознает, что его чувство не так однозначно, и признается себе в этом, когда попытался прервать с ней отношения. «Да, вот и перервал, когда захотел, — говорил он себе. — Да, вот и для здоровья сошелся с чистой, здоровой женщиной! Нет, видно, нельзя так играть с ней. Я думал, что взял ее, а она взяла меня, взяла и не пустила. Ведь я думал, что я свободен, а я не был свободен. Я обманывал себя, когда женился. Все было вздор, обман. С тех пор, как я сошелся с ней, я испытал новое чувство, настоящее чувство мужа. Да, мне надо было жить с ней...» И.И. Виноградов, комментируя его переживания, утверждает, что в его отношении к Степаниде была не просто чувственность, а настоящее чувство: «Нет, выходит, что даже в самых "животных", казалось бы, своих проявлениях человек все-таки не животное. Уже сам момент избирательности вносит в его чувственность идеальное начало, и лишь от него зависит, насколько это начало будет значительным, как оно разовьется. Но раз это идеальное начало способно преобразжать даже самые "животные" влечения, превращая их в "настоящее чувство мужа", значит, чувственное, тварное в человеке не отделено от духовного, идеального, высшего никакой непреходимой пропастью. Значит, стихия жизненности, стихия "животного эгоизма" не так уж инертна и безнадежна, чтобы ополчаться против нее в борьбе за духовность» [Там же, с. 228].

То, что Л.Н. Толстой, так и не придя к единому мнению, сделал два финала к своей повести «Дьявол» (первый заканчивается самоубийством Иртеньева, второй — убийством им Степаниды), говорит о том, что писатель опровергает в ней самого себя, написав в письме к В.Г. Черткову по поводу «Крейцеровой сонаты»: «Я не мог в послесловии сделать то, что вы хотите и на чем настаиваете, как бы реабилитацию честного брака. Нет такого брака».

И.И. Виноградов считает, что повесть «Дьявол» «дает основание предполагать, что в конце жизни Толстой начал интуитивно, художнически нащупывать какой-то иной путь решения той проблемы, которая занимала его

еще в молодости: жизнь для себя и жизнь для других, стихия личной жизненности и духовное начало любви к другим, полнота жизни и ее истинность. Проблема, решение которой после своего духовного кризиса он нашел было в решительном разведении этих полюсов. И вот — засомневался, почувствовал, что есть здесь какая-то неправда, потому что правда самой жизни — иная. И эта-то живая правда и воспротивилась, и напомнила о себе, как только он попытался как художник изобразить жизнь в соответствии со своим учением...» [Виноградов, 2005, с. 229].

По мнению А. Белого, Л.Н. Толстой как личность и как художник противоречив и многозначен. «Лев Толстой, — пишет А. Белый, — во вторую половину своей жизни — молчалик, самые поучения которого едва ли выражают тысячную часть того, для чего у него уже не было слов. Самая его ясность и простота таит в себе множество переносных смыслов; он становится тут живой загадкой человеческого творчества; с ним спорят все, опровергают толстовство, — эту бледную тень живого Толстого, — в сотый раз доказывают несостоятельность самого Толстого, но к нему влекутся; не слова его, а он сам — магнит, притягивающий весь мир. Все многообразие умственных, нравственных и художественных течений, шумно оспаривающих друг друга, — и Лев Толстой, молчаливо засевавший где-то в полях за "Кругом чтения". Какая несоизмеримость». И дальше: «Ясно, как Божий день, что его легко опровергнуть; вот что только странно: после опровержения учения Толстого, — это учение предстало лишь в более привлекательном свете. Было ясно, что дело не в нем, а в самом Толстом... Толстовская проповедь говорила не тем, чем она хотела быть... не словом, а молчанием; молчала же в Толстом тайна его жизненного творчества» [Белый, 1971 — 1977, с. 42, 44].

Н.Н. Шелгунов замечал, что критики, которые не принимали в конце века декадентского искусства с его стремлением понять человека во всех проявлениях его человеческого «я», не обвиняли бы декадентов, как до того и Л.Н. Толстого, в «болезненной извращенности»: «Но в том-то и дело, что определять незыблемые границы здорового и болезненного в искусстве гораздо труднее, чем это кажется хранителям классических заветов. Не есть ли предполагаемая ими "извращенность" только изощренность, естественное и неизбежное развитие, утончение, углубление здоровой чувственности? Может быть, дети наши со своею свежелою, новою впечатлительностью поняли бы непонятное нашим критикам и оправдали бы Л.Н. Толстого, ибо дети уже знают то, что еще не снилось их отцам, — знают, между прочим, что различные области так называемых "пяти чувств" вовсе не так резко отделены одна от другой, что эти области на самом деле сливаются, переплетаются, покрывают и захватывают одна другую, так что звуки могут казаться яркими, цветными ("яркий голос соловья" у Пушкина), сочетания движений, красок или даже запахов могут производить впечатление музыки (так называемая "евритмия" — *благозвучие* движений, *гармония* красок в живописи). Обыкновенно думают, что телесная чувствительность людей, в противоположность духовной — личина постоянная во времени, в историческом развитии человечества. На самом деле, первая точно так же изменяется, как вторая. Мы видим и слышим то, чего предки не видели, не слышали. Сколько бы ни жаловались перевозносители классической древности на телесный упадок временного человечества, едва ли можно сомневаться в том, что мы — существа, более зрячие, чуткие, телесно прозрачные, чем герои "Илиады" и "Одиссеи"» [Шелгунов, 2002, с. 588 — 589].

Наиболее значимые произведения Л.Н. Толстого, в которых он решает проблему соотношения духовного и телесного, были повести «Семейное счастье», «Дьявол», «Крейцерова соната», «Отец Сергей», романы «Анна Каренина» и «Воскресение».

Все они в той или иной степени соотносятся с седьмой главой толстовской «Исповеди», которая, по мнению Г.Я. Галаган, открывается размышлениями ее автора «о возможных путях жизни "людей образованного сословия"»¹. В этом же рассуждении соблазн² «сладости» рассматривается как главное зло, закрывающее человеку выход из «тьмы» к «свету».

Л.Н. Толстой определил для людей пути, которые помогут им лучше понять себя: «Я нашел, что для людей моего круга есть четыре выхода из того ужасного положения, в котором мы все находимся.

Первый выход есть *выход неведения*. Он состоит в том, чтобы не знать, не понимать того, что жизнь есть зло и бессмыслица. Люди этого разряда — большею частью женщины, или очень молодые, или очень тупые люди — еще не поняли того вопроса жизни, который представился Шопенгауэру, Соломону, Будде. Они не видят ни дракона, ожидающего их, ни мышей, подтачивающих кусты, за которые они держатся, и лижут капли меда. Но они лижут эти капли меда только до времени: что-нибудь обратит их внимание на дракона и мышей, и — конец их лизанию <...>

Второй выход — это *выход эпикурейства*. Он состоит в том, чтобы, зная безнадежность жизни, пользоваться покамест теми благами, какие есть, не смотреть ни на дракона, ни на мышей, а лизать мед самым лучшим образом, особенно если его на кусте попало много. Соломон выражает этот выход так: "И похвалил я веселье, потому что нет лучшего для человека под солнцем, как есть, пить и веселиться: это сопровождает его в трудах во дни жизни его, которые дал ему бог под солнцем. Итак, иди ешь с веселием хлеб твой и пей в радости сердца вино твое... Наслаждайся жизнью с женщиною, которую любишь, во все дни суетной жизни твоей, во все суетные дни твои, потому что это — доля твоя в жизни и в трудах твоих, какими ты трудишься под солнцем... Все, что может рука твоя по силам делать, делай, потому что в могиле, куда ты пойдешь, нет ни работы, ни размышления, ни знания, ни мудрости..."

Третий выход есть *выход силы и энергии*. Он состоит в том, чтобы, *поняв, что жизнь есть зло и бессмыслица, уничтожить ее*. Так поступают редкие сильные и последовательные люди. Поняв всю глупость шутки, какая над

¹ В изложении Л.Н. Толстого — тесное переплетение реальности и символики, восходящее к древней восточной притче о путнике (с ним сравнивает себя Толстой), решившем спастись от дикого зверя в безводном колоде и обнаружившем там дракона. Путник висит между зверем и драконом, ухватившись за ветки растущего в расщелине колодца куста, ствол которого грызут белая и черная мышь. Путник знает, что он обречен на гибель, но, пока он висит, он видит капли меда на листьях куста и лижет их. «Так и я, — пишет Л.Н. Толстой, — держусь за ветки жизни, зная, что неминуемо ждет дракон смерти, готовый растерзать меня, и не могу понять, зачем я попал на это мучение. Я пытаюсь сосать тот мед, который прежде утешал меня: но этот мед уже не радует меня, а белая и черная мышь — день и ночь — подтачивают ветку, за которую я держусь» [Толстой, 1928 — 1958, т. 23, с. 14].

² В трактате «Христианское учение» (1894 — 1896), где тема «соблазнов» становится предметом специального внимания писателя, Л.Н. Толстой писал: «Соблазн... означает западно, ловушку. И действительно, соблазн есть ловушка, в которую заманивается человек подобием добра и, попав в нее, погибает в ней. Поэтому-то и сказано в Евангелии, что соблазны должны войти в мир, но горе миру от соблазнов и горе тому, через кого они входят» [Толстой, 1928 — 1958, т. 39, с. 143].

ним сыграна, и поняв, что блага умерших паче благ живых и что лучше всего не быть, так и поступают и кончают сразу эту глупую шутку, благо есть средства: петля на шею, вода, нож, чтоб им проткнуть сердце, *поезды на железных дорогах*. И людей из нашего круга, поступающих так, становится все больше и больше. И поступают люди так большею частью в самый лучший период жизни, когда силы души находятся в самом расцвете, а унижающих человеческий разум привычек еще усвоено мало. Я видел, что это самый достойный выход, и хотел поступить так.

Четвертый выход есть *выход слабости*. Он состоит в том, чтобы, понимая зло и бессмысленность жизни, продолжать тянуть ее, зная вперед, что ничего из нее выйти не может. Люди этого разбора знают, что смерть лучше жизни, но, не имея сил поступить разумно — поскорее кончить обман и убить себя, чего-то как будто ждут. Это есть выход слабости, ибо если я знаю лучшее, и оно в моей власти, почему не отдаться лучшему? Я находился в этом разряде» [Толстой, 1928 – 1958, т. 23, с. 27 – 29].

Г.Я. Галаган комментирует умозаключения Л.Н. Толстого: «Следующие девять глав "Исповеди" — поиски личностью "силы жизни", преодолевающей "страх смерти", и обретение благодаря народу того самосозидающего начала, с которым приходит духовная умиротворенность. Путь "слабости" превращается в путь "прозрения".

Каждый из этих путей (а не только путь "прозрения"), содержащий в себе изначально зародыши саморазрушения, еще до своего философско-символического истолкования в трактате получил образное воплощение в художественной ткани "Анны Карениной". Путь "неведения" (Каренин и Вронский), путь "эпикурейства" (Стива Облонский), "путь силы и энергии" (Анна) и путь от "слабости к прозрению" (Левин), символизирующие собою возможные судьбы русского "образованного сословия"» [Галаган, 1982, с. 831 – 832].

Л.Н. Толстой был убежден, что человек ответствен за все, что он совершает в жизни. «То дурное, что совершает человек, имеет своим последствием все то горькое, что идет не от людей, а от Бога», — писал он в одном из писем по поводу главной мысли своего романа «Анна Каренина», где основными мотивами являются мотив *греха* и мотив *вины*, которые трудно отделить один от другого. Сам писатель именно в связи с этим своим романом высказал мысль о том, что настоящее искусство представляет собой «лабиринт сцеплений», не допускающих, чтобы выделялось только одно из них, как, например, сведения многозначности эпиграфа «Мне отмщение, и Аз воздам» только к трактовке неотвратимости возмездия, постигшего героиню романа за супружескую неверность.

Эпиграф к роману «Анна Каренина» критика трактовала по-разному: 1) не вам судить другого человека (Анну), ибо и вы не без греха; 2) тот, кто нарушил нравственные заповеди, будет наказан; 3) наказывать может только Бог и только через самого человека. Убежденные в том, что нельзя строить свое счастье на несчастье других, спорили о справедливости возмездия, постигшего Анну [Эйхенбаум, 1960, с. 160 – 173; Бурсов, 1963, с. 103 – 109; Бабаев, 1968, с. 56 – 61].

Г.С. Померанц отмечал, что Л.Н. Толстой, так же как и Ф.М. Достоевский, во всех своих произведениях задается вопросами: «Насколько глубоко проклятие греха, лежащее на отношениях двух полов? И может ли грех быть преодолен без разрыва между мужчиной и женщиной?». Он считает, что когда герой романа Ф.М. Достоевского «Бесы» Ставрогин «называет сла-

доистрасть зверским, это не совсем честно по отношению к зверям», в среде которых наблюдаются определенные нормы привязанности друг к другу и ответственности за потомство [Померанц, 1989, с. 303]. А вот в обществе людей очень часто можно наблюдать кутерьму «грубой, глупой, легкомысленной жизни». Таким и показано в романе «Анна Каренина» общество, в котором и разыгрывается трагедия трех незаурядных людей, каждый из которых оказался по-своему способен на большое чувство к другому человеку, на страсть, с которой не смог справиться. В апрельском письме Л.Н. Толстому за 1876 год Н.Н. Страхов утверждал, что не знает таких описаний «любви как страсти ни у кого, кроме разве Мюссе, немножко Жорж Занда, и немножко Тургенева», как в этом толстовском романе. В письме к Л.Н. Толстому об «Анне Карениной», этом «новом великом произведении», Н.Н. Страхов высоко оценил изображение писателем петербургской светской жизни: «Это удивительно и хватает за сердце; такая бездна лжи, такая мелкость умов и сердец».

Назвать чувство Алексея Александровича Каренина к его жене «страстью», испытываемой им, можно с оговоркой, хотя Анна несправедлива к нему, упрекая его в бездушии: «Это не человек, это министерская машина». Л.Н. Толстой подчеркивает, что говорит мужу эти слова женщина, не прощающая ему ту страшную вину, «которую она была перед ним виновата». Определенная правота была у этого внешне неприятного человека, когда он бросил жене упрек, в котором явно ощутимо его отчаяние: «Да, вы только себя помните, но страдания человека, который был вашим мужем, вам не интересны. Вам все равно, что вся жизнь его рушилась, что он пеле...пеле...пелестрадал». Каренин хорошо знал людей, в обществе которых жил: «Он знал, что за это, за то самое, что сердце его истерзано, они будут безжалостны к нему. Он чувствовал, что люди уничтожат его, как собаки задушат истерзанную, визжащую от боли собаку». И при этом у постели тяжелобольной Анны, родившей дочь от Вронского, он проявил великодушие, простив ее, при этом испытав облегчение от «счастья прощения».

Каренин, пережив большое душевное потрясение, все-таки никогда не сможет понять, что Анне с ее душой и способностью страстно любить — не место в его отрегулированной жизни, хотя он и способен почувствовать, что ее отношения с Вронским — не пошлая интрижка, а что-то более сложное и драматичное. Даже Вронский ощутил нравственное превосходство Алексея Александровича, стыд за себя, не желающего отказываться от любви Анны и от своего чувства к ней, что привело его к попытке самоубийства.

Анна Аркадьевна Каренина — женщина незаурядная, склонная не только к сильным чувствам, но и к самоанализу. Личная трагедия привела ее к выводу о том, что вокруг нее — «все неправда, все ложь, все обман, все зло». При этом она способна была «в том пронзительном свете, который открывал ей теперь смысл жизни и людских отношений», ощутить и радость живущего на земле, вкусить соблазн «сладости». Испытание любовью далось Анне нелегко: вина перед мужем, который считал, что жена грязью «забрызгала его в своем падении», страх потерять сына, характер ее отношений с Вронским, который при всей своей искренности и благородстве так и не сумел понять сложность духовного мира любимой женщины, — все это привело к трагической развязке.

Мысль о смерти как возможности избавиться от страсти к Вронскому, от непереносимого чувства вины и невозможности искупить эту вину охватила

Анну. Несомненно, в этом сыграла свою роль и двойственность ее натуры. Д.С. Мережковский, анализируя образ Анны Карениной, рассматривает его с точки зрения архапета *анима*, выражающего женское начало, в котором заключены два типа — женщина-«мадонна» и женщина-«вакханка». Трагедия Анны, по мысли Д.С. Мережковского, произошла не из-за мук от разлуки с сыном, не столько от страданий, связанных, как ей казалось, с холодностью Вронского, сколько от того, что она «обладает способностью испытывать (как многие герои Ф.М. Достоевского — Версильов, Ставрогин, Дмитрий Карамазов, князь Мышкин. — Э. Ф.) два противоположных чувства в одно и то же время. <...> Ее душа колеблется между "двумя полюсами". И она <...> начиная "идеалом Мадонны" — целомудренной жены, рождающей матери, — кончает "идеалом содомским" — ...сластолюбивой вакханки, которую оргийная чрезмерность любви приводит к необходимости смерти, к жажде саморазрушения» [Мережковский, 1991, с. 155].

Мир идей Л.Н. Толстого очень подвижен: Толстой-моралист осуждал человека за совершенные грехи, Толстой-художник понимал его.

Исследователи А.М. Зверев и В.А. Туниманов в своей книге «Лев Толстой» пишут: «Марк Алданов, автор одной из лучших книг о Толстом, заметил по этому поводу, что "защитительная речь художника не оставила камня на камне от обвинительного акта, построенного моралистом". Причем это обвинение оказалось недоказуемым даже относительно Вронского и Каренина, не говоря уже об Анне. Несчастьем жизнь оказывается для всех троих. Алексей Александрович напрасно пытается подавить это чувство несчастья своим неукоснительным благочестием и твердым исполнением рекомендаций свыше, которые доводит до него медиум-шарлатан Ландо. Другой Алексей, Вронский, столь же тщетно стремится избавиться от своих нравственных страданий, отправившись на сербскую войну с очевидным намерением сложить на ней голову. За все прожитое, за каждый свой выбор человеку в конечном счете приходится ответить прежде всего перед самим собой, и нет возмездия страшнее, чем то, которое воздает себе он сам, — если только не омертвел душой настолько, что больше не ищет цели и оправдания своей жизни» [Зверев, Туниманов, 2007, с. 312].

Грех, прелюбодеяние, разврат¹ или страсть, любовь, невозможность жить без *другого* — вот круг вопросов, заставляющих художников и писателей, особенно Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого, заглядывать в бездну души человеческой, обращаться к исследованию нравственных возможностей человека через «вскрытие» нравственно-психологических коллизий его сознания. Оба писателя понимали, что человек обречен отстаивать себя в «хаосе понятий», в которых он находился.

Поиск этического идеала Л.Н. Толстым в 70-е годы сопровождался тяжкими духовными кризисами и закончился полным неприятием им буржуазной идеологии и переходом на позиции патриархально-крестьянского демократизма с его этическими ценностями.

Несмотря на это, Л.Н. Толстого по-прежнему остро волновала проблема духовного воскресения человека из «господствующего» сословия. Понимая, что процесс «воскресения» у образованного человека проходит сложнее,

¹ «Разврат не в чем-нибудь физическом, — ведь никакое безобразие физическое не разврат; а истинный разврат именно в освобождении себя от нравственных отношений к женщине, с которой входишь в физическое общение» (Л.Н. Толстой).

писатель тем не менее был убежден, что сознание его сумеет «выстрадать» понимание необходимости духовного преобразования.

Путь «к свету» прошли у Л.Н. Толстого Д. Оленин и Д. Нехлюдов, А. Болконский и П. Безухов, Иван Ильич и Степан Касатский, нашедший душевный покой в монастыре и скиту. Если к «свету» Ивана Ильича привело испытанное им из-за тяжелой болезни «отчаяние обреченности», то Степана Касатского, ставшего отцом Сергием, — «отчаяние гордости». После признания графини Мэри Коротковой, ставшей его невестой, в том, что она была любовницей императора, он оставил службу и решил уйти в монастырь. В письме матери он писал, что «призвание бога выше всех других соображений, а он чувствует его». Только сестра «понимала, что он стал монахом, чтобы быть выше тех, которые хотели показать ему, что они стоят выше его. И она понимала его верно. Поступая в монахи, он показывал, что презирает все то, что казалось столь важным другим и ему самому в то время, как он служил, и становился на новую такую высоту, с которой он мог сверху вниз смотреть на тех людей, которым он прежде завидовал. Но не одно это чувство, как думала сестра его Варенька, руководило им. В нем было и другое, истинно религиозное чувство, которого не знала Варенька, которое, переплетаясь с чувством гордости и желанием первенства, руководило им. Разочарование в Мэри (невесте), которую он представлял себе таким ангелом, и оскорбление было так сильно, что привело его к отчаянию, а отчаяние куда? — к богу, к вере детской, которая никогда не нарушалась в нем».

Он отдал свое имение в монастырь, у него «не было лени», смирение доставляло ему радость, «даже победа над грехом похоти, как жадности, так и блуда, легко далась ему». При этом в его душе царили сложные чувства: «Кроме того чувства сознания своего превосходства над другими, которое испытывал Касатский в монастыре, Касатский, так же как и во всех делах, которые он делал, и в монастыре находил радость в достижении наибольшего как внешнего, так и внутреннего совершенства. Как в полку он был не только безукоризненным офицером, но таким, который делал больше того, что требовалось, и расширял рамки совершенства, так и монахом он старался быть совершенным: трудящимся всегда, воздержным, смиренным, кротким, чистым не только на деле, но и в мыслях, и послушным. В особенности последнее качество, или совершенство, облегчало ему жизнь. Если многие требования монашеской жизни в монастыре, близком к столице и многопосещаемом, не нравились ему, соблазняя его, все это уничтожалось послушанием: не мое дело рассуждать, мое дело нести назначенное послушание, будет ли то стояние у мощей, пение на клиросе или ведение счетов по гостинице. Всякая возможность сомнений в чем бы то ни было устранялась тем же послушанием старцу».

Единственное, что он не мог преодолеть в себе, это — осуждение того, что ему не нравилось в поведении окружающих его людей. И он решает уехать в Тамбовскую пустынь и стать затворником.

На шестом году жизни в заточении произошла его встреча с «разводной женой» Маковкиной, решившей соблазнить затворника. Это было время, когда он вел внутреннюю борьбу с самим собой: «Источников борьбы было два: сомнение и плотская похоть <...> Он думал, что это два разные дьявола, и боролся с ними порознь». В случае с Маковкиной он избежал искушения, отрубив себе палец на левой руке.

За тринадцать лет уединения он начал им тяготиться, начал принимать людей, желающих его видеть, молясь и благословляя их, а потом стал ощущать, что «дьявол подменил всю его деятельность для бога деятельностью для людей» и что «уничтожалась его внутренняя жизнь и заменялась внешней». Отец Сергей принимает решение «уйти, скрыться», но, согласившись в последний раз помочь купеческой дочери, он ощутил, что ее молодость и покорность ввели его в искушение: «дрожа всем телом и чувствуя, что он побежден, что похоть ушла уже из-под руководства», он согрешил.

Уйдя в мир, отец Сергей пошел разыскивать Пашеньку, которую знал с детства, видел уже взрослой — «не сказать глупой, но безвкусной, ничтожной и жалкой». Да к тому же несчастной: муж был, сын умер маленьким, а потом умер и муж. И вот перед этой «старой, высохшей, сморщенной Прасковьей Михайловной» Сергию захотелось исповедаться: «Пашенька! Пожалуйста, слова, которые я скажу тебе сейчас, прими как исповедь, как слова, которые я в смертный час говорю перед богом. Пашенька! Я не святой человек, даже не простой, рядовой человек: я грешник, грязный, гадкий, заблудший, гордый грешник, хуже, не знаю, всех ли, но хуже самых худых людей».

После их разговора он понял, как ему надо жить: «"Пашенька, именно то, что я должен был быть и чем я не был. Я жил для людей под предлогом бога, она живет для бога, воображая, что она живет для людей. Да, одно доброе дело, чашка воды, поданная без мысли о награде, дорожке благодетельствованных мною для людей. Но ведь была доля искреннего желания служить богу?" — спрашивал он себя, и ответ был: "Да, но все это было загажено, заросло славой людской. Да, нет бога для того, кто жил, как я, для славы людской. Буду искать его"».

И он пошел, как шел до Пашеньки, от деревни до деревни, сходясь и расходясь с странниками и странницами и прося Христа ради хлеба и ночлега».

Преодолев тщеславие от личной святости и плотские соблазны, отец Сергей понял разницу между жизнью «под предлогом бога» и «жизнью для бога», предполагающую «растворение» в общей жизни людей, «единение» с ними. Он осознал необходимость активного практического дела, пропаганды божеского слова: «Он часто, находя в доме Евангелие, читал его, и люди всегда, везде все умилялись и удивлялись, как новое и вместе с тем давно знакомое слушали его».

Если удавалось ему послужить людям или советом, или грамотой, или уговором ссорящихся, он не видел благодарности, потому что уходил. И по-прежнему бог стал проявляться в нем». Отец Сергей пришел «к богу, к вере, которая никогда не нарушалась в нем».

Идея нравственного совершенствования человека — кардинальная и наиболее противоречивая сторона философии А.Н. Толстого. Именно потому как для самого писателя, так и для большинства его героев путь поиска истины был всегда тернист. И хотя А.Н. Толстой был убежден, что «сознание добра и зла, независимо от воли человека, лежит во всем человечестве и развивается бессознательно вместе с историей», тем не менее он в повести «Крейцеров соната» показывает, насколько зло сильно, когда, овладевая человеком, приводит его к преступлению.

Начинается повесть с обыденного разговора, завязавшегося между путчиками в железнодорожном вагоне. Только тема этого разговора не совсем «обыденная» — о взаимоотношениях мужчины и женщины, в частности между мужем и женой. В завязавшемся споре сталкиваются две точки зрения на брак: исконно русский, домостроевский, который высказывает ку-

пец, из всего предписанного мужу в «Домострое» усвоивший, что «жена да убьется мужа своего» и что волю жене «не давать надо сначала», а сам муж может жить, как ему хочется («это статья особая»), и «европейский» взгляд на брак, который высказывает молодая дама, убежденная в правах женщины на образование, на замужество по любви, на развод, если это становится необходимым.

Как и купец, главный герой повести Позднышев больше склоняется в вопросах любви и брака к принципам «Домостроя» (внося в них так же, как и купец, свои коррективы)¹ и так излагает свое понимание идеала семейной жизни: «Пока же человечество живет, перед ним стоит идеал и, разумеется, идеал не кроликов или свиней, чтобы расплодиться как можно больше, и не обезьян или парижан, чтобы как можно утонченнее пользоваться удовольствиями половой страсти, а идеал добра, достигаемый воздержанием и чистотою. К нему всегда стремились и стремятся люди».

Одновременно со своей повестью Л.Н. Толстой писал трактат «Что такое искусство?», в котором писатель отвергал и его, считая, что искусство, созданное в цивилизованном обществе, стоит между современным образованным человеком и народом. В его повести одной из важных составляющих становится бетховенская соната, которая оказывает мощное духовное воздействие на героев во время ее исполнения приехавшим из Парижа музыкантом Трухачевским.

Как замечает Н.Г. Михновец, «герои "Крейцеровой сонаты" в тот вечер подчиняются "какой-то принудительной власти" музыки. Позднышев и его жена, Трухачевский устремляются "поверх барьеров" повседневности. Бетховенская музыка потрясает их существование, но герои так и остаются вне света нравственных истин. И потому ничего лучшего, чем адюльтер, никто из них в этом высшем состоянии восторга и представить себе не смог» [Михновец, 2002, с. 19–20].

Только на краткий миг музыка соединяет чувства и мысли четы Позднышевых. Глубина отчуждения между ними так велика, что трагедия в этой семье не могла не произойти. И родившаяся в голове Позднышева мысль о возникшем между его женой и Трухачевским адюльтере хотя и не подтвердилась, когда он не смог застать их врасплох, но привела к кровавой развязке. Оказавшись в нелепой ситуации, когда его самого застали врасплох, в носках без сапог, он тем не менее бросается за Трухачевским, а когда жена, клянясь в своей невиновности, становится «неожиданной помехой» на его пути, он ее убивает. Убивает, чтобы не казаться смешным: он ведь «не хотел быть смешон, а хотел быть страшен».

По мысли Н.Г. Михновец, «история взаимоотношений мужа и жены, закончившаяся убийством, станет с самого начала повести своего рода обвинительным актом героя всему современному — "парижскому" — устройству брака, семейных отношений. Это обвинение по мере рассказа героя будет набирать мощь. Позднышев одну за другой снимет с "игры страсти" поэтические одежды и разрушит в вопросах семьи и брака стереотипы, на которых выстраивалась жизнь современного господского общества. Слушающему Позднышева попутчику и возразить-то подчас существенно нечем» [Там же, с. 20].

¹ Выразительной деталью его внешности является «поддевка и русская вышитая рубашка».

Вспоминая свое прошлое, Позднышев не может не испытывать ужас от совершенного им убийства, поняв, что только в мертвой жене впервые увидел человека. Осознав свое невероятное одиночество, он произносит слова «Да, простите», которыми заканчивается повесть, но нет ощущения, что он в чем-то раскаивается.

Ведя спор с многовековым укладом жизни человечества, Л.Н. Толстой и его герой не сомневаются в своей правоте. Н.Н. Страхов понял трагизм ситуации, в которой оказался Л.Н. Толстой, вступив в спор с самой Жизнью. В одном из своих писем он заметил: «В "Крейцеровой сонате" разве не прямо кровь его сердца?» [ЯС, 1978, с. 118]. Именно с этим связана реакция А.П. Чехова на толстовскую повесть, которая «до крайности возбуждает мысль» [Чехов, 1976, с. 18]. Да и сам Л.Н. Толстой был убежден, что поднял очень важный вопрос в своей повести, которая «продолжала буровить» жизнь. Он так и не понял, как заметил Д.С. Мережковский, что «аскетизм исторического христианства, отрицание плоти, бесплотную духовность доводит... до последнего логического предела и до самоотрицания, до бессмыслицы» [Мережковский, 1989, с. 515].

«Крейцерову сонату» Л.Н. Толстой пишет в 1887 году: ему шел шестидесятый год, в его семье обострилось отчуждение между ним и Софьей Андреевной, которая перестала понимать мужа. Еще меньше она могла понять (и принять) его новую повесть, как и многие его современники. Ни одно произведение Л.Н. Толстого не вызывало таких ожесточенных споров, как это¹. По мнению И.В. Пруссаковой, это было связано с тем, что в повести «брачные отношения в корне порочны»: «...они ощущаются как стеснение свободы обеими сторонами. Позднышев считает, что все существующие отношения в обществе подталкивали его жену к измене, и он видит эту измену не как любовь к другому, а как самый низкий разврат. Позднышев грубо говорит о половом инстинкте как о разрушителе брака. Впервые в русской литературе признавалось, что дама из общества подвержена плотским страстям и испытывает желания, о которых не пристало говорить, поскольку женщина, как цветок, ничего подобного знать не знает. На этом воспитывались поколения. Убив жену, Позднышев, однако, не решил проблемы, и очень это понимает. Все осталось неизблемым, и, главное, сами основы брака в том его виде, в каком он пребывал усилиями законов, общества и церкви, нисколько не поколеблены. Для Позднышева его неверная жена соблазнена не столько любовником, сколько всем сразу: тем, что ей запрещено рожать, тем, что она, как всякая светская дама, — бездельница, тем, как она одета (для соблазнения мужчин), тем, что и само искусство используется как соблазн... А ведь еще в "Войне и мире" Наташа оставляет свое пение как только выходит замуж!» [Пруссакова, 1995, с. 195].

И.В. Пруссакова замечает, что в этой повести «Толстой не впервые сводит любовь к инстинктам. Еще рисуя увлечение Наташи Анатолом Курагиным, красивым здоровым животным, Толстой показал, что изменное властвует не только над Анатолом, но и над Наташей, если ее предоставить самой себе и не защитить, как это делает Пьер. Однако в "Войне и мире"

¹ Кроме критических отзывов на толстовскую повесть, появилось много «ответов» на нее, среди которых была и повесть С.А. Толстой «Чья вина?» (1892–1893), впервые напечатанная в конце XX века (Октябрь. 1994. № 10). При полном отрицании взглядов Л.Н. Толстого на брак, она тем не менее, когда цензура запретила печатать повесть, умолила императора снять цензурный запрет на книгу.

Анатоль один, а Андрей, Пьер, Николай Ростов и даже Долохов действуют под влиянием других страстей. То, что движет Анатодем, всем знакомо, и, однако, другие живут и чувствуют иначе. И споры вокруг "Крейцеровой сонаты" вызывала не главная теза, а сам факт распространения бездуховности интимной жизни героев на все население земного шара с обязательностью закона о тяготении земли» [Пруссаква, 1995, с. 196].

Исследователи творчества Л.Н. Толстого А.М. Зверев и В.А. Туниманов делятся наблюдениями о том, что в «Крейцеровой сонате» «Позднышев так естественно и уверенно вплетает свою историю в поток разоблачений, инвектив, памфлетно-парадоксальных выпадов, что она типична. Он говорит вообще о невестах и женах, женихах и "жениховстве", мужьях и любовниках, детях и докторгах, блудниках и модницах.

Постоянно типичность и всеобщность подчеркиваются: герой жил, как живут все, думая, что живет как надо, и женился, как все женятся в том круге общества, к которому принадлежал, и развратничал, как все развратничали, был несчастен и в семейной жизни, как все. Потому-то и настаивает на том, что "все мужья, живущие так, как я жил, должны или распутничать, или разойтись, или убить самих себя или своих жен, как я сделал". "Я" все время легко и органично переходит в "мы" и "все".

Свои резкие, вопиющие суждения Позднышев преподносит как бесспорные истины, разрывающие многовековую и искусно сплетенную паутину лжи и лицемерия, опутавшую всю человеческую жизнь и более всего семейные и половые связи. Здесь нигде и ни в чем нет простых, ясных чистых отношений, и — главное, искажены нравственные понятия. Тут средоточие всех человеческих драм и несчастий — в душевных бордельных и семейных спальнях. И Толстой, безусловно, разделяет почти все в речах Позднышева. Это сам писатель, а не герой повести, говорил Горькому: "Человек переживает землетрясения, эпидемии, ужасы болезней и всякие мучения души, но на все времена для него самой мучительной трагедией была, есть и будет — трагедия спальни". И это Толстой запишет в дневнике 1899 года: "Главная причина семейных несчастий та, что люди воспитаны в мысли, что брак дает счастье... но брак есть не только несчастье, но всегда страдание, которым человек платится за удовлетворение полового желания, страдание в виде неволи, рабства, пресыщения, отвращения, всякого рода духовных и физических пороков супруга, которые надо нести..."

Возрастающие с годами вражда и ненависть между супругами, бесконечная, изматывающая война, повседневная, мелочная, бытовая, на маленьком, но перенасыщенном "капканами" пространстве — таковы узы брака, такова "общая участь" всех, осужденных на вечную семейную каторгу: "А мы были два ненавидящих друг друга колодника, связанных одной цепью, отравляющих жизнь друг другу и старающихся не видеть этого".

Длинный монолог Позднышева "горит и жжет огнем нескрываемой, сосредоточенной ярости" (Марк Алданов). Все блудники и блудницы, и все семейные дома — дома терпимости. Половой акт — нечто постыдное, до невозможности скучное, и, гротескно заостряет Позднышев мысль, даже неестественное. Все мерзко, гадко, "свиное". <...> Ведь и дети — "благословение Божие", "радость" — только способствуют ожесточению супружеской войны. В нее втягивают детей, ими "дерутся". В азарте самоосуждения и задоре всеобщего обличения Позднышев развенчивает и всеми признаваемое представление о детях (оправдание брака и фундамент семейного

счастья) — “ложь”, сентиментальные бредни, слезливая чепуха: “Дети — мученье и больше ничего”» [Зверев, Туниманов, 2007, с. 459–461].

М.А. Алданова повесть в особенности поразила тем, что «“внешне трагическое в ней появляется лишь в конце, а могло бы и вовсе не появляться. До самой сцены убийства это обыкновеннейшая из всех обыкновенных историй. И когда под ногами Позднышева вдруг открывается бездна, и мы не можем отделаться от сознания, что на волоске от той же бездны, на волоске от гибели находится каждый живущий человек”. Монолог героя в последней криминально-музыкальной части повести достигает трагизма, казалось бы, отодвигая на задний план гротескно-памфлетные обобщения, универсальные обличительные тенденции. Однако именно неискупимая и очень индивидуальная, личная трагедия-вина Позднышева бросает тень трагизма на “общую участь” танцующих на краю бездны людей» [Там же, с. 461].

После выхода «Крейцеровой сонаты» Л.Н. Толстой получал огромное число писем, во многих из которых звучали и недоуменные вопросы, связанные с позицией самого писателя, и упреки в том, что в повести унижена женщина, что в ней есть описания, которые мог себе позволить только «половой маньяк».

Если учесть, что во время написания повести в дневнике Л.Н. Толстого встречается запись о том, что «Крейцера соната» — это «отвратительное, злое», что в письме к Л.Е. Оболенскому он объяснил, что никакой другой повесть и не могла быть¹, что и в своем публицистическом «Послесловии» он остался верен высказанным в повести взглядам², все говорит о том, что это произведение не было (да и не могло быть) случайным в творчестве Л.Н. Толстого.

В письме обеспокоенному реакцией на повесть В.Г. Черткову он отверг его просьбу что-либо изменить в ней: «Я не мог в послесловии сделать то, что вы хотите и на чем настаиваете, как бы реабилитацию честного брака. Нет такого брака».

Д.С. Мережковский, размышляя о проблеме духа и плоти, считает, что вопрос о соотношении святости Духа и Святой Плоти не носит созерцательный характер, имея «огромное жизненное, действенное значение, как это, между прочим, видно из случая с Л.Н. Толстым», который «восстал на церковь, потому что восстал на плоть <...> потому что не верит в Святую Плоть, а верит только в бесплотную святость. Бог есть дух — это он понял, только это одно и понял из всего исторического христианства, но зато в этом он даже как будто более историчен и более “христианин”, чем само историческое христианство. <...> Аскетизм исторического христианства, отрицание плоти, бесплотную духовность доводит он до последнего логического преде-

¹ «Мне кажется, что вы неправы... в тех раздражительных нападках на рассказчика, преувеличивая его недостатки, тогда как по самому замыслу рассказа Позднышев выдает себя с головой не только тем, что он бранит себя (бранить себя легко), но тем, что он умышленно скрывает все добрые черты, которые, как в каждом человеке, должны были быть в нем, а в азарте самоосуждения, разоблачая все обычные самообманы, видит в себе одну только животную мерзость».

² В «Послесловии» к повести Л.Н. Толстой напишет: «Я ужасался своим выводам, хотел не верить им, но не верить нельзя было. И как ни противоречат эти выводы всему строю нашей жизни, как ни противоречат тому, что я прежде думал и высказывал даже, я должен был признать их».

ла и до самоотрицания, до бессмыслицы <...> Как вино, вследствие особого брожения, превращается в уксус, так христианство Л. Толстого превращается в буддийский нигилизм, в религию небытия, нирваны, обожествленного ничто» [Мережковский, 1989, с. 515 — 516].

Философ отмечает противоречивость философии Л.Н. Толстого¹, что в нем «живут и всегда жили два не только отдельные, но иногда и совершенно друг другу противоположные, враждебные существа, "два поочередно сменяющиеся характера", как бы два человека: маленький мыслитель лжехристианин, "старец Аким", и великий подлинный язычник, дядя Ерощка. Что обманчивый "двойник", призрачный "оборотень" "самозванец" Л. Толстого, не столько даже "мыслящий", сколько "умствующий" старец Аким, отпал от Христа и в своем бесплотном и бездушном, всеотрицающем "христианстве" дошел до почти совершенного безбожия, буддийского нигилизма — в этом, повторяю, сомнения быть не может. Но истинный Л.Н. Толстой, великий язычник, дядя Ерощка, не отпал, да и не мог отпасть от христианства уже по той причине, что он и не был никогда христианином. Язычество истинного Л.Н. Толстого есть нечто первородное, первозданное, никакими водами крещения не смываемое, не растворимое, потому что слишком стихийное, бессознательное» [Там же, с. 519 — 520].

Д.С. Мережковский знал, что Л.Н. Толстого, по его собственному признанию, «всю жизнь Бог мучил», «только это одно и мучило», что он «всю жизнь старался не верить в своего собственного "живого Бога", желая обратить Его в мертвую, отвлеченную формулу, математический значок для уравнений нравственных польз — и не мог этого сделать и никогда не сделает! О, конечно, это не христианский Бог...

<...> Недаром же и Достоевский, который ведь кое-что разумел в христианстве, свидетельствуя об «отпадении» Л. Толстого от «русского всеобщего и великого дела», т. е. от исторического народного христианства, в то же время утверждает прямо, что глубочайшая, хотя, конечно, бессознательная, мысль христианская выражена в примирении Вронского с Карениным над умирающей Анною. Я старался показать в моем исследовании, что Достоевский есть как бы «противоположный близнец» Л. Толстого, и что одного нельзя понять без другого, к одному нельзя прийти иначе, как через другого. Язычество Л.Н. Толстого — прямой и единственный путь к христианству Достоевского. Тайновидение духа у одного отражается и углубляется тайновидением плоти у другого, как бездна неба бездною вод. Они перекликаются, разными голосами говорят об одном и том же. Если бы не было дяди Ерощки с его "Божьей тварью", то не было бы и старца Зосимы... <...> Толстой чувствовал, что Достоевский — "самый близкий, самый нужный ему человек". И чувство это оправдалось. Никогда не встречаясь в жизни, они все-таки вместе жили, вместе творили, черпая противоположные струи из одного источника. Будем же надеяться, что они встретятся там, вместе предстанут и вместе оправдают-

¹ И.А. Бунин в очерке «Освобождение Толстого» приводит свой разговор с одним из сыновей Л.Н. Толстого Ильей Львовичем, связанный со сложностью природы писателя, непостижимостью его как человека: «Я хочу сказать, что его и до сих пор не понимают, как следует. Ведь он состоял из Наташи Ростовской и Ерощки, из князя Андрея и Пьера, из старика Волконского и Каратаева, из княжны Марьи и Холстомера... Ты знаешь, конечно, что сказал ему Тургенев, прочитав "Холстомера"? "Лев Николаевич, теперь я вполне убежден, что вы были лошадь!" — Одним словом, его всегда надо было понимать как-то очень сложно...» [Бунин, 1967, с. 71].

ся перед Высшим Судом: язычество Л. Толстого оправдывается христианством Достоевского» [Мережковский, 1989, с. 520—521].

■ Воскресение души Дмитрия Нехлюдова

Л.Н. Толстой-художник всегда показывал человека во всей его сложности, внутренней противоречивости. И, определяя доминанту характера своего персонажа, он тем не менее всегда знал, что человек может совершать непредсказуемые поступки. Писатель, изучая человеческие типы, понимал личность как целостное и завершённое единство, и в то же время — совмещение в нем самых противоречивых начал. Почти в конце жизни, работая над романом «Воскресение», Л.Н. Толстой обобщил свои размышления: «Люди, как реки: вода во всех одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди. Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских и иногда проявляет одни, иногда другие, и бывает часто совсем не похож на себя, оставаясь все между одним и самим собою».

Раздумывая над противоречивостью натуры Дмитрия Нехлюдова, Л.Н. Толстой записал в 1895 году в своем дневнике: «Думал о двойственности Нехлюдова. Надо это яснее выразить». И выразил в своем романе мысль о том, что в его герое, «как и во всех людях, было два человека, два начала — духовное и животное».

Л.Н. Толстой был не тем писателем, который просто констатирует факт или явление. Он, сказавший о «текучести» натуры человека, всегда дает четкую нравственную оценку его поступкам.

В.Б. Шкловский, поняв, что в своем последнем романе Л.Н. Толстой, убежденный в возможности человека «воскреснуть», вернуться к праведной жизни и что это «воскресение» должно быть обосновано на «новом понимании нравственности», писал: «Религиозно настроенный Толстой, мечтающий об очищающем искусстве, думающий, что можно в одиночку решить нравственный конфликт, взял тему из жизни».

Кони рассказал ему, как на суде молодой человек увидел проститутку последнего разряда, совершившую какое-то правонарушение, и в этой погибшей, до неузнаваемости опустившейся женщине узнал девушку, которую он когда-то соблазнил. Он хотел жениться на ней, начал об этом хлопоты, но женщина погибла в тюремной больнице.

Тема реальна, конфликт не нов, но во времена Толстого не был преодолен. За Нехлюдовым Л.Н. Толстой первоначально, может быть, видел Черткова — молодого аристократа, который жил, как все, грешил, как все, но вот увидел религиозную правду жизни и воскрес» [Шкловский, 1966, с. 321].

В своем раскаянии Нехлюдов идет дальше многих героев Л.Н. Толстого, в частности дальше Константина Левина¹: неожиданно для себя открыв мир народных страданий (нищете «освобожденных» от земли крестьян, вынужденных стать рабочими на торфяных разработках, плотников и каменщиков на стройках, прачек и прислуг в богатых домах), Нехлюдов ясно видел причины враждебного отношения народа к помещикам. Он был последовательнее Константина Левина, который только мечтал о примирении инте-

¹ Как Левин мечтал о женитьбе на крестьянке и жизни в крестьянской общине, так и Нехлюдов был готов жениться на Катюше Масловой и изменить свой образ жизни.

ресов крестьянина и землевладельца: он решает передать свою «родовую» землю крестьянам, чтобы они имели «возможность быть независимыми от землевладельцев вообще». Узнав о разразившемся голоде в деревнях, как когда-то сам Л.Н. Толстой, обходит крестьянские избы и помогает людям пережить один из страшных моментов их жизни. Его поражает обреченность крестьян, прозвучавшая в словах старого крестьянина Панова: «Какая наша жизнь! Самая плохая жизнь». Его ужасает безразличие властей к судьбе народа.

В романе «Воскресение» Л.Н. Толстой выразил свой взгляд на все государственные институты России, осудив их отношение к народу. При этом он всегда отрицательно относился к идее насильственного разрушения государства и видел выход в нравственном самоусовершенствовании людей, которое могло привести и к изменению положения в целом.

Попытку доказать возможность этого писатель сделал в своем романе «Воскресение». Князь Нехлюдов, встречаясь с представителями чиновничьей, полицейской, церковной, военной касты, в своих попытках помочь Катюше приходит к выводу, что все они представляют единую корпорацию «людоедов», глухих к бедам человека из народа, ибо в каждом эти «слуги закона» видели потенциального нарушителя установленных ими же законов. Разобраться в драме судьбы Катюши Масловой, понять стремление Нехлюдова искупить свою вину им мешало бессердечие и равнодушие к каждому отдельному человеку. Не сразу, но он понял и свою вину, пусть бездумную, невольную, понял, что и сам вел жизнь недостойную: он «в глубине своей души... чувствовал всю жестокость, подлость, низость не только этого своего поступка (по отношению к Катюше. — Э. Ф.), но всей своей праздной, жестокой и самодовольной жизни...».

Встав на путь нравственного самоусовершенствования (а он был для Нехлюдова невозможен без очищения души от последствий бездумно совершенного им в юности греха, разрушившего жизнь Катюши Масловой), князь Нехлюдов пытается искупить свою вину и облегчить судьбу женщины, попавшей в беду. И на этом пути он, в отличие от многих толстовских героев (К. Левина, А. Болконского, П. Безухова и др.), сталкивается с государственной машиной насилия и на собственном опыте убеждается, что ею движут ложь, несправедливость, бесчеловечность. Он убеждается в жестокости и бездушии представителей своего класса и начинает чувствовать не только свою вину перед Катериной Масловой, но и вину дворянского сословия перед народом, хотя и не во всем понимает причину того, почему женщина не прощает его, несмотря на все его старания помочь ей, а «воскреснуть» ее душе помог не он со своим раскаянием, а революционеры, с которыми она встретилась на каторге. В конце концов он понял, почему Катюша вышла замуж за одного, по ее мысли, из «чудесных людей» — революционера Симонсона, который помог ей вновь обрести веру в людей и в возможность счастья. Дмитрий Нехлюдов изменил свое отношение к «политическим», стал уважать их за то, что «среди них считалось обязательным не только воздержание, суровость жизни, правдивость, бескорыстие, но и готовность жертвовать всем, даже своею жизнью, ради общего дела», а дело это было борьбой за равенство всех людей и справедливость общественного уклада жизни России.

Уважение Нехлюдова (да и самого Л.Н. Толстого) к революционерам опровергается М.М. Бахтиным, утверждающим, что идеология последнего романа Л.Н. Толстого «лежит в субъективном плане внутреннего дела», потому что в

нем «с самого начала произошла роковая подмена вопроса: вместо вопроса об объективном зле был поставлен вопрос о личном участии в нем отдельного человека»: «Ведь с самого начала мучило Нехлюдова и ставило перед ним тяжелейший вопрос не столько само социальное зло, сколько его личное участие в этом зле. Именно к этому вопросу о личном участии в царящем зле с самого начала прикованы все переживания и все искания Нехлюдова. Как прекратить это участие, как освободиться от комфорта, поглощающего столько чужого труда, как освободиться от земельной собственности, связанной с эксплуатацией крестьян, освободиться от исполнения общественных обязанностей, служащих закреплению порабощения, но прежде и важнее всего — как искупить свое позорное прошлое, свою вину перед Катюшей?»

Этот вопрос о личном участии в зле заслоняет само объективно существующее зло, делает его чем-то подчиненным, чем-то второстепенным по сравнению с задачами личного покаяния и личного совершенствования. Объективная действительность с ее объективными задачами растворяется и поглощается внутренним делом с его субъективными задачами покаяния, очищения, личного нравственного воскресения» [Бахтин, 1986, с. 118].

Исследователь также отмечает, что на последних страницах романа становится понятной философия Л.Н. Толстого, пришедшего к концу жизни к мысли о «недопустимости не только суда человека над человеком, но и о недопустимости какой бы то ни было деятельности, направленной на исправление существующего зла»: «Когда эта мысль на последних страницах романа раскрывается Нехлюдову, ему становится ясно, как победить царствующее вокруг него зло, свидетелем которого он был в течение всего действия романа: победить его можно только неделаньем, непротивлением ему» [Там же, с. 117]. В своем умозаключении М.М. Бахтин опирается на текст романа: «Так выяснилась ему теперь мысль о том, что единственное несомненное средство спасения от того ужасного зла, от которого страдают люди, состояло только в том, чтобы люди признавали себя всегда виноватыми перед богом и потому неспособными ни наказать, ни исправлять других людей. Ему ясно стало теперь, что все то страшное зло, которого он был свидетелем в тюрьмах и острогах, и спокойная самоуверенность тех, которые производили это зло, произошло только от того, что люди хотели сделать невозможное дело: будучи злы, исправлять зло... "Да не может быть, чтобы это было так просто", — говорил себе Нехлюдов, а между тем несомненно видел, что, как ни странно это показалось ему сначала, привыкшему к обратному — что это было несомненное и не только теоретическое, но и самое практическое разрешение вопроса. Всегдашнее возражение о том, что делать с злодеями, неужели так и оставить их безнаказанными? — уже не смущало его теперь».

При этом М.М. Бахтин отдает должное тому, что в романе писателем «дается принципиальная критика всех существующих общественных отношений». Роман «Воскресение», работа над которым началась в 1890 году, завершил почти десятилетний кризис жизни Л.Н. Толстого, его идеологии, приведшей к отказу от собственности (в пользу семьи) и пересмотру его прежних убеждений и взглядов на жизнь. По замечанию М.М. Бахтина, «мировоззрение Толстого, его художественное творчество и самый стиль его жизни всегда, уже с первых его литературных выступлений, носили характер оппозиции господствующим направлениям современности» [Там же, с. 100].

М.М. Бахтин показал отличие последнего толстовского романа от созданных им ранее: «Построение "Воскресения" резко отличается от построения предшествующих романов Толстого. Мы должны отнести этот последний роман к особой жанровой разновидности. "Война и мир" — роман семейно-исторический (с уклоном в эпопею); "Анна Каренина" — семейно-психологический; "Воскресение" нужно обозначить как роман с о с и а л ь н о - и д е о л о г и ч е с к и й. По своим жанровым признакам он относится к той же группе, что и роман Чернышевского "Что делать?" или Герцена — "Кто виноват?", а в западноевропейской литературе — романы Жорж Санд. В основе такого романа лежит идеологический тезис о желанном и должном социальном устройстве. С точки зрения этого тезиса дается принципиальная критика всех существующих общественных отношений и форм» [Бахтин, 1986, с. 106].

М.М. Бахтин высказал любопытную мысль. Он считает, что из всех отличительных сцен в толстовском романе, связанных с изображением светской жизни, быта тюрем, суда, последние (картины суда) «наиболее сильные», потому что созданная Л.Н. Толстым «поразительная художественная картина суда говорит... и нечто другое: ведь это суд над судом, и суд убедительный... суд над бариним Нехлюдовым, над бюрократами-судьями, над мещанами-присяжными, над сословно-классовым строем и порожденными им лживыми формами "правосудия"!» [Там же, с. 109].

«Диалектику души» главных персонажей романа «Воскресение» М.М. Бахтин связывает с «душевым делом героев» романа, останавливая внимание на том, как изменился подход Л.Н. Толстого к изображению духовной и душевной жизни Дмитрия Нехлюдова и Катюши Масловой: «Как же изображается Толстым душевное дело героев? В последнем романе мы не найдем тех поразительных картин душевной жизни с ее темными стихийными стремлениями, с ее сомнениями, колебаниями, подъемами и падениями, с тончайшими переборами чувств и настроений, какие развертывал Толстой, изображая внутреннюю жизнь Андрея Болконского, Пьера Безухова, Николая Ростова, даже Левина. Толстой проявляет по отношению к Нехлюдову необычайную сдержанность и сухость. В прежней манере написаны только страницы о молодом Нехлюдове, о его первой юношеской любви к Катюше Масловой. Внутреннее же дело воскресения, собственно, не изображается. Вместо живой душевной действительности дается сухое осведомление о моральном умысле переживаний Нехлюдова. Автор как бы торопится от живой душевной эмпирики, которая ему теперь не нужна и противна, поскорее перейти к моральным выводам, к формулам и прямо к евангельским текстам» [Там же, с. 113].

Очень сложные отношения между мужчиной и женщиной в этом романе большинство критиков рассматривали с точки зрения раскаявшегося Нехлюдова и не прощающей его Катюши Масловой. В.Б. Шкловский был одним из немногих исследователей, который утверждал, что у Катюши Масловой не было ненависти к Дмитрию Нехлюдову (ни классовой, ни женской), да и он по прошествии многих лет вспомнил послекусие чувства, которое он испытал в юности (нельзя не заметить, что более десяти лет «страшная завеса» скрывала его способность ощутить свою ответственность за юную девушку): «У Толстого влечение Катюши к Нехлюдову и Нехлюдова к Катюше описано как чистое, моральное, естественное, неизбежное, как вскрытие реки весной.

Нехлюдов и Катюша любили друг друга. "Разговаривать, когда они были одни, было хуже. Точас же глаза начинали говорить что-то совсем другое, гораздо более важное, чем то, что говорили уста, губы морщились, и стано-

вилось чего-то жутко, и они поспешно расходились". Нехлюдов, уезжая, почувствовал, "...что покидает что-то прекрасное, дорогое, которое никогда уже не повторится. И ему стало очень грустно".

Катюша, не осознавая, вечно любила Нехлюдова; тот это понимает только в конце. Нехлюдов понял: "...она любила его и думала, что, связав себя с ним, она испортит его жизнь, а уходя с Симонсоном, освобождала его и теперь радовалась тому, что исполнила то, что хотела, и вместе с тем страдала, расставаясь с ним".

Так воскресла в любви Катюша. Так разрешился конфликт вне религии и аскетизма.

Катюша любит Нехлюдова, она забывала о том, как она его любит, из-за обиды, из-за тяжелой жизни, но воскрешение ее происходит на воскрешении первоначального любовного чувства, и тем самым оно противорелигиозно.

Победили любовь, река, луна; победила сама жизнь.

Нехлюдов остается с Евангелием, которое он читает по английскому изданию в пустом номере гостиницы» [Шкловский, 1966, с. 329 – 330].

Из эпилога романа ничего нельзя было узнать о будущем Нехлюдова, но Л.Н. Толстой собирался писать продолжение романа: «Чем кончится этот новый период его жизни, покажет будущее».

В.И. Кулешов объясняя отсутствие финала в толстовском романе «Воскресение», высказывает традиционное мнение многих критиков: «Эволюцию Нехлюдова следует толковать как неудавшееся "опрощение". Собственно, "опрощение" произошло. Настоящего финала нет по другой причине: Маслова отвергла Нехлюдова — это как бы символ неискоренимой ненависти простого народа к господам. Победила социальная правда, которая не уместается в моралистическую формулу "опрощения". Еще ни один из героев Толстого не делал столь решительного шага в сторону добра и справедливости, как Нехлюдов; ни в одном из его романов не подчеркивалась так сила сцепления объективных причин, которая ломала самые лучшие намерения» [Кулешов, 1963, с. 260].

Нам кажется, что более убедительна версия В.Б. Шкловского, в которой высказана мысль о жертвенной любви Катюши Масловой и о том, что и она, и Нехлюдов не могли забыть о своем первом чувстве. На наш взгляд, и Р. Роллан именно так понял толстовский роман «Воскресение», назвав его «одной из прекраснейших поэм о человеческом сострадании» [Роллан, 1933, с. 220].

ЛИТЕРАТУРА

Алданов М.А. Загадка Толстого. Берлин, 1923.

Амелин Г.Г. Лекции по философии литературы. М., 2005.

Анненков П.В. Исторические и эстетические вопросы в романе гр. Л.Н. Толстого «Война и мир» // Роман Л.Н. Толстого «Война и мир» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002.

Анненский И.Ф. Достоевский до катастрофы // Анненский И.Ф. Избранное. М., 1987.

Афанасьев Э.С. Идеальный герой Толстого и безыдейный герой Чехова («Смерть Ивана Ильича» — «Скучная история») // Литература в школе. 2008. № 1.

Ашхарумов Н.Д. Война и мир. Сочинение графа Толстого. Ч. 1–4 // Роман Л.Н. Толстого «Война и мир» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002.

- Бабаяев Э.Г.* Роман Л. Толстого «Анна Каренина». Тула, 1968.
- Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи. М., 1986.
- Белый А.* Трагедия творчества: Достоевский и Толстой. Letchworth-Herts, 1971 — 1977. Russian titles for the specialist. № 15.
- Блок А.А.* Солнце над Россией (Восьмидесятилетие Льва Николаевича Толстого) // Л.Н. Толстой в русской критике: Сб. ст. М., 1952.
- Бочаров С.Г.* Путь Толстого // Бочаров С.Г. Филологические этюды. М., 2007.
- Бочаров С.Г.* Роман Л. Толстого «Война и мир» // Роман Л.Н. Толстого «Война и мир» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002.
- Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы. М., 1999.
- Бочаров С.Г.* Андрей Болконский // Литературные герои романа «Война и мир» в оценке критики. СПб., 2005.
- Булгаков С.Н.* На смерть Толстого // Русская мысль. 1910. № 12.
- Бунин И.А.* Освобождение Толстого // Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. Т. 9.
- Бурсов Б.И.* Лев Толстой и русский роман. М.; Л., 1963.
- Виноградов И.И.* Духовные искания русской литературы. М., 2005.
- Волгин И.Л.* Последний год Достоевского. М., 1986.
- Волгин И.* Лев Толстой как русский скиталец // Октябрь. 2010. № 10.
- Галаган Г.Я.* Л.Н. Толстой // История русской литературы: В 4 т. Л., 1982. Т. 3.
- Гаспаров М.Л.* Критика как самоцель // Новое литературное обозрение. 1994. № 6.
- Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. Л., 1971.
- Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1951. Т. 14.
- Грачева И.В.* Размышления над эпилогом «Войны и мира» Л.Н. Толстого // Литература в школе. 2008. № 9.
- Демченко А.А.* Литература второй половины 50 — 60-х годов // История русской литературы XIX века. 40 — 60-е годы. М., 2006.
- Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1983. Т. 25.
- Елагин Ю.Н.* [Говоруха-Отрок Ю.Н.] Литературно-критические очерки. «Крейцеров соната» // Русский вестник. 1891. № 2.
- Заманская В.В.* Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. М., 2002.
- Зверев А.М., Туниманов В.А.* Лев Толстой. М., 2007.
- Золотусский И.П.* Толстой читает «Выбранные места» // Золотусский И.П. От Грибоедова до Солженицына. Россия и интеллигенция. М., 2006.
- Кант И.* Всеобщая естественная история и теория неба // Соч.: В 6 т. М., 1963. Т. 1.
- Козлов С.В.* «Структура» духовной сферы героев Л.Н. Толстого: А. Болконский и П. Безухов // Res philologica: ученые записки. Вып. 5. Архангельск, 2007.
- Короленко В.Г.* О литературе. М., 1957.
- Кулешов В.И.* История литературы XIX в.: 70 — 90-е годы. М., 1963.
- Лебедев Ю.В.* От «диалектики души» — к «диалектике характера» // Литература в школе. 2008а. № 9.
- Лебедев Ю.В.* Россия и русские в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Литература в школе. 2008б. № 10.
- Лев Толстой в письмах Н.Н. Страхова к А.А. Фету, публик. Н.Г. Ямпольского* // Яснополянский сборник. Тула, 1978. (В тексте — ЯС.)
- Леонтьев К.Н.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1912. Т. 8.

Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов / Бессознательное: Многообразие видения. Новочеркасск, 1995.

Мережковский Д.С. Избранное. Кишинев, 1989.

Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995.

Мережковский Д.С. Любовь у Л. Толстого и Ф. Достоевского // Русский эрос, или Философия любви в России. М., 1991.

Михновец Н.Г. «Крейцера соната» Л.Н. Толстого: с правдой «должного» в жизни // Литература в школе. 2002. № 2.

Набоков В.В. Лев Толстой // Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., 1998.

Николаева Н.А. Стоические идеи в романе Л. Толстого «Война и мир» // Русская литература. 2007. № 3.

Носов А.А. Юность сестер Цветаевых // Новый мир. 1995. № 6.

Паперно И. Семиотика поведения: Чернышевский — человек эпохи и реализма. М., 1996.

Померанц Г.С. Открытость бездне. Этюды о Достоевском. Нью-Йорк, 1989.

Пруссакова И.В. О некоторых странностях наивности // Нева. 1995. № 7.

Ранчин А. Две смерти. Князь Андрей и Иван Ильич // Октябрь. 2010. № 10.

Репин А. Отец и сын // Литература. 2002. № 41.

Розанов В.В. Семейный вопрос в России. СПб., 1903. Т. 1.

Роллан Р. Собр. соч.: В 16 т. Л., 1933. Т. 14.

Словарь мифологический. Ростов н/Д, 1997. (В тексте — СМ.)

Соина О.С., Сабиров В.Ш. Философская антропология // Читаем Достоевского. Новосибирск, 2005.

Соловьев Н.И. Война или мир? // Роман Л.Н. Толстого «Война и мир» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002.

Тарасов Б.Н. Жизнь. Игра. Смерть. Анализ сознания представителя «среднего класса» в повести Л.Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» // Литература в школе. 2003. № 10.

Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1928 — 1958.

Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 20 т. М., 1964. Т. 12.

Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 20 т. М., 1964. Т. 15.

Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 12 т. М., 1984. Т. 2.

Труайя А. Такая долгая дорога // Дружба народов. 1996. № 11.

Тютчев Ф.И. Лирика. М., 1996. Т. 1.

Философский энциклопедический словарь. М., 1997. (В тексте — ФЭС.)

Цветова Н.М. Эсхатологическая топика в русской традиционной прозе второй половины XX — начала XXI в.: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Архангельск, 2010.

Чехов А.П. Письма: В 12 т. М., 1976. Т. 4.

Чирков Н.М. «Война и мир» Л.Н. Толстого как художественное целое // Русская классическая литература: разборы и анализы. М., 1969.

Шатобриан Ф. Замогильные записки. М., 1995.

Шелгунов Н.Н. Философия застоя // Роман Л.Н. Толстого «Война и мир» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002.

Шестов Л. Избр. соч. М., 1993. Т. 2.

Шихирев П. Предупреждение? // Наука и религия. 1989. № 11.

Шкловский В.Б. Повести о прозе. М., 1966. Т. 1.

Шкловский В.Б. Тетива: О несходстве сходного. М., 1970.

Шопенгауэр А. Избранные произведения. М., 1993.

Шульц С.А. Философия имени и смерти в «Несмертельном Головане» Лескова и «Смерти Ивана Ильича» Л. Толстого // Русская литература. 2008. № 1.

Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., 1960.

Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л., 1969.

Эткинд А.М. Эрос невозможного. СПб., 1993.

Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерки психопозитики литературы XVIII – XIX вв. М., 1999.

«ПАЦИЕНТЫ» ДОКТОРА ЧЕХОВА

■ А.П. Чехов — «Нестор-летописец конца XIX века»

Произведения А.П. Чехова расширили русскую картину мира, созданную А.С. Пушкиным. Он никогда не писал о «быте без бытия», он никого не обличал, не учил. Живя в глухое переходное время 80 — 90-х годов — «последнее прибежище XIX века», — сумел стать, по мысли В.А. Чалмаева, «опорой одиноких, разобщенных часто, предельно хрупких людей, находящихся под гнетом своих *нереализованных желаний*, порой доверяющих печаль только лошади ("Лошаденка жует, слушает и дышит на руки своего хозяина" — рассказ "Тоска", 1886) или наивному письму, которое *никогда не найдет адресата* ("Он умакнул перо и написал адрес: *На деревню дедушке...*" — рассказ "Ванька", 1886). Чеховскую модель мира, распавшуюся на множество "случайных" семейств, подробностей, часто осколков былой России, долгие годы пробовали объединять в целостную вселенную на основе насильственного подтягивания Чехова к тому же Горькому, "буревестнику революции" 1905 года, что было совершенно не обоснованно» [Чалмаев, 2008, с. 6 — 7].

Мнения о созданном А.П. Чеховым художественном мире русской жизни всегда полярно расходились. Его творчество было настолько многогранным и «негромким», что каждый исследователь находил в нем что-то очень важное, с его точки зрения: и философию экзистенциализма, и религиозные мотивы, и интерес к быту как к категории бытия, и основной мотив его творчества — мотив *свободы*. С этой точки зрения небезынтересно познакомиться с литературно-критическим наследием представителей первой волны эмиграции, в работах которых А.П. Чехов предстает как хранитель высших этических ценностей русской литературной классики, и с мнениями о его творчестве российских исследователей.

Т.Г. Петрова, обратившись к критическому наследию русской эмиграции, замечает: «Одни, вслед за Н.К. Михайловским, объявляли писателя "певцом сумерек" с "холодной кровью", непонимающим жизнь и никуда не зовущим, призывали занять вполне определенную общественную позицию. Критики осуждали отсутствие у А.П. Чехова общей идеи, сложившегося мировоззрения, при этом писателя зачастую отождествляли с героями его произведений. Другие, чье творчество тесно связано с эстетическими воззрениями Серебряного века — Д.С. Мережковский, В.В. Розанов, Л. Шестов, А. Белый, Ю.И. Айхенвальд и др., — сосредоточились на принципиально иных аспектах мироощущения и творчества писателя» [Петрова, 2003, с. 421].

В эмиграции одним из первых о А.П. Чехове высказался Д.П. Святополк-Мирский, назвав его писателем, который отличается «полной свободой от проповедничества и поучения» и принадлежит новым временам — «своими

сознательными артистическими усилиями» сказать не более того, что необходимо [Святополк-Мирский, 1920, № 14].

В статье Г. Газданова «О Чехове», напечатанной в «Новом журнале», писатель предстает как «один из самых замечательных в русской литературе». Ее автор отметил, что в отличие от Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского в нем «нет ничего титанического», а в смысле «полнейшего отсутствия надежд и иллюзий» с ним нельзя сравнить никого: «Он как бы говорит: вот каков мир, в котором мы живем... Исправить ничего нельзя. Мир таков, потому что такова человеческая природа» [Газданов, 1964, с. 132].

Т.Г. Петрова вспоминает, что «писателем оттенков» в свое время назвал А.П. Чехова Ю. Айхенвальд, считая, что анализировать его произведения очень трудно: охватывая всю глубину содержания жизни, художник «сплел человеческие души из тончайших нитей и обвеал их почти неуловимым дыханием проникновенной элегии» [Айхенвальд, 1994, с. 323], показывая жизнь в ее смешном, печальном и трагическом обликах. «Самую характерную черту литературной манеры А.П. Чехова критик видел в удивительном сочетании объективности и тонко-интимного настроения — "элегического одухотворения действительности". И если уныние безнадежно одиноких, неприспособленных чеховских героев многие были склонны объяснять особым характером 80-х годов, то Айхенвальд полагал, что А.П. Чехова и "его тоску" можно представить себе в любое время, в любую, даже самую героическую эпоху» [Петрова, 2003, с. 426].

По убеждению Д.С. Мережковского, А.П. Чехов «верит в Россию, потому что любит ее, верит в то, что будет, потому что любит то, что есть», а «приветие» России у него вытекает из притягивания мира, благословение родины — из благословения своего «рождества». «Пусть еще не знал он имени Бога — живого — он уже предчувствовал Его. И... шел к истине, к тому, чтобы сделать религиозную жизнь». В ранней статье «Асфодели и ромашка: Улыбка Чехова», переизданной в эмиграции в журнале «Возрождение», Д.С. Мережковский вспоминал о том, как в молодые годы его раздражало равнодушие А.П. Чехова к «мировым вопросам» и как позднее он признал, что «молчать о святом» — большая радость и святость [Мережковский, 1958, с. 9, 10, 12].

Т.Г. Петрова подчеркивает, что «"глубинные мотивы Чехова" — предмет размышлений В.Н. Ильина, подметившего, что огромное большинство чеховских мелочей призвано отобразить разные варианты человеческого измельчания на почве "гrehовой мелкости" человека, его серости и отсутствия в нем даже желания изменить свою участь и строй своей души. К числу произведений, которые составляют "миросозерцательную исповедь" Чехова, критик относит рассказы "Студент", "Архиерей", "Святой ночью", "Скрипка Ротшильда", повести "Моя жизнь" и "Рассказ неизвестного человека", а также пьесу "Чайка". По мнению В.Н. Ильина, Чехов — "один из величайших поэтов того, что можно было бы назвать *"трагической экзистенцией"* "исчезающих в суete дней наших", а все его творчество складывается в картину "беспросветно затерянных в пустыне мира и безнадежно загубленных человеческих душ-экзистенций". Однако есть у него и образы "святых... спасенных душ, выпущенных на потустороннюю свободу". Таковы, например, души Липы ("В овраге"), Архиерея из повести того же названия, Осипа Дымова ("Попрыгунья")» [Цит. по: Петрова, 2003, с. 429].

С В.Н. Ильиным соглашался и М. Курдюмов, замечая, что А.П. Чехов прежде всего «чувствует и изображает зло, как грех, окутывающий жизнь чело-

века. Воплощением торжествующего греха становится Аксинья из рассказа "В овраге". Но писатель также заметил "глубину и красоту настоящей веры, настоящей жизни в Боге". Для Липы и ее матери Прасковьи ("В овраге"), Ольги ("Мужики"), для послушника Иеронима ("Святой ночью"), для старого священника о. Христофора ("Степь") и молодого дьякона ("Дуэль"), для студента духовной академии ("Студент"), для о. Якова ("Кошмар") и других людей религиозного склада нет бессмыслицы, ужаса и безысходности. Чехов "догадывается" до христианского восприятия бытия и порою "лучи чужой веры, как отраженный солнечный свет, колеблясь, трепещут и в его собственной душе". Вся повесть "Дуэль" есть рассказ о грехе и о победе над ним. Это произведение, по мнению М. Курдюмова, с большим правом, нежели роман Толстого, могло быть названо "Воскресением". По его любованию верующими людьми, по его тоске о детском человеческом сердце, продолжает исследователь, "мы отнюдь не чувствуем в нем убежденного атеиста... он скорее с болью оглядывается на себя, на свою эпоху, на смятенность всякой души... лишенной возможности целостно воспринимать мир"» [Цит. по: Петрова, 2003, с. 429]. «А.П. Чехов не интересовался "течениями прогрессивной мысли" именно потому, что все его творчество зрелого периода "стоит основами своими как раз в центре так называемых "вечных" русских вопросов", над разрешением которых постоянно билась мысль Ф. Достоевского, а человеческая скорбь была несравнимо дороже Чехову и важнее всякой "гражданской скорби" [Курдюмов, 1934, с. 11, 15]. Сквозь его рассказы проходит жалость к человеку, к его беспомощности и ничем не оправданным страданиям. В отличие от М. Горького, писатель всем своим творчеством как бы говорил: "Человек — это звучит трагически. Это звучит страшно и жалостно до слез". И главной его темой была трагическая судьба человека в мире. Однако А.П. Чехов "никогда не забывает, что человек есть образ Божий, хотя бы и изувеченный и искаженный до неузнаваемости" [Там же, с. 19, 24]. Все персонажи писателя, которые не запаковали себя в "футляры" ежедневных забот, мелкого тщеславия и узко материальных интересов, — все они, по логике М. Курдюмова, страдают от неразрешимости самого важного и основного для человека вопроса — о смысле человеческого бытия, о смысле жизни вообще. <...> В области художественного творчества А.П. Чехов не был поработчен воззрениями своей эпохи, ее требованиями к литературе и писателю, он — "один из самых свободных художников в русской литературе"» [Там же, с. 12].

В отечественном литературоведении XX века о творчестве А.П. Чехова размышляли критики, ученые-литературоведы, культурологи. Так, авторы «Родной речи» П. Вайль и А. Генис утверждали: «Чехова всю жизнь сопровождали обвинения в равнодушии и безыдейности. Как выразился Михайловский: "Что попадетя на глаза, то он изобразит с одинаково холодной кровью". И до Михайловского подобное на все лады повторяли журналы.

От Чехова требовали общественной идеи, тенденции, позиции. Он же хотел быть только художником. Толстой, хваля его рассказы, говорил, что у него каждая деталь "либо нужна, либо прекрасна", но у самого Чехова нужное и прекрасное не разделено, между ними — тождество. У него было иное представление о существенном и незначительном, о необходимом и лишнем, другое понятие о норме и идеале. Все это было ново, и Чехов бесконечно радовался редким проявлениям внимания к себе именно как к художнику: "Литературное общество, студенты, Евреинова, Плещеев, девицы и

проч. расхвалили мой "Припадок" вовсю, а описание первого снега заметил один только Григорович".

По-настоящему "первый снег" заметили позже. Должно было пройти десять лет после смерти Чехова, должен был появиться столь самостоятельный ум, как Маяковский, чтобы сказать со свойственной ему бесшабашностью: "Чехов первый понял, что писатель только выгибает искусную вазу, а вито в нее вино или помой — безразлично". И еще: "Не идея рождает слово, а слово рождает идею. И у Чехова вы не найдете ни одного легкомысленного рассказа, появление которого оправдывается только "нужной" идеей"» [Вайль, Генис, 1990, с. 166 — 167].

Е. Замятин, размышляя о том, как понятия статики и динамики опрокидываются на человеческую жизнь, на историю, как замечает И.Н. Сухих, обращался к А.П. Чехову в своей лекции «О технике художественной прозы»: «"Та же молекулярная жизнь и в человеческой душе. Теперь — эпоха динамическая. Все — снаружи: внешние драмы, убийства, смерти, голодные трагедии... Но в так называемые органические эпохи — жизнь уходит внутрь. В жизни моста — революционной эпохой было, когда его строили, революционной будет — когда его будут взрывать. Органическая эпоха — теперь".

Заметим, что эпоха, которую Замятин называет органической, — нечто более глубинное, более желанное в истории; она — норма или, скорее, идеал: мост ведь для того и строят, чтобы он стоял, а его разрушение — это несчастье, трагедия, после чего возникает необходимость строить новый.

Из противопоставления динамических и статических эпох Замятин выводит драматургию и все творчество А.П. Чехова: "Вот эту самую молекулярную жизнь человеческой души, молекулярную драму — изображал Чехов. Эту жизнь — простым взглядом не уловить, эти драмы невидимы и неслышны. Эти драмы — не в действиях: мост как стоял, так и стоит. Эти драмы даже не в словах, они где-то за словами, они в паузах, намеках. Эти драмы не динамические, а статические — вернее: как будто — статические".

Замечательно точная характеристика. Можно сказать, что доминантой художественного мира А.П. Чехова было динамическое изображение статических эпох или, проще, умение видеть биение жизни в самом простом, самом обыденном, в житейском "соре". Писатель, который пытается рассмотреть любую динамическую эпоху не из ее чрезвычайных обстоятельств, а с точки зрения органических законов, с точки зрения *нормы* — неизбежно выходит к чеховской традиции» [Сухих, 1992, с. 153].

По наблюдению И.Н. Сухих, отношение Б. Пастернака к А.П. Чехову прошло определенную эволюцию; сначала он воспринимался им только как писатель-юморист, а позднее он восхищался его рассказами «Студент», «Архиерей», «Святая ночь»: «В 1942 году А. Гладков записывает разговор с ним в Чистополе: "Я давно предпочитаю Лермонтову Пушкина, Достоевскому, даже Толстому Чехова..." А 21 мая 1948 года, когда уже идет работа над главной прозаической книгой Пастернака, он пишет чистопольскому знакомому профессору-геоботанику В.Д. Авдееву: "Прошлой зимой я больше, чем нынешнею, был занят романом в прозе... Там один из героев — врач, каким был, или мог быть, А.П. Чехов". Итак, Чехов-врач, Чехов-интеллигент оказывается одним из прототипов пастернаковского доктора Живаго.

Другой способ присутствия "чеховского" в романе Пастернака подсказывает опять Н. Вильмонт. Читая стихи Юрия Живаго "На Страстной", "Рождественскую звезду", "Гефсиманский сад" (в те времена, когда роман

был еще рукописью), он вспомнил давние разговоры о Чехове: "Пастернаку бесподобно, гениально удалось "сыграть на рояле" то, что Чехов, конечно же тоже бесподобно и гениально, "сыграл на скрипке". Подтверждением догадки оказывается разговор с сыном Пастернака: "Как же велика была моя растроганность и каково мое счастье, когда Ленья Пастернак (Леонид Борисович) откликнулся на мои мысли о чеховском происхождении религиозных мотивов в стихах Юрия Живаго; он мне сказал, что отец дал ему на прочтение все эти стихи и потом спросил его, откуда они по его впечатлению идут. Ленья смутился и не мог ему ответить. Борис же Леонидович немного рассердился на такую его несообразительность... "Неужели же ты не уловил здесь чеховского начала?" — сказал разочарованный автор".

Как мы помним, имя Чехова прямо появляется и в записках самого Живаго: "Из всего русского я теперь больше люблю русскую детскость Пушкина и Чехова, их застенчивую незабвенность насчет таких громких вещей, как конечные цели человечества и их собственное спасение. Во всем этом хорошо разбирались и они, но куда им было до таких нескромностей, — не до того и не по чину! Гоголь, Толстой, Достоевский готовились к смерти, беспокоились, искали смысла, подводили итоги, а эти до конца были отвлечены текущими частностями артистического призвания и за их чередованием незаметно прожили жизнь, как такую же личную, никого не касающуюся частностью, и теперь эта частность оказывается общим делом и, подобно снятым с дерева созревающим яблокам, сама доходит в преемственности, наливаясь все большею сладостью и смыслом» [Сухих, 1992, с. 151 — 152].

В размышлениях о А.П. Чехове пастернаковского героя Ю. Живаго и героя романа В.С. Гроссмана «Жизнь и судьба» Мадьярова отчетливо звучат авторские голоса. По замечанию И.Н. Сухих, «очень несхожие по материалу, концепции, поэтике, книги Пастернака и Гроссмана совпадают в этой — чеховской — точке. И в развороченном революцией мире, и в страшной мясорубке войны имя Чехова становится опорным камнем, символом надежды и веры. Его "безыдейность", о которой так много толковали современники, выглядит — в исторической перспективе — особой идеологической позицией, художественной философией, обнаруживающей не слабость, но — силу. И в этом своем качестве Чехов оказывается не только соизмерим (что тоже долгое время было под вопросом), но и противопоставлен крупнейшим русским писателям. Пусть это и преувеличение (исследователи Толстого и Достоевского имеют право обидеться на героев Гроссмана и Пастернака), но характерное, симптоматичное, подчеркивающее смысл чеховской художественной философии. <...>

Характерно и поразительно, что близкий ход мысли — значение Чехова для современности и противопоставление его всей классической традиции — мы встречаем в романе, который писался почти одновременно с пастернаковским и одновременно, через много лет после создания и смерти автора, был опубликован — в "Жизни и судьбе" В. Гроссмана. "Чехов поднял на свои плечи несостоявшуюся русскую демократию. Путь Чехова — это путь русской свободы, — в жарком споре доказывает Мадьяров. — Он сказал, что никто до него, даже Толстой, не сказал: все мы прежде всего люди, понимаете ли вы, люди, люди, люди! Сказал в России, как никто до него не говорил. Он сказал: самое главное то, что люди — это люди, а потом уже они архиереи, русские, лавочники, татары, рабочие... Полвека назад, ослепленные партийной узостью, люди считали, что Чехов выразитель безвременья.

А Чехов знаменосец самого великого знамени, что было поднято в России за тысячу лет ее истории истинной русской доброй демократией, понимаете, русского человеческого достоинства, русской свободы. Ведь наша человечность всегда по-сектантски непримирима и жестока. Даже Толстой с проповедью непротравления злу насилеием нетерпим, а главное, исходит не от человека, а от Бога. Ему важно, чтобы восторжествовала идея, утверждающая доброту, а ведь богоносцы всегда стремятся насильственно вселить Бога в человека, а в России для этого не постоят ни перед чем, подколют, убьют, не посмотрят. Чехов сказал: пусть Бог посторонится, пусть посторонятся так называемые великие прогрессивные идеи, начнем с человека, будем добры, внимательны к человеку, кто бы он ни был — архиерей, мужик, фабрикант-миллионщик, сахалинский каторжник, лакей из ресторана; начнем с того, что будем уважать, жалеть, любить человека, без этого у нас ничего не пойдет. Ведь это и называется демократия, пока несостоявшаяся демократия русского народа» [Сухих, 1992, с. 152].

По замечанию А.А. Зиновьева, в произведениях А.П. Чехова «чувствуется интерес к самым различным идейным явлениям того времени, включая проблемы этики... и социального дарвинизма. И почти никаких следов интереса к проблемам социализма. ...Как мне кажется, я понимаю чеховское безразличие в этом отношении: марксизм, как и другие социально-политические и идеологические течения того времени, не мог дать ответа на вопросы, волновавшие Чехова. Его сознание и интересы лежали в ином измерении бытия. Чехов, как и другие великие деятели русской культуры (Герцен, Салтыков-Щедрин, Достоевский, Толстой), был слишком чуток к реальности и слишком умен, чтобы поддаваться обаянию марксизма... Его мир был иным.

Хотя Чехова и можно отнести к тому направлению в русской литературе, которое можно назвать социологическим реализмом, он все-таки писатель, а не социолог» [Зиновьев, 1992, с. 43 — 44].

В чеховской картине мира на первый взгляд перед нами предстает множество социальных характеров, но, по замечанию Л.Я. Гинзбург, «в то же время у Чехова герой отчуждается от своей социальной функции», его интересует «не социально-психологическая сущность человека, а именно его социальная роль, — модель, с которой среда связывает представления об определенных формах поведения». Так, например, «проблемные герои — думающие, способные к самоосознанию, словом, те, за кем закрепилось название чеховских интеллигентов, — они именно как бы лишены характера. Не в том смысле, что они бесхарактерны (хотя налицо и это), но в том смысле, что составляющие их признаки не слагаются в индивидуальные конфигурации, которые так отчетливы у Толстого несмотря на всю текучесть изображаемых им психических состояний. Толстой одновременно видит человека в его движении, изменчивости и в его резкой характерологической очерченности. Он все видит очень резко — человека с его стойкими качествами и мгновенно срабатывающую ситуацию, на которую человек реагирует неустойчиво, непредсказуемо. Чехов видит иначе, по-новому.

Какой, собственно, характер у Владимира Ивановича из "Рассказа неизвестного человека"? Определения его по преимуществу негативны — он безволен, его жизнь безрадостна и бесцельна.

В какой мере наделены неповторимым характером учитель словесности, Лаптев ("Три года"), художник ("Дом с мезонином"), Гуров ("Дама с собачкой"), Мисаил Полозов из повести "Моя жизнь"?

В разных вариантах это все тот же человек — неудовлетворенный, скужающий, страдающий, человек слабой воли, рефлектирующего ума и уязвленной совести. Это герои особой чеховской марки, и, создавая их, Чехов интересовался не индивидуальными характеристиками, но состояниями единого эпохального сознания» [Гинзбург, 1979, с. 71 — 72].

С.П. Залыгин считал, что «Антон Чехов был, вполне вероятно, самым тонким знатоком нравственного кодекса, самым неустанным его исполнителем. Кодекса, который может вынести наиболее значительный приговор — приговор жизненному устройству людей. <...> Только нравственный процесс ведется искусством вечно... Его судебные определения: "Нехорошо!", "Стыдно!" <...>

Странные это люди (чеховские герои. — Э. Ф.), и в некоторым образом похожие друг на друга: они все одинаково искренни, во всяком случае — никогда не двоедушны. <...>

Хамелеон. Ведь это же искренний хамелеон. <...> Он не умеет прикрыть свое хамелеонство благородным девизом.

Учитель Беликов. Ведь он неизменен в своем "футлярстве", доктор Ионыч — в стяжательстве, Каштанка — в гуманности, Соленый — в мрачном упорстве, Душечка — в своей способности всегда кого-нибудь любить. <...> Все они никогда не двоедушны. Они — всегда они.

Но... в выборе их он — всегда он. <...>

Если Толстой глубоко вписывался в каждый литературный образ, если Короленко о каждом свидетельствовал, если Горький каждого лепил, то Чехов по отношению к своему герою всегда был "около", оставался доктором: он прослушивал его стетоскопом. Еще до Рентгена просвечивал его рентгеном. Внимательно и строго. То и дело скрывая собственную боль и недомогание.

Он и нас заставляет при этом необычайно чутко относиться к его героям. У Достоевского человек — "слишком широк", у Чехова как будто слишком узок. <...>

Быть может... возникла у него несколько даже однообразная интонация, свойственная тем его произведениям, в которых он сам или его герой как бы все время повторяет: "Ищу человека... Ищу, ищу, ищу..."» [Залыгин, 2000, с. 21 — 22, 25].

А ведь в поисках человека, личности прошла свой путь вся русская классическая литература. По мнению Ю. Архипова, А.П. Чехов вошел в число «вечных спутников» литературных портретов (по названию серии, созданной Д.С. Мережковским): «Перечитывать что ни год нашу классику, снова и снова обливаясь слезами над их талантливым вымыслом, давно вошло в привычку. И почти всякий раз знаешь, какого рода удовольствие тебя ждет. По-моцартовски солнечный Пушкин, по-куинджевски ("Ночь над Днепром") волшебный Гоголь, по-гомеровски всеохватный демиург Толстой, по-вагнеровски диссонансный будоражка Достоевский, по-бидермайеровски благоуханный Тургенев...

И только принимаясь за Чехова, каждый раз не знаю, как-то он впечатлит на сей раз. То есть: возрос ли я достаточно за истекшее время, чтобы что-то еще приоткрылось в этой загадочной простоте. "Где искусство настолько слито с жизнью, что не остается зазора" — как соглашаются между собой (совпадая и словами!) мои любимцы Свиридов и Бунин.

И чем больше проживаешь свою жизнь, тем сильнее Чехов манит к себе. И тем вернее утешает. Потому что это вечное, Екклесиастово "Все прохо-

дит" было и его настроением. И он как никто учит смирению перед неизбежным. И разделяет твою печаль по поводу мнимости, иллюзорности суетных дней. Печаль о том, что жизнь без сосредоточения утекает сквозь пальцы» [Архипов, 2010, с. 4].

■ «Скучные истории»: «футлярность» русской жизни

В художественном мире, созданном А.П. Чеховым, можно встретить персонажей, относящихся к типологическим рядам традиционных героев русской реалистической литературы — к типу «маленького человека», типу «лишнего человека». Естественно, что к концу XIX — началу XX века эти типы прошли определенную трансформацию. В мире чеховских героев все было значимо для реального человека, даже самого «маленького», а это — новый уровень реализма.

Э.С. Афанасьев, размышляя о чеховском «маленьком человеке», проводит параллель с героем Н.В. Гоголя, ибо обоих писателей объединяет «тяготение к "малым величинам" — тип героя, малые эпические жанры, интерес к "мелочам жизни", а также творческий дар их преображения в художественные шедевры — дар комического. <...> У Гоголя и Чехова комический герой — это "маленький человек", и наоборот — "маленький человек" — это герой комический. Однако творческие цели этих писателей, создавших образы "маленького человека", существенно различны» [Афанасьев, 2006, с. 2], потому что А.П. Чехов свой мир «маленьких величин» представлял в соответствии с реальной действительностью, без «увеличительного стекла» авторской концепции мира.

О специфике чеховского героя Э.С. Афанасьев пишет: «Реальный человек — не продукт художественного мышления писателя, он "мал" не с авторской точки зрения, а в том смысле, что пущен в мир во всем своем несовершенстве, он "часть", а не "целое", стремится стать "целым", т. е. "героем", но все, что ему удается — сыграть, сымитировать эту роль. Такова ирония бытия человека, ирония порядка вещей. В таком случае присутствие автора в художественном произведении как оценочной инстанции оказывается излишним и герой предельно активизируется. Вот почему Чехов отходит от жанра комического рассказа, и доминирующим жанром в его повествовательной прозе становится жанр иронической новеллы» [Там же, с. 4].

Героем коротких, только внешне юмористических рассказов и многих новелл А.П. Чехова был «маленький человек» — мелкий чиновник, рядовой полицейский.

По мысли авторов «Родной речи», «если использовать бахтинскую формулу "человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности", можно сказать, что у Чехова в качестве вечной, почти навязчивой идеи — всегда лишь вторая часть антитезы. Его герои неизменно — и неизбежно — не дорастают до самих себя. Само слово "герой" применимо к ним лишь как литературоведческий термин. Это не просто "маленькие люди", хлынувшие в русскую словесность задолго до Чехова. Макар Девушкин раздираем шекспировскими страстями, Акакий Башмачкин возносит шинель до космического символа. У доктора Старцева нет ни страстей, ни символов, поскольку он не опознал их в себе. Инерция его жизни не знает противоречий и противодействий, потому что она естественна и укоренена в глубинном самосознании. По сравнению со Старцевым Обломов — титан воли, и никому

не пришло бы в голову назвать его Ильичем, как того — Ионычем» [Вайль, Генис, 1990, с. 171].

Э.С. Афанасьев совершенно справедливо замечал, что «едва ли не впервые в русской литературе объектом сокрушительной критики стал массовый человек, ни в каком отношении не порочный, не конфликтный, порядочный, хотя и не обладающий личностными качествами» [Афанасьев, 2008, с. 13].

Реальная жизнь России, в чем неоднократно убеждался А.П. Чехов, была таковой, что создавала условия для проявления рабской психологии человека, живущего в атмосфере социального неравенства, заставляя его унижаться даже тогда, когда ни люди, ни обстоятельства не требовали этого от него. Эта ситуация обыгрывалась писателем в рассказах «Толстый и тонкий», «Хамелеон», «Смерть чиновника». В природе героев этих рассказов — Очумелов, Червяков, Тонком — не было понятия о самоуважении, а только — о чинопочитании, что было характерно для общества, в котором человеческие отношения заменяются «табелем о рангах».

В своем рассказе «Хамелеон» А.П. Чехов создал образ щедринской силы. Очумелов с его мелкой душонкой, двоедушием, произволом, пустомыслием стал символом эпохи, в которой эти черты были не только в потерявшем от страха голову полицейском надзирателе, но и в мастере Хрюкине, и в дьячке из рассказа «Хирургия», и в чиновнике Червякове, умершем от страха перед начальством.

Червяков, по замечанию А.Г. Бялого, — потомок гоголевского Башмачкина, но «Чехов относится к его личности, к его жизни и смерти совсем не так, как Гоголь: он смеется. Между тем смеяться над одним из "малых сих", и тем более смеяться над смертью, — это нечто как будто невозможное, даже кошунственное, но в художественном мире Чехова в этом нет никакой профанации: умирает не человек, а чиновник, т. е. некое искажение человека» [Бялый, 1984, т. 4, с. 179].

А.П. Чехов, выше всего ценивший свободу (как внешнюю, так и внутреннюю), сам всю жизнь стремящийся «по капле выдавливать из себя раба», еще учась в гимназии, писал в письме своему брату Михаилу: «Не всем, брат Миша, надо быть одинаковыми. Ничтожество свое сознавай, знаешь где? Перед Богом, пожалуй, перед умом, красотой, природой, но не перед людьми. Среди людей нужно сознавать свое достоинство. Ведь ты не мошенник, честный человек? Ну и уважай в себе честного малого и знай, что честный малый — не ничтожность. Не смешивай "смиряться" с "сознавать свое ничтожество"».

Доктор и писатель А.П. Чехов не мог не исследовать атмосферу, царящую в российском обществе, — атмосферу страха, ставшую характеристикой не только XIX, но и всего XX века, — в котором человек тоже терял самого себя. Именно на эту сторону его таланта обратил внимание И.Н. Сухих в своей статье «Агенты и пациенты доктора Чехова», выдержки из которой приведены ниже.

«Для Чехова-литератора, однако, важен не только герой, персонаж (доктор. — Э. Ф.), но — знание "медицинской стороны" жизни. Многочисленных докторов он писал не с себя. Прямой автобиографизм вообще для него не характерен, однажды он даже заявил, что страдает "автобиографофобией". Но, конечно, он никуда не мог уйти от этого драматического опыта. <...>

Человек, постоянно наблюдающий людей в болезни, слабости и беспомощности, тайных страстях и пороках, вообще по-иному воспринимает мир. Его знание не обязательно

проявляется непосредственно, но оно неизбежно перестраивает и определяет то, что сочиняет писатель...<...>

Сведущий писатель видит жизнь во всей ее широте и разнообразии. Через два десятилетия Е. Замятин назовет Чехова "Нестором-летописцем конца XIX века". В этом конце фактически начиналась новая эпоха.

Чехов вроде бы пишет быт: *люди обегают, только обегают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни; надо писать просто: о том, как Петр Иванович женился на Марье Ивановне, — вот и все.* Но это *другая реальность, другая атмосфера*, кардинально отличная от той, в которой существовали персонажи Гончарова, Тургенева или Толстого.

Чехов-литератор наследует от Чехова-врача, кроме всего прочего, интерес к пограничным, предельным состояниям человеческой психики, к изображению жизни на изломе.

"Слово "нервный" сравнительно поздно появилось у нас в словаре..." (А. Кушнер). Поэт считает, что появилось оно у Некрасова (сюда можно было бы добавить и Достоевского), это объясняется "переломным сознанием и бытом", но главным, определяющим становится оно у Чехова: "Эту нервность, и бледность, и пыл, / Что неведомы сильным и сытым, / Позже в женщинах Чехов ценил..." <...>

Но уже в сцене неожиданного припадка Лаевского ("Дуэль") проявляются не только ирония, но явное сочувствие и жалость к запутавшемуся в паутине лжи и измен герою. "Сидел я и вдруг, знаете ли, почувствовал страшную колющую боль в боку... невыносимую, нервы не выдержали и... и вышла такая глупая штука. Наш нервный век, ничего не подаешь!"

В других чеховских произведениях нервность становится уже пугающе-привлекательной, хрупко-беззащитной. "Как все нервы! Как все нервы!" — ставит диагноз доктор Дорн в "Чайке". <...>

Нервность становится нервом чеховского художественного мира, одним из существенных свойств современного человека.

Нервная, сознательная жизнь часто не в ладах не только с покоем, но и с душевным равновесием. Следствием нервности оказывается страх, начинающийся с элементарных реакций, но охватывающий все существо, превращающийся в манию.

В рассказе "Страхи" (1886) повествователь, не названный по имени, неясного возраста, неопределенной профессии — человек вообще ("Я вспомнил про Фауста и его бульдога и про то, что *нервные люди* иногда вследствие утомления бывают подвержены галлюцинациям") — вспоминает о трех самых страшных случаях в своей жизни. Всякий раз чувство страха вырастает из обыденности, "ничтожного обстоятельства": огонек на церковной колокольне, мчащийся по рельсам одинокий железнодорожный вагон, встреченный в лесу черный пес. Трижды герой спасется бегством. <...>

Исследователи (П. Долженков, А. Шехватова) описали целую сеть, липкую паутину страхов, окружающих чеховских персонажей: боятся начальства, жены, мужа, необходимости поступка и его необратимости. Боятся смерти, но еще больше боятся жизни.

"Почему-то я чувствовал страх. Вещи, хранящиеся в кладовых ссудных касс, страшны... В ночную пору при тусклом свете лампы они кажутся живыми..." ("Сон", 1884).

"В детстве и в юности я почему-то питал страх к швейцарам и к театральным капельдинерам, и этот страх остался у меня до сих пор. Я и теперь боюсь их" ("Скупная история", 1889).

"Но когда зашло солнце и стало темно, им овладело беспокойство. Это был не страх перед смертью, потому что в нем, пока он обедал и играл в карты, сидела почему-то уверенность, что дуэль кончится ничем; это был страх перед чем-то неизвестным, что должно случиться завтра утром первый раз в его жизни, и страх перед наступающей ночью..." ("Дуэль", 1891).

В "Страхе" (1892) чувство рассказчика, безответно влюбленного в собственную жену, генерализуется, превращается в тотальный (в XX веке сказали бы — *кафкианский*) ужас перед жизнью вообще. "Есть болезнь — боязнь пространства, так вот я болен боязнью жизни".

И эта болезнь заразительна. Невольно выигравший борьбу за сердце женщины, чужой жены, кажущийся себе донжуаном-победителем ("Жизнь, по его мнению, страшна, — думал я, — так не церемонься же с нею, ломай ее и, пока она тебя не задавила, бери все, что можно урвать от нее"), повествователь в финале, после конфузного объяснения, оказывается во власти того же чувства, что и обманутый муж: "Страх Дмитрия Петровича, который не выходил у меня из головы, сообщился и мне. Я думал о том, что случилось, и ничего не понимал. Я смотрел на грачей, и мне было странно и страшно, что они летают.

— Зачем я это сделал? — спрашивал я себя в недоумении и с отчаянием. — Почему это вышло именно так, а не иначе? Кому и для чего это нужно было, чтоб она любила меня серьезно и чтоб он явился в комнату за фуражкой? При чем тут фуражка?". <...>

Нервность и раздражение перерастают в невыносимое душевное страдание, при котором спасительной кажется даже мысль о самоубийстве. Ее сменяет ленивое равнодушие — до следующего припадка.

Человек с обнаженными нервами и абсолютным чутьем к боли в этом мире обречен, что и доказала трагическая гаршинская судьба.

В "Палате № 6" (1892) и "Черном монахе" (1893) Чехов делает следующий шаг в области своих прежних специальных занятий. Припадок сменяется изображением устойчивого состояния, мании, душевной болезни.

В первой повести точно и конкретно, с опорой на труды известного психиатра-профессионала С.С. Корсакова, изображается мания преследования, приводящая героя в сумасшедший дом, во второй — мания величия, завершающаяся чахоткой и смертью. Чеховские коллеги-врачи сто лет подтверждают справедливость и точность его изображений.

Но и эти повести, как "Припадок", совсем о другом. Душевная болезнь для Чехова — не цель, а мотивировка, предварительное условие в изображении совсем иных проблем. <...>

"Настоящий Двадцатый век" с восторгом провозгласил или с сокрушением признал *крушение гуманизма*. Катастрофа стала образом жизни, кризис естественным состоянием, безумие — нормой. <...>

Ницшеанский "сверхчеловек", преодолевающий *человеческое, слишком человеческое*, и "фрустрированный человек" Фрейда, изживающий свои неврозы и комплексы, — не только противоположны, но объединены своим противостоянием норме, посредственности, толпе. <...>

Логика, абсолютно совпадающая с ковринской. Норма — скучна, неинтересна; все привлекательное, заслуживающее разговора, — за ее пределами.

В конце восьмидесятых годов, сочиняя так и не написанный роман, Чехов четко формулировал: "Цель моя — убить сразу двух зайцев: правдиво нарисовать жизнь и к стати показать, насколько эта жизнь уклонилась от нормы. Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас. Все мы знаем, что такое бесчестный поступок, но что такое честь, мы не знаем". Но сразу же скорректировал непримиримый тезис, предложив свое понимание *рамки-нормы*: "Буду держаться той рамки, которая ближе сердцу и уже испытана людьми посильнее и умнее меня. Рамка эта — абсолютная свобода человека, свобода от насилия, от предрассудков, невежества, черта, свобода от страстей и проч." (А.Н. Плещееву, 9 апреля 1889 года)» [Сухих, 2004, с. 141 — 149].

Страх, неуверенность в самом себе, отчуждение от Времени, в котором он живет, испытывает не только «маленький человек», но и «лишний человек», тип которого в творчестве А.П. Чехова отличается от этого типа героя классической литературы.

На первом плане у А.П. Чехова всегда стоит проблема личности и ее судьбы, личности в сущности своей абсолютно одинокой и «лишь в механическом сцеплении с другими, ей подобными, образующей нечто множественное — человеческое общество». Отсутствие высшего оправдания и высших целей бытия выступает одной из главных причин неудовлетворенности и тоски у всех «лишних людей» А.П. Чехова, а их некоторый эгоцентризм вытекает из «подсознательно-религиозной тревоги их душ» [Курдюмов, 1934, с. 48].

П. Вайль и А. Генис считают, что «герои Чехова состоят в прямом родстве с лишними людьми Пушкина и Лермонтова, в отдаленном — с маленьким человеком Гоголя, и — в перспективе — не чужды сверхчеловеку Горького. Составленные из столь пестрой смеси, все они обладают доминантной чертой — свободой. Они ничем не мотивированы. Их мысли, желания, слова, поступки так же случайны, как фамилии, которые они носят по прихоти то ли автора, то ли жизни. (Говоря о Чехове, никогда нельзя провести решительную черту.)

Набоков писал: "Чехов сбежал из темницы детерминизма, от категории причинности, от эффе́кта — и тем освободил драму". А заодно — и ее героев. <...>

Онегины и Печорины — полнокровные, красивые, интересные, всех себя любящие. У чеховских персонажей ничего не получается и с любовью. Может, потому, что они происходят от другой ветви обширного клана лишних людей — представленных, например, Подколесиним, который ведь тоже никак не мог жениться.

Из того тупика, в который себя загнал свободный, недетерминированный чеховский герой, выход был в упрощении, в нивелировании личности, в растворении человека в толпе, где от фамилий остается только первая буква или даже номер — вроде Щ-854. <...>

Гениальная неразборчивость Чехова в выборе персонажей привела к тому, что ни один из его поздних героев не стал типом. <...>

Почти каждый его персонаж — живет в области потенциального, а не реализовавшегося. Почти каждый (даже "американец" Яша) — не завершен, не воплощен, не остановлен в своем поиске себя. Чеховский герой — сумма вероятностей, сгущение непредсказуемых возможностей. Автор никогда не дает ему укорениться в жизни, вращает в нее окончательно и бесповоротно. Человек по Чехову еще живет в разумном, бытийном мире, но делать там ему уже нечего» [Вайль, Генис, 1990, с. 172 — 174].

В том, что герой чеховских призываний не вращается в жизнь «окончательно», писатель близок к Ф.М. Достоевскому, который утверждал, что пока человек жив, он «не завершен», он еще может измениться. Свое понимание типа чеховского «лишнего человека» высказал Ю.И. Айхенвальд: «На шумном торжище людской корысти» герои писателя оказываются «лишними». «Сиротливыми тенями» идут они по миру, «не веруют в дело своей жизни», «бросили в колодезь ключи от хозяйства» и «пускают свою ладью на волю жизненных волн, потому что их собственная воля бледна и слаба». Однако чеховские «лишние люди» не расчищают себе дороги «в сутолоке человеческого действия», а тоскуют по «высшей красоте и правде», тяготеют к идеалу, «к своей нравственной "Москве"», они — «люди с одухотворенными лицами и больными сердцами». Сама «жизнь их наказывает», и они гибнут, падая жертвами собственного безволия, но равнодушные к реальности

они искупили своим страданием и «нравственной чистотой». «Вспоминания с их чарами и муками важной гранью входят во все творчество писателя и нередко образуют колорит и настроение его рассказов» [Айхенвальд, 1994, с. 78, 97, 134]. Следует добавить — и пьес, герои которых мучаются и не находят своего места в жизни, тоскуя о совершенстве жизни и человека, о счастье, как чеховские «три сестры», Иванов, Тригорин, Раневская и др. Иванов — «лишний человек» новой формации, герой своего времени (конец 80 — 90-х годов) с его духовной неопределенностью, отсутствием идеалов, безволием. По наблюдениям А.Г. Бялого, общество конца века поразила болезнь, симптомами которой были «всеобщий эгоизм, взаимная нелюбовь, неуважение к человеку, неумение и нежелание понять и пожалеть его...

"Иванов" — драма о недуге целого поколения, о легкой возбуждмости и быстрой утомляемости, о разочарованности и безверии, о дурном гамлетизме, прикрывающем безделье и безволие. "Утомился, не верю, в безделье провожу дни и ночи. Не слушаются ни мозг, ни руки, ни ноги"; "откуда во мне эта слабость? Что стало с моими нервами?"; "Мое нытье <...> эта моя психопатия, со всеми ее аксессуарами" — так судит Иванов о себе. Характерно для Чехова, врача и социолога, что симптомы заболевания социального, нравственного и физического у него сближаются» [Бялый, 1984, т. 4, с. 212 — 213]. О болезнях, поразивших его современников, А.П. Чехов продолжает размышлять и в пьесе «Леший». Ее герой Хрущов по прозвищу «Леший» уверен, что на человека надо смотреть «без программ».

Черты «лишнего человека» можно заметить в герое повести «Дуэль», что подчеркивает И. Гольдфаин, замечая, что «при мысли о Лаевском вспоминается эпиграф к "Евгению Онегину": "...он обладал... особенной гордостью, которая побуждает признаваться... в своих как добрых, так и дурных поступках — следствие чувства превосходства, быть может, мнимого". Лаевский ведет себя как человек, который чувствует себя морально сильным, ему все равно, что о нем думает обыватель. <...> Лаевский в разговоре высказывает либеральные и гуманные взгляды. <...> Лаевский склонен к перемене мест. <...> Он легко идет на разрыв, предоставляя другим заботиться о брошенной им женщине» [Гольдфаин, 1995, с. 216 — 217]. Но Лаевский — «лишний человек» конца XIX века, хотя казалось, что на Обломове завершилась галерея этого типа героя, поэтому он как личность мельче, слабее, отвратительнее в своей «хлестаковщине», чем те, «лишние люди», в жизни которых была осмыслена трагедия передовых и умных представителей русской дворянской интеллигенции.

Во многих своих пьесах А.П. Чехов стремился показать дисгармонию человеческих отношений, пытаясь объединить людей в некую общность, которую Вяч. Иванов определил как «соборность». Как отмечал Б.И. Зингерман, А.П. Чехов создавал «новую человеческую общность: чеховские театральные герои видны каждый в отдельности и все вместе, в общем круге. <...> Каждый равен себе и всем остальным и вечноживущей природе, согласуя с ними ритмы и настроения. Гармония общего и индивидуального, "хорового начала" и личности Востока и Запада возникает в пьесах Чехова как мечтаение героев о будущем и образ будущего, его реальная модель, построенная на сцене, и как естественная традиция русских духовных исканий» [Зингерман, 1993, с. 68].

Почти всех героев чеховских пьес можно отнести к типу «лишнего человека», сохранившегося в чеховской интерпретации к концу XIX века: все

они живут «путаной» жизнью, которая их не удовлетворяет, все они погрязли в быте, а мечтают они о бытийном существовании, о цели и смысле жизни, они страдают от своей несостоятельности и не могут настроиться на «общий лад». Многие из них не могут «повзрослеть» (Гаев, Раневская, Симеонов-Пищик в «Вишневом саде», Ирина в «Трех сестрах», дядя Ваня, почувствовавший себя совершеннолетним только в 47 лет).

Чеховские писатели, помещики, офицеры, артисты, учителя много рассуждают, особенно о будущем. Ф.А. Степун отмечал, что на рубеже двух столетий и в начале XX века «у всех людей, принадлежащих к высшему культурному слою... было очень много свободного времени. Ходить друг к другу в гости, вести бесконечные застольные беседы, заседать и публично дискутировать в философских обществах считалось таким же серьезным делом, как читать университетские лекции, выступать на судебных процессах и писать книги» [Степун, 1992, с. 374].

Все чеховские герои искали смысл жизни (и, как все «лишние люди», не нашли его) и были уверены в том, что если найдут, то мир, и их жизнь в том числе, станет лучше. Как замечал философ С. Франк, «русское мировоззрение... изначально всегда рассчитано до некоторой степени на улучшение мира, мировое благо и никогда — лишь на одно понимание мира» [Франк, 1992, с. 489]. Архетипичность мышления чеховских героев заключается в том, что они живут будущим, торопят его приход, но не умеют реализовать свои духовные потребности в жизни настоящей.

Не только иллюзорные мечты объединяют многих чеховских героев, которые были свойственны Ярцеву («Три сестры»), художнику («Дом с мезонином»), Саше («Невеста»), Тузенбаху и Вершинину («Три сестры»), Пете Трофимову («Вишневый сад»), но и постоянное стремление к «настоящей правде», т. е. к нахождению цели своей жизни. М. Курдюмов, высоко оценивая «новую драму» А.П. Чехова, отмечал, что его пьесы «пытаются выразить трагедию обреченности», «трагедию бездейственности», «беспощадно уходящее время», связанных с тем, что человеческая жизнь «уходит, унося с собою несбывшиеся мечты, неосуществимые надежды» [Курдюмов, 1934, с. 26, 29]. Критик считает, что незнание высших целей бытия, повышенные требования к человеческой жизни — «вот что увидел Чехов в основе той неудовлетворенности, которая порождает тоску, а иногда и паралич воли к действию у лишних людей». И потому «лишним» осознает себя и талантливый врач Астров, и дядя Ваня, более чем добросовестно исполняющий принятые на себя обязательства (в отношении профессора Серебрякова — мнимой величины, — в жертву которому он принес свою жизнь. — Э. Ф.). Писатель почувствовал и ощутил, что в какой-то мере «все наиболее духовно требовательные люди его эпохи... хотя бы в отдельные моменты своего бытия ощущают себя лишними» [Там же, с. 46 — 47]. Критик заключил свои размышления мыслью о том, что «трагедию безысходности» переживают все чеховские «мыслящие и образованные люди».

К.В. Мочульский в статье «Театр Чехова» (Россия и славянство. Париж, 1929. 13 июля) утверждал, что «рычагом» всех чеховских драм является «неосуществленная, неудовлетворенная любовь»: «Лирические души чеховских героев не умеют радоваться, они привыкли жить воспоминаниями и надеждами; они совсем не похожи на героев (не говорят о своих добродетелях) и только из присущей им застенчивости прикидываются "лишними людьми". Но, не веря в себя, терзаясь бессмысленностью своей жизни —

они самоотверженно исполняют свой долг: лечат больных, учат в школах, помогают народу, строят дороги, разводят леса.

Однако Чехова волновало "не случайное и временное", не общественное положение человека, настаивал критик, а его бессмертная душа. "И только о судьбе этой души он и говорил: о неразрешимой загадке существования, об обреченности и гибели. Это его великая лирическая тема, роднящая его с поэтами всех стран и времен". В житейском плане "жизнь не удалась" ни у одного из чеховских героев. И он раскрывает эту неудачу, как смутную тревогу, как прозорливое предчувствие гибели.

"Чеховская тоска" — томление человеческой души, неутолимое ничем земным — в глубине своей религиозна, заклучал К.В. Мочульский, настаивая, что *неверующий* Чехов в лирическом волнении прикасался к неведомой ему истине» [Цит. по: Петрова, 2003, с. 433].

К.В. Мочульский вносит новый оттенок в понимание проблемы страдающих «лишних людей» конца XIX века, которые не только мучаются сомнениями, но и работают, «самоотверженно исполняя свой долг» перед страной и людьми, обращая внимание и на то, что они уже не бегут от любви, как Онегин, Печорин, Бельтов, Рудин, Обломов, они, даже порой не находя счастья в семейной жизни, стремятся к нему. Так, содержанием рассказа «Супруга» становится «вечная» тема взаимоотношений людей в семье. Доктор Николай Евграфович, сын деревенского попа, бурсак по воспитанию, человек прямой и честный, размышляя о своей семейной жизни, пытается решить для себя вопрос: «Как это он... мог так беспомощно отдаться в руки этого ничтожного, лживого, пошлого, мелкого, по натуре совершенно чуждого ему существа», которое стало его женой? Узнав об обмане, он почувствовал, как в нем возмущена его «гордость», его «плебейская брезгливость». Он ощутил, что жизнь его «безнадежно, непоправимо разрушена», что он по воле судьбы, которая «случайно втолкнула» его в «компанию хищников», испытывает невыносимую боль от того, что не чувствует в себе силы что-нибудь изменить, что ему «осталось немного жить», что он — «труп». При этом он упрекает себя в том, что он «плохой психолог» и что «не знает женской души». Он готов отречься от своего «я», дать жене развод и взять вину за него на себя. Когда произошло разочарование в созданном им самим идеале, происходит и осознание крушения жизни: «Лучшие годы жизни протекли, как в аду, надежды на счастье разбиты и осмеяны». В рассказе звучит один из основных мотивов чеховского творчества — мотив ответственности человека не только за чужую жизнь, но и за свою.

Тема любви часто появляется в чеховских новеллах («Страх», «Попрыгунья», «О любви», «Дама с собачкой»), влюбляются Ионыч и Беликов, доктор Дымов и Тригорин, но никого из них это великое чувство не поднимает, оно быстро испаряется или перестает радовать. Казалось бы, любовь, которая заставляет человека чувствовать — страдать от разлуки, радоваться встрече и пониманию, волноваться за любимого человека, совершать какие-то бездумные поступки (как, например, поход доктора Старцева на кладбище для свидания с Котиком), — и есть проявление «живой жизни», ощущения ценности которой так не хватает чеховским героям. Но — нет. Ольга Ивановна («Попрыгунья») увлекается только теми, «кому удалось прославиться хоть немножко и заставить о себе говорить», она «боготворила знаменитых людей, гордилась ими и каждую ночь видела их во сне». Внутреннюю пустоту Оленьки Племянниковой («Душечка») не смогли заполнить ее браки

(антрепренер Кукин, управляющий складом Пустовалов). Увлеченность ветеринарным врачом Смирным тоже не разбудила в ней личностные качества, она была способна только имитировать чувство влюбленности («Она постоянно любила кого-нибудь и не могла без этого»). В этих рассказах, так же как в «Страхе», герой которого Дмитрий Силин, соблазнив жену друга без всяких чувств («...я хотел, чтоб ничего серьезного — ни слез, ни клятв, ни разговоров о будущем»), ведет речь не о высоком человеческом чувстве любви, а о подмене его или сказкой, или фальшивой игрой.

Даже в таких поэтических новеллах А.П. Чехова, как «О любви» и «Дама с собачкой», много прозаических ситуаций и прозаических чувств, из которых так трудно освободиться и ощутить, что ты еще жив, что все еще впереди, что все еще возможно. И.В. Ксенофонтов, обращаясь к этим двум новеллам, замечает, что «рассказанные в них истории до определенной степени близки: отношения Павла Константиныча Алехина и Анны Алексеевны Луганович явно противоречат нормам общепринятой морали, равно как и отношения Дмитрия Дмитрича Гурова и Анны Сергеевны фон Дидериц. Разница лишь в том, что Алехин и Луганович не дают воли чувствам, скрывая свою любовь не только от окружающих, но и от себя, тогда как Гуров очень быстро вовлекает свою ялтинскую знакомую в привычный для себя курортный роман. При этом и Алехин, и Гуров скрывают свои чувства. Так, Алехин искренне боится, что его "тихая, грустная любовь вдруг грубо оборвет течение жизни" мужа и детей Анны Алексеевны. Гуров же, идя на свидание с Анной Сергеевной, тайно приехавшей к нему в Москву, думает только о том, что "ни одна живая душа не знает об этом и, вероятно, никогда не будет знать". Однако подобные рассуждения приводят к совершенно различным действиям героев. Алехин решает "бороться" со своей любовью; точно так же ведет себя и Анна Алексеевна, причем оба понимают, что, дай они волю чувствам, им придется "лгать или говорить правду", что "одинаково страшно и неудобно". Лишь в финале рассказа, расставаясь, герои понимают, "как ненужно, мелко и как обманчиво было все то, что... мешало любить". В отличие от них, Гуров и Анна Сергеевна вдруг осознают, насколько это несправедливо, что они "видятся только тайно, скрываются от людей, как воры". Неожиданно они понимают, что дальше так жить невозможно, что он и она любят друг друга "как очень близкие, родные люди, как муж и жена, как нежные друзья; им казалось, что сама судьба предназначила их друг для друга". В этот момент они оказываются перед необходимостью принять решение, чтобы начать жить "новой, прекрасной жизнью". Если Алехин и Анна Алексеевна проживают свою супружескую жизнь в воображении, порой даже путая реальность с иллюзией, то Гуров и Анна Сергеевна готовы освободить себя от "необходимости прятаться, обманывать, жить в разных городах, не видеться подолгу", выбраться из этих "невыносимых пут" лжи. И хотя решение еще не принято, "самое сложное и трудное только еще начинается" и до новой жизни "далеко-далеко", они уже изменились и обрели ту долгожданную "общую идею" [Ксенофонтов, 2007, с. 27 – 28].

С.П. Залыгин определяет место чеховской Анны Сергеевны («Дама с собачкой») в литературе: «Простенько-трогательная русская женщина, почти девочка, которой судьба навязала нескладное, насмешливое и трагическое "фон Дидериц"».

Каким образом вошла она в общество фигур ярких, незаурядных — Анны Аркадьевны Карениной, ибсеновской Норы, тургеневской Аси?

Анна Аркадьевна — та щедро наделена и природой и породой, красива, богата, известна, воспитана, эмоциональна.

Главная примета этой — она с собачкой.

И вот им двум, таким разным, выпала одинаковая женская судьба — запретная любовь!

Только та — Анна Аркадьевна — готова всех окружающих, весь мир сделать участниками своей драмы, на весь мир эту драму переложить.

И смертью своею она мстит всем — себе, своим близким, своему любимому, своему ненавидимому, а в конце концов — всему миру.

"Мне отмщение, и Аз воздам"...

Эта — Анна Сергеевна — ни в малой степени не перекадывает на кого бы то ни было своей судьбы, даже — на плечи любимого ею человека.

"...Несмелость, угловатость неопытной молодости, неловкое чувство".

Но все это как раз и противостоит упрекам миру. Вот-вот может сорваться и с ее губ этот упрек, это проклятие! Но — не срывается.

Смогли бы и мы вот так же не упрекать? Все оставить только при себе? Отнестись к миру так, как отнеслась она? Не замутишь, не оскорбить его?

Ее обнаженной душе ведь нечем даже на минуту защититься — ни образованием, ни воспитанием, ни знакомствами, ни материнством, ни любовью к кому-то еще, ни красотой, ни оригинальностью характера и суждений... Ее драма — это ее бесконечное одиночество.

Одна... И никого вокруг, никого рядом...

Познакомившись с Гуровым, она ведь не искала счастья, счастливой любви. Она "совершила", "обманула самое себя" — она и ответственна. Она не знает, как жить дальше, — она и не озадачивает этим вопросом никого. Зачем? Все равно никто не ответит. А в мире будет еще одна неловкость, еще одна бестактность» [Залыгин, 2000, с. 23 — 24].

При чтении чеховских произведений закономерно возникает вопрос о том, есть ли в них счастливые люди. И убеждаешься, что немногие из его героев обрели счастье (разве только чиновник Чимша-Гималайский в «Крыжовнике», поедающий свой кислый крыжовник, о котором он мечтал много лет), но мечтают о «своем крыжовнике» почти все, кроме тех, кого окончательно засосала «фулярная жизнь» с ее бесцельностью и пошлостью. Размышляя об этом, В.А. Чалмаев предлагает обратиться к рассказу «Невеста», в котором в жизнь Нади, невесты заурядного провинциала, «словно вошла, оживила ее вся "весенняя жизнь" природы, "таинственная, прекрасная, богатая и святая, недоступная пониманию слабого, грешного человека"». Диктат обыденщины, конечно, не исчез и для нее. Жених упрямо навязывает ей свой мир, презентует ей свой дом, в центре которого картина: нагая дама и около нее — якобы обломок античности — лиловая ваза с отбитой ручкой... Безвкусица еще окружает ее, ждет "согласия" с собой. Но весна и какие-то новые веяния жизни, голос Саши, ее хрупкого друга, художника из Москвы, жалеющего молодость Нади, ее просвещенную и святую душу, увлекающего ее мечтой об ином будущем, где "толпы в нашем смысле, в каком она есть теперь, этого зла не будет", пробуждает в Наде ожидание перемен.

Каких перемен? А.П. Чехов не спешит с обещаниями. "Туман ушел из сада, все кругом озарилось весенним светом, точно улыбкой" — так пишет писатель о пробуждении в Наде чувства пути, беспокойства за свой дар, погрешаемый, навязываемый ей "фуляром". Для нее вдруг сжалось с комочек все прошлое, и "разворачивалось громадное, широкое будущее..."

Создать образ красоты, ориентирующей человека в сторону света, в просторы завтра, "в Москву" — не просто в город, в приют тоскующей мечты сестер в "Трех сестрах"! — Чехов стремился без каких-либо чрезмерных заострений, кульминаций в сюжете. <...>

Если и стучит угрожающе топор по стволам поэтических вишен в "Вишневом саде", то как заботливо он удален от артистичных "недотеп", как смещен он со "звуком лопнувшей струны"! В финале "Трех сестер" горькая тоска героинь, уход военных, даже гибель барона Тузенбаха, особо подчеркнутая одиночество одной из сестер, тоже по-чеховски смягчены музыкой: "О как играет музыка! Они уходят от нас, один ушел совсем, навсегда, мы остаемся одни, чтобы начать жить снова. *Надо жить... Надо жить...*"» [Чалмаев, 2008, с. 7].

На первый взгляд, если вспомнить, что у Ф.М. Достоевского человек «слишком широк», может показаться, что у А.П. Чехова он «слишком узок», т. к. ему свойственна «обыкновенность души», страдающей от бесцветной обывательщины. Пассивный человек всегда находится в ожидании чуда, ощущает свою избранность и никогда не откажется от этой мысли.

К 90-м годам XIX века тип чеховского героя определился окончательно, став одним из основных объектов его изображения. Это — «средний человек», «массовый человек» и его повседневная, обыденная жизнь. К такому типу героя могли относиться инженер и врач, адвокат и студент, чиновник и священник, помещик и крестьянин. Все они представляли в произведениях А.П. Чехова не так, как в литературе предшествующих десятилетий, а как представители массы, т. к. в сословно-классовой структуре русского общества происходили большие изменения.

Сутью чеховского новаторства было не просто обращение к изображению жизни «среднего человека», а стремление писателя рассмотреть людей разных сословий под единым углом зрения, выявляя при этом особенности их сознания, что могло помочь писателю увидеть основы перемен, происходящих в массовом сознании общества, своеобразное *коллективное бессознательное*. С.П. Залыгин подчеркивает отличие чеховского героя от героя классической литературы: «Явное несоответствие между драматизмом переживания человеком ситуаций личного своего бытия (неурядицы личной жизни он возводит в ранг драматической истории) и объективной "обыкновенностью" событий личной жизни человека — это несоответствие жизненной правды и правды художественной рождает иронический эффект как бы помимо всяких намерений автора. В силу своей обыкновенности, массовости, единичности чеховский персонаж не является персонажем *граматическим*: личная жизнь человека драматична лишь для самого ее субъекта, но ее резонанс в общественном сознании весьма невелик. В силу же "невывышенности" единичного человека, отсутствия в его поведении, образе жизни альтернативы он не является и *комическим* персонажем. Если "обыкновенного", т. е. массового, единичного человека поместить в художественный мир, поставить его в те ситуации, в которых реализует себя традиционный литературный герой, "отобранный" человек, то человек "неотобранный" предстанет *ироническим* героем. Как говорил Толстой, "все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии и смешение низших с высшими или принятие низшего за высший есть один из главных камней преткновения" [Толстой, 1984, т. 17, с. 731]. Таким камнем преткновения в прочтении чеховских произведений стала своего рода адаптация Чехова

некоторыми исследователями, получившая свое выражение в упрощении чеховского персонажа, в приравнивании его к персонажам писателей классического реализма.

Чеховский реализм — сравнительно с реализмом классическим — нового типа. В художественном изображении человека Чехов совершил подлинный переворот. Сделав своим литературным героем массового человека, писатель эстетически освоил ту обширную сферу деятельности, которая осталась не востребованной писателями классического реализма. И нужно ли уподоблять чеховского персонажа персонажам писателей классического реализма, что неизбежно ведет к явным натяжкам в его трактовке, к упрощению, обеднению и искажению оригинального художественного мира Чехова?» [Залыгин, 2000, с. 50].

С ним соглашается Э.С. Афанасьев: «...творчество Чехова, художественность произведений которого основывается на стирании границ между миром художественным с его специальными средствами воздействия на читателя и миром реальным, ставшим образцом для построения художественного мира этого писателя, является ярким свидетельством эволюции литературного процесса за время, которое разделяет эпоху Гоголя и эпоху Чехова.

Чеховский герой стал подлинно массовым литературным героем, вытеснив из литературы героев "литературных": "маленького человека", "лишнего человека", "подпольного человека"» [Афанасьев, 2006, с. 7]. Следует заметить, что типы этих литературных героев мы в творчестве А.П. Чехова встречаем, только они закономерно трансформировались в России конца XIX века.

«Многолетняя недооценка Чехова на Западе и даже в России, — объяснял Т. Манн, — связана, как мне кажется, с его необычайно трезвым критическим и скептическим отношением к себе... Ибо наше мнение о нас самих, несомненно, отзывается на представлении, которое другие составляют о нас... медленно, нелегко давалась ему вера в себя, столь необходимая для того, чтобы другие верили в нас: до конца жизни в нем не было ничего от литературного вельможи и еще меньше от мудреца и пророка, каким был Толстой, который ласково взирал на него как бы сверху вниз» [Манн, 1961, т. 10, с. 515].

О значимой роли А.П. Чехова в русской литературе верно сказал М. Горький, заметивший, что тот «сделал эпоху». Н.Н. Скатов, продолжив эту мысль, писал: «Литературная эпоха прямо отражала и выражала эпоху историческую. В конце XIX века человечество, имея на острие движения Россию, вступало в завершающую стадию колоссального исторического периода и уже готовилось к новому. Объять все в нем и подвести итоги всему дано было скромному сыну мелкого таганрогского лавочника. И не с орлиных высот, а снизу и изнутри. Когда Чехов начинал молодым московским медиком, то, конечно, не думал, что ему предстоит стать самым великим во всей истории нового времени диагностом-писателем.

Наверное, впервые в этой истории был так исследован, "простукан", "прослушан" ("повернитесь... дышите... еще глубже...") весь ее состав, снизу доверху, вдоль и поперек, во всех клеточках и порах, в самом большом и в самом малом. <...>

Самым немонументальным способом Чехов создал самую монументальную картину всеобщей человеческой жизни. Но это и потому, что в ней, в этой картине, есть свое единство. Единство личности автора. Если бы сле-

довало назвать суть Чехова, все в его творчестве и жизни определившую, одним словом, то это — свобода. Чехов не был революционным писателем. Россия в Чехове-писателе уже как бы отрунула всю старую жизнь и, подобно тому как на вызов, брошенный Петром, по словам Герцена, ответила колоссальным явлением свободного человека — Пушкина, на новый исторический вызов приготовилась ответить свободным человеком — Чеховым. Недаром поэты революционной России — Блок имя Пушкина, а Маяковский имя Чехова — определяют одним неожиданным словом: "веселье".

Концы и начала сошлись. Самый далекий оказался самым близким. Не потому ли, кстати сказать, с такой непривычной, почти свирепой презрительностью отозвался Чехов об известных пушкинских (то есть антипушкинских) статьях Писарева: "Прочел опять критику Писарева на Пушкина... Оскотиниться можно не от идей Писарева, которых нет, а от его грубого тона. Отношение к Татьяне, в частности к ее милому письму, которое я люблю нежно, кажется мне просто омерзительным" [Чехов, 1977, т. 5, с. 22].

"...Никакого предрассудка любимой мысли. *Свобода*" — так осознал свою миссию Пушкин, вступая на новую и высшую ступень творчества.

Чеховский идеал (впрочем, воздержимся от этого слова: "Выкиньте слова «идеал» и «порыв», — посоветовал писатель одной своей корреспондентке. — Ну их!" [Там же, т. 4, с. 30]), скажем сдержаннее — чеховская норма, неоднократно им заявленная, — "абсолютная свобода человека, свобода от насилия, от предрассудков, невежества, черта, свобода от страстей и проч." [Там же, т. 3, с. 186]. Но если свобода у Пушкина как бы изначально задана, то чеховская свобода — завоеванная. <...>

Все его творчество — это и выработка в себе свободного человека со свободным отношением к миру. Каждый его рассказ и каждая повесть не отражение просто, отнюдь не описание чего-то, лишь вовне располагающегося, но всегда и акт внутреннего становления и освобождения, выдавливания яда, переливание крови, неустанное самоврачевание» [Скатов, 2004, с. 2–3].

Существует несколько вариантов типологии чеховских героев.

По наблюдениям П. Вайля и А. Гениса, «в культуре новейшей героини, закреплённые в профессиональном, социальном статусе, преобладают — часто они и исчерпываются своим занятием» [Вайль, Генис, 1990, с. 174]. Если с этой точки зрения посмотреть на чеховских персонажей, то среди них основную массу составляют интеллигенты (учителя, доктора, художники, артисты, офицеры и пр.), чиновники всех рангов, представители народа — «мужики».

Разговор о роли интеллигенции в творчестве А.П. Чехова хочется предварить размышлениями философа и культуролога А.А. Зиновьева: «Начав "писать рассуждения", Чехов, естественно, обратился к изучению и описанию той части русского общества, которая по самому своему воспитанию, образованию и положению в обществе занималась главным образом размышлениями и рассуждениями о жизни, т. е. обратился к образованным ("университетским") людям — к интеллигенции.

В конце девятнадцатого и начале двадцатого века в России началось беспрецедентное для ее истории развитие культуры. Стало стремительно расти число учителей, врачей, ученых, писателей, журналистов, артистов, художников, инженеров и других категорий людей, деятельность которых предполагала сравнительно высокий уровень образованности, интеллектуальный

труд и творческие способности. Эти категории людей образовали довольно значительный слой русского общества — интеллигенцию. Все жизненно важные проблемы общества отразились и сконцентрировались в этом слое, умножились здесь, углубились и обострились. Русская история еще не знала такой интенсивной духовной жизни, как в этот период. Так что обращение Чехова к интеллигенции во втором периоде его творчества было вполне понятным. Это было не только обращением к новому объекту для литературы, но и переходом к более глубокому и полному изучению жизни русского общества вообще. Интеллигенция рассматривалась Чеховым в двух аспектах: 1) как особый социальный слой наряду с другими (с чиновниками, помещиками, капиталистами, крестьянами, рабочими); 2) как множество лиц, выполняющих функцию самосознания общества, думающих о положении в стране, выдвигающих проблемы и ищущих их решения. Поскольку лица, упомянутые во втором пункте, почти полностью принадлежали к интеллигенции как социальному слою, эти два аспекта у Чехова не различались. Размышления и разговоры на темы, волновавшие русское общество того времени, были на первом плане и выглядели фактически как основное дело интеллигенции. Профессиональные же обязанности интеллигенции и те специфические проблемы, с которыми она сталкивалась при исполнении этих обязанностей, отошли на задний план или всплывали в контексте ее размышлений и разговоров. Другими словами, главным объектом творчества Чехова во втором периоде стали общие социально-политические проблемы в той форме, в какой они отражались в мыслях, чувствах и поведении интеллигенции как носителя и выразителя самосознания общества.

В литературоведении считается, что Чехов развенчал интеллигенцию. При этом имеются в виду идеалы и программы преобразования общества, выдвигавшиеся в то время в среде интеллигенции. Но у Чехова получилось, хотел он этого или нет, нечто большее: он развенчал интеллигенцию как особую социальную категорию. Он показал (или у него так получилось), что никчемность идеалов и программ интеллигенции обусловлена ее положением в обществе, теми социальными отношениями, в которые она оказалась вовлеченной по роду своей профессиональной деятельности. Чехов в своем творчестве отразил начало того процесса преобразования русского общества, в результате которого произошло радикальное изменение социальной структуры населения, и прежние понятия и представления потеряли смысл. Это целиком и полностью относится к интеллигенции» [Зиновьев, 1992, с. 47].

А.П. Чехов внимательно изучал психологию отдельных социальных групп, сословий, слоев населения. В рассказах «Учитель», «Тайный советник», «Учитель словесности», в сборнике «Сказки Мельпомены», в рассказе «Скрипка Ротшильда», где через музыку передана мысль о бессмертии искусства, и в других произведениях есть много размышлений писателя о том, что происходит с русской интеллигенцией.

Что объединяет разных героев произведений А.П. Чехова? Их жизнь в основном не удалась, она бывает сонной, бесцветной, лишенной духовных поисков. Они испытывают усталость от жизни, потому что не сумели понять ее, вписаться в нее или испытали большие разочарования. Они не способны на сильные чувства, как, например, доктор Старцев («Ионыч»), который страдал после отказа любимой девушки только три дня, а потом — «сердце его перестало беспокоиться, видимо, навсегда». Большинство

из чеховских героев не выдерживает испытания временем, проверки на сопротивляемость обстоятельствам. Сдался и Старцев, похоронив глубоко в своей душе юношескую любовь и мечты о том, что он будет как земский врач приносить пользу людям. Вся его энергия, все его трудолюбие были направлены на получение наживы¹. Сферу его интересов можно сформулировать его же словами: «Днем нажива, а вечером клуб». Внутренние изменения привели к внешним: из симпатичного Дмитрия Ионовича Старцева он превратился в обрюзгшего Ионыча, единственной радостью которого было пересчитывать при свете свечи вынутые из карманов денежные бумажки, на многих из которых были следы слез, тревог, а иногда смерти. Итог своей продолжающейся жизни без любви, музыки, театра, общения с людьми он подвел сам: «Я устал... Ох, не надо бы полнеть!»

Очень часто чеховские интеллигенты закрывают глаза на все, что происходит вокруг них, сами себя определяя в «футляр». И если «футляр» Беликова состоит из материальных вещей (галоши, зонтик, темные очки, поднятый воротник пальто), то «футляр» доктора Рагина создан из его безразличия к окружающей его жизни: он, прекрасно видящий все безобразия, творящиеся вокруг него, не пытается хотя бы вокруг себя «устроить умную и честную жизнь»². И.Н. Сухих считает, что «Рагин — очередной вариант Обломова, в руках которого оказывается, однако, не только собственная жизнь, но и судьбы других людей. "Андрей Ефимыч чрезвычайно любит ум и честность, но чтобы устроить около себя жизнь умную и честную, у него не хватает характера и веры в свое право"».

Поэтому царем и богом в психиатрической палате становится тупой сторож Никита, убежденный в том, что «их (больных. — И. С.) надо бить».

Каждый человек — домашний философ. Но его практическая философия, в отличие от профессиональной, формируется особым путем: она вырастает из жизненного опыта и обычно служит оправданием (самооправданием) уже сложившегося образа жизни. "Мы живем под принудительной силой реальности". Проще и спокойнее обосновать сложившийся порядок вещей, чем выступить против него.

Флегматичный, уклончивый, обходительный Рагин уверен, что он ничего не может изменить, но если бы и мог, вряд ли бы стоило это делать. "Да и к чему мешать людям умирать, если смерть есть нормальный и законный конец каждого? Что из того, что какой-нибудь торгош или чиновник проживет лишних пять-десять лет? Если же видеть цель медицины в том, что лекарства облегчают страдания, то невольно напрашивается вопрос, зачем их облегчать? Во-первых, говорят, что страдания ведут человека к совершенству, и, во-вторых, если человечество в самом деле научится облегчать свои страдания пилюлями и каплями, то оно совершенно забросит религию и философию, в которых до сих пор находило не только защиту от всяких бед, но даже счастье".

Философских союзников Рагин находит в стойках (они прямо упоминаются в тексте) и Шопенгауэре (параллели не раз проводили исследователи),

¹ У Старцева был дальний родственник по образу жизни — герой повести «Цветы заповядалье» доктор Топорков — интеллигент-приобретатель.

² Счастливый себя чувствует и Чимша-Гималайский от того, что получил возможность есть свой кислый крыжовник. Он «получил свою любимую игрушку» и не хочет видеть, и не видит, что вокруг «торжествуют наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых... бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье...».

понимающего собеседника — в почтмейстере (даже его профессия навеивает гоголевские ассоциации), который, по мере фабульного развития, за маской забавного пошляка обнаруживает холодный оскал вора и мерзавца.

Обрушивает эти построения "российского лежебоки" как раз сумасшедший Громов. "Нас держат здесь за решеткой, гноят, истязают, но это прекрасно и разумно, потому что между этой палатой и теплым, уютным кабинетом нет никакой разницы. Удобная философия: и делать нечего, и совесть чиста, и мудрецом себя чувствуешь... Нет, сударь, это не философия, не мышление, не широта взгляда, а лень, факирство, сонная одурь. <...> Страдание презираете, а небось прищеми вам дверью палец, так заорете на все горло!"

Судьба Рагина складывается как раз по этому прогнозу. Ограбленный почтмейстером и отправленный с помощью своего бывшего помощника Хоботова в ту самую палату, над которой он начальствовал много лет, впервые испытывавший на себе силу кулаков сторожа Никиты, — он наконец получает возможность проверить учение стоиков на практике: "Было страшно. Андрей Ефимыч лег и притаил дыхание; он с ужасом ждал, что его ударят еще раз. <...> От боли он укусил подушку и стиснул зубы, и вдруг в голове его, среди хаоса, ясно мелькнула страшная, невыносимая мысль, что точно такую же боль должны были испытывать годами, изо дня в день эти люди, казавшиеся теперь при лунном свете черными теньями. Как могло случиться, что в продолжение больше чем двадцати лет он не знал и не хотел знать этого? Он не знал, не имел понятия о боли, значит, он не виноват, но совесть, такая же несговорчивая и грубая, как Никита, заставила его похолодеть от затылка до пят"» [Сухих, 2004, с. 146 — 147].

Рагина никогда не интересовали больные, он не страдал им, а с душевнобольным студентом Громовым общался только потому, что тот «умеет рассуждать». А то, что умный и нравственный человек находится в сумасшедшем доме (известная российская ситуация: «горе уму»), его не волновало. Он успокаивал свою совесть тем, что сам, как он считал, не творил зло. Он не позволял себе до конца разобраться в причине болезни Ивана Громова, который был так напуган окружающей его жизнью, что заболел манией преследования и обрел себе покой в палате для душевнобольных, позиционируя себя всей «больничной сволочи», уйдя в мир мечты, где есть море, музыка и ощущение жизни.

Парадокс чеховского рассказа состоит в том, что у пассивного по отношению к Злу доктора Рагина и у активного борца с ним больного Громова — общая судьба: оба оказались в «заколдованном круге, из которого нет выхода». Человеку, созданному «из теплой крови и нервов», суждено гибнуть (в тюрьме, на каторге, в сумасшедшем доме): словесный протест не способен разрушить Зло.

А.П. Чехов неоднократно проводил мысль о том, что грань между человеком здоровым, живущим в больном обществе, и душевнобольным необычайно тонка. Это подтверждается и судьбой студента Ивана Громова, оказавшегося в палате № 6, и судьбой магистра Андрея Коврина, которого его окружение в рассказе «Черный монах» принимает за гениального человека, не замечая его психического расстройство.

«Черный монах» строится на чеховском парадоксе: душевная болезнь Коврина вначале окрашена весельем, которое объединяет всех персонажей, а лечение («излечение» от святости юридивого, т. е. приведение его к общей

норме) оказалось разрушительным и для него, и для окружающих, т. к. Коврин потерял способность любить и утешать их.

И.Н. Сухих отмечает, что «в "Черном монахе" безумие Коврина возвращают безумно влюбленные в него люди — Таня и старик Песоцкий. Черный монах (традиция этого образа-призрака тянется от Байрона, Пушкина и Лермонтова до чеховского современника, философа, раннего декадента Н. Минского) становится не просто дьяволом-искусителем, а двойником героя, его alter ego. Выздоровление героя кажется ему катастрофой. "Как счастливы Будда и Магомет или Шекспир, что добрые родственники и доктора не лечили их от экстаза и вдохновения! — сказал Коврин. — Если бы Магомет принимал от нервов бромистый калий, работал только два часа в сутки и пил молоко, то после этого замечательного человека осталось бы так же мало, как после его собаки. Доктора и добрые родственники в конце концов сделают то, что человечество отупеет, посредственность будет считаться гением и цивилизация погибнет".

Авторскую позицию часто отождествляют с этими яростными инвективами. Еще бы: Будда, Магомет, Шекспир, экстаз и вдохновение...

На самом деле автор вступает в конфликт с персонажем. <...>

"Черный монах" строится на мотиве двойничества, "Палата № 6" — на открытом идеологическом столкновении. Чинovníк Громов, действительно, заболел манией преследования. Но, попадая в психиатрическую палату провинциального городка, он после диалогов с доктором Рагиным производит на того впечатление единственного "умного и интересного человека", встреченного за двадцать лет. Доктор и пациент вступают в непримиримый идеологический спор» [Сухих, 2004, с. 144 — 146].

И.В. Ксенофонтов тоже сравнивал двух чеховских героев — доктора Рагина и Коврина: «Коврин много работает, не спит. Находясь в таком возбужденном состоянии, он начинает общаться с черным монахом, материализовавшимся героем загадочной древней легенды. <...> Рагин объявляется сумасшедшим лишь потому, что нарушил общепринятые нормы поведения; Коврин же обретает статус сумасшедшего как награду за непрестанную работу, как венец, одновременно дающий право на неземное блаженство и обрекающий на житейские мытарства. Объявленные безумцами, герои и ведут себя по-разному: Рагин, оставленный в палате среди душевнобольных, думает: "Все равно... Все равно, что фрак, что мундир, что этот халат", — и лишь по прошествии часа пытается выяснить "недоразумение". <...>

Для Коврина состояние безумия не становится неожиданным: он словно готов к нему, тем более что монах убеждает его в том, что "гений сродни умопомешательству" и отныне Коврин является "избранником Божиим", призванным служить вечной правде. Будучи абсолютно счастливым, Коврин совершенно искренне хочет осчастливить всех вокруг и делает предложение Тане. Однако именно Таня, став свидетельницей разговора мужа с невидимым собеседником, принимает решение лечить его от душевного расстройствa. И хотя Коврин пытается шутить, но в его словах чувствуются и горечь и смятение: "Поздравьте, я, кажется, сошел с ума". Лечение быстро превращает его в человека угрюмого и озлобленного. "Зачем, зачем вы меня лечили? — спрашивает он через полгода у Тани. — Я сходил с ума, у меня была мания величия, но зато я был весел, бодр и даже счастлив, я был интересен и оригинален. Теперь... я — посредственность, мне скучно жить..." Желая вернуть прошлое состояние, он разрывает отношения с Таней, чем

убивает ее отца, и вновь обретает возможность встречи с монахом. Их разговор становится последним в жизни Коврина, умирающего в этот момент» [Ксенофонтов, 2007, с. 29].

Тема рассказа «Черный монах» определена в самом чеховском тексте: «Должно быть, везде и на всех попрощах идейные люди нервны и отличаются повышенной чувствительностью. Вероятно, это так и нужно». Рассказ — о том, что «общие идеи», или, еще можно сказать, «вечные вопросы», которые один человек разрешить не может, приводят к психологическому перенапряжению, иногда кончающемуся психической болезнью, как у Коврина: после усиленного изучения трудов новейших философов у него начались галлюцинации, в которых появляется древний, почти библейский образ Черного монаха.

А.П. Чехов, обращаясь к проблеме двойничества, показывает раздвоенное сознание Коврина, разговор которого со своим двойником напоминает беседы Ивана Карамазова с чертом. Он страдает манией величия, заимствуя чужие мысли, а его больной рассудок скрепляет их авторитетом Черного монаха и превращает в истины. Чтобы быть здоровым, Коврину надо стать таким, как все, пойти «в стадо», но он хочет быть «избранником», принеся свое здоровье и жизнь в жертву идее, готовый «умереть для общего блага»: «Какой высокий, какой счастливый удел!»

Некоторые критики придерживались мнения, что безумие «спасло» Коврина от участия в пошлой жизни. Но эта точка зрения не А.П. Чехова, который как врач всегда считал, что любую болезнь надо лечить. Его идеал человека приближен к идеалу человека Возрождения — «ясного умственно, чистого нравственно и опрятного физически», о чем он писал 4 октября 1888 года в письме А.П. Плещееву: «Мое святое святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние два ни выражались».

Л. Шестов отмечал, что в связи с метафизическим кризисом А.П. Чехова в конце 90-х годов изменилась тональность его творчества — от юмористики к пессимизму. Писатель не мог не переосмыслить стереотипы общественного сознания, которые стали выдаваться за истину, что реализовалось в «Черном монахе» и «Моей жизни», герои которых являются сниженной параллелью князю Мышкину («Идиот» Ф.М. Достоевского).

В повести «Моя жизнь» появилась, как отметила Н.В. Живолупова, новая чеховская концепция страдания, которая была связана «с концепцией личности, стремящейся строить свою жизнь именно в пространстве личной свободы и личного выбора, что, конечно, не воспринималось другими как "норма"».

Мисаила, который хотел жить по своим законам, в городе воспринимали как "дурачка", но как Мышкин "излечил" души жителей французской деревни — сначала детей, а потом взрослых — от зла (история Мари), так и Мисаил изменяет нравы города; люди (те, кому внятна "святость" под покровом убожества — дети и молодые девушки) сознают его "особость" и переходят от насмешек к состраданию: *"Дети и молодые девушки часто приходят и с любовью смотрят на меня"*.

Христоподобие образа проявляется в его абсолютной аутентичности — бытии героя в тексте как существа, равного самому себе на всем его пути (так сказывается имплицитированная в образ героя божественная или богоподобная полнота человека, в этом смысле — плероматичность). И князь Мышкин, и Мисаил появляются в тексте "готовыми" личностями, их самодоста-

точность и чуждость другим, иноприродность ("идиоты" — они не детерминированы общепринятыми ценностями) никак не мотивируются сюжетно или житейские мотивировки оказываются недостаточными для интерпретации их "инаковости". <...>

Мисаил, как и Мышкин, не просто "наблюдает" развитие сюжетных событий, происходящих в его присутствии, событие для других — это он сам, его личность; он тоже "на всем оставляет неисследимую черту", в финале рассказа почти отчетливо обозначенную как преобразование мира под скрытым (без "яркой, энергичной проповеди" Маши, фактически без слов) его влиянием» [Живолупова, 2004, с. 19].

А.П. Чехов глубоко задумывался над тем, как происходил процесс изменения настроений и убеждений в среде русской интеллигенции. Так, в его пьесе «Иванов» ощущается отклик на ситуацию, происходящую в 80-е годы XIX века, когда все русское интеллигентское общество от «возбуждения», испытываемого им в течение двух предшествующих десятилетий, пришло к «утомлению», отказу от тех идей, которые ранее его интересовали. Причем А.П. Чехова всегда волновали не реальные события, происходящие в жизни человека, а сфера сознания его героев, в частности Иванова, который запутался в своей активной хозяйственной деятельности, устал от своих «реформ», в итоге «стал брюзгой» и даже охладил к жене.

Не так много в чеховском творчестве персонажей, которые, как герой пьесы «Леший» (впоследствии пьеса стала называться «Дядя Ваня»), — помещик Хрущов — увлеченно и активно занимается своим делом. Этот «не-ноющий человек» занимался спасением лесов и ощущал ценность природы, жизни, любви.

Главная мысль в таких произведениях, как «Архиерей», «Студент», «Скучная история», состоит в том, что можно разочароваться в «общих идеях» и при этом продолжать любить жизнь, хотя Коврина, оказавшегося не в силах понять мучившие его «общие идеи», духовные усилия приводят к безумию, а героя рассказа «Скучная история» ученого Николая Степановича — к пониманию бессмысленности жизни без «общей идеи».

Герой повести «Скучная история» не в силах решить сложные жизненные ситуации и ужасается от того, что перестал понимать, ради чего он жил, признаваясь самому себе: «Я побежден». А ведь он был счастлив в семейной жизни, в друзьях, наконец, в своей профессиональной деятельности. Кем он побежден? Каким-нибудь более состоявшимся человеком, нашедшим во всем, что он делал, какой-то большой смысл? Или «чем-то», т. е. жизнью, не сумев ответить самому себе на все вопросы, которые жизнь перед ним ставила, и оттого впав в отчаяние?

Несмотря на то, что А.П. Чехов предупреждал, что в рассуждениях профессора Николая Степановича не стоит искать какого-либо сходства с мыслями его самого, тем не менее многие исследователи придерживались мнения, которое сформулировал С.В. Тихомиров, полагавший, что в этой чеховской повести, «несмотря на умелую завуалированность, явно проступают автобиографические мотивы. "Скучная история" — повествование о личном духовном кризисе, облеченное в форму рассказа о жизни старого университетского преподавателя» [Тихомиров, 2005, с. 469]. Можно согласиться, что и самого А.П. Чехова интересовали те же вопросы, что и его героя, что было естественно, т. к. самый верный путь к познанию жизни и себя — это путь самосознания, которым шли и писатель, и его герой. У Э.С. Афанасьева эта

параллель, которую проводят между А.П. Чеховым и его персонажем, рождает парадоксальный вопрос: «...вот что странно: духовный кризис Чехова, если он действительно имел место, не помешал ему написать "Скучную историю", а отсутствие у Николая Степаныча "общей идеи" не помешало ему стать ученым с мировым именем. Какова же сущность и цена этой "общей идеи"? В самом ли деле это некая духовная ценность, почему-то ускользающая от интеллектуальных усилий ученого человека, или фантом, порождаемый смятенным его сознанием?» [Афанасьев, 2008, с. 12].

Эта чеховская повесть прошла через разные интерпретации и сравнения с толстовской повестью «Смерть Ивана Ильича» в связи с тем, что и Л.Н. Толстой, и А.П. Чехов показали человека, который пришел в ужас от того, что не нашел в своей жизни «общей идеи», ранее игравшей роль объединяющего начала во всем, что он делал. У писателей можно заметить разный подход к понятию «общей идеи»: Л.Н. Толстой связывал ее обязательно с присутствием Бога (света, гармонии, любви) в жизни человека. А.П. Чехов в поисках причин разочарования и скепсиса человека по поводу собственной жизни не мог согласиться, что всего этого можно было бы избежать, т. к. для такого состояния души нужен целый комплекс причин, в том числе исторических (и даже медицинских), которые приводят человека в состояние неудовлетворенности по поводу прожитой им жизни в связи с отсутствием в ней смысла.

По наблюдению Э.С. Афанасьева, Николай Степанович гораздо больше нуждался в существовании «общей идеи» своей жизни, чем толстовский Иван Ильич, потому что он, «к несчастью... не философ и не богослов», и его интересует только наука, и парадокс заключается в том, что тот был «не в состоянии осмыслить мифическую "общую идею", явно сознательно "подброшенную" ему автором-ироником. "Общая идея", конечно же, никакая не "идея", а нечто вроде чудодейственного средства, с помощью которого человек побеждает все "недуги бытия"» [Там же, с. 16]. В.Я. Линков объяснял эту потребность особым внутренним состоянием героя: «Жизнь и целостность, смысл и радость — вот что нерасторжимо сплавлено в понятии "общей идеи"» [Линков, 1982, с. 68], отмечая, что «горькое чувство сожаления об отсутствии живых человеческих отношений прочно владеет героем» [Там же, с. 60]. Иными словами, чеховскому герою стало не доставать ощущения полноты личного его бытия, что прежде было ему незнакомо. Понятна и причина. Как пишет В.Б. Катаев, «и лишь перед лицом смерти, болезни, низведшей его с высот науки и творчества в житейскую обыденность, обнажившую десятки нитей, которыми талант привязан к миру обыкновенному, он почувствовал потребность в некоей спасительной, сверхличной догме» [Катаев, 1979, с. 104].

Новую фазу жизни Николая Степаныча некоторые исследователи оценивали как аномальное явление, а В.Я. Линков верил «в возможность обретения смысла жизни и преодоления человеческого одиночества» [Линков, 1982, с. 75]. В.Б. Катаев сетовал на то, что в эпоху А.П. Чехова «в русской общественной мысли не было достаточно авторитетного, не скомпрометировавшего себя и неподдающегося интеллектуальному скепсису течения, которое могло бы занять в умах людей, подобных Николаю Степанычу, место "общей идеи"» [Катаев, 1979, с. 110]. Э.С. Афанасьев был убежден в том, что Николай Степаныч «нуждается в некой компенсации за утраченное в силу естественной причины ощущение полноты личного бытия...» [Афанасьев, 2008, с. 16].

В чеховских произведениях очень часто герой-интеллигент оказывается в духовном тупике и пытается осознать, что завело его в этот тупик. Это связано с тем, что служение науке при отсутствии религиозного мировоззрения не может человеку объяснить все, что происходит в нем самом и в окружающем мире. В этом случае, по замечанию авторов «Родной речи», возникает «эсхатологическое отчаяние: рушится и ускользает все, что составляло смысл бытия. Профессор вдруг проникается пониманием бессмысленности жизни без "общей идеи" — и здесь очень важно, что случается это редко, хоть и не под влиянием какого-то конкретного события (как у Толстого в "Хозяине и работнике"). Оттого и конец предстает не неизбежным постепенным умиранием (как в толстовской "Смерти Ивана Ильича"), а именно тупиком, в который зашла жизнь и выход из которого может быть спонтанным, разовым» [Вайль, Генис, 1990, с. 167 — 168]. «Ведь вот и "богослов" — архиерей Петр ("Архиерей"), человек искренне и глубоко верующий, на исходе вполне удавшейся жизни подводящий ее итоги, сожалеет о том, что не было в ней чего-то самого важного. Но чего? Свободы от своего сана? Умирая, видит он себя странником, идущим по широкому полю неизвестно куда, неизвестно зачем, свободный от своего "футляра", но и от всех привязанностей к жизни» [Афанасьев, 2008, с. 16].

В качестве примера того, какими полярными бывают точки зрения на одно и то же произведение А.П. Чехова, причем в начале и в конце XX века, приводим мнение И.Л. Альми «О новелле Чехова "Архиерей"»: «"Архиерей" ... — одна из самых загадочных чеховских новелл. Еще Бунин, считавший, что она написана "изумительно", сетовал, что критики ее "обошли молчанием" — в отличие от "Мужиков" и "Вишневого сада"».

Анализ этой новеллы затрудняет не только ее "скрытая симфоничность", — но и невыделенность, неуловимость того, что на научном языке называют проблемой. Написанный в 1902 году, но задуманный еще в конце 80-х, рассказ сохранил характерную для чеховского творчества тех лет внешнюю непритязательность. (Даже название его соотносится с привычным для Чехова 80-х годов способом определять тему по профессиональной судьбе героя — "Доктор", "Учитель", "Хористка", "Следователь".) Есть здесь, однако, та высочайшая значимость, которая выделяет "прощальные" произведения писателя» [Литературное ..., 1960, с. 405, 667].

В последние десятилетия историки литературы более детально изучают новеллу. Но этот разговор вряд ли можно считать исчерпанным.

Как и некоторые другие центральные произведения Чехова («Скучная история», «Черный монах», «Душечка»), «Архиерей» вызывает полярные толкования. Так, для Н.Я. Берковского — авторитетнейшего литературоведа 30–60-х годов — «это один из самых грустных рассказов Чехова», суть которого — «тоска о другом человеке, тоска о действительных и духовных связях с ним». Отсутствие таких связей делает героя, по мысли Берковского, «человеком-небылицей, ушедшим из жизни, как если бы он никогда в ней и не присутствовал» [Берковский, 1969, с. 77 — 78].

Трагедия «беспощадного одиночества человека, имеющего дело с толпами»¹, отчуждение «имени» от его носителя дают основания И.А. Гурвичу сравнивать этот рассказ со «Скучной историей» [Гурвич, 1970, с. 7 — 8, 40 — 42].

¹ Слова Т.Л. Щепкиной-Куперник, см.: Чехов ..., 1952, С. 292.

Противоположной трактовки придерживался Борис Зайцев в книге о Чехове, в которой толкует «Архиерея» как вещь, исполненную «предсмертной неосознанной просветленности»: «Весь "Архиерей" полон этого света»; «Ничего не значит, что вокруг жизнь убога и темна, что все перед архиереем трепещут и это его огорчает, и ему не с кем слова сказать. <...> над всем ровный свет, озаряющий всех» [Зайцев, 1991, с. 380]. С точки зрения И.Л. Альми, это «свет поздней чеховской религиозности. Советские литературоведы говорить о такой религиозности, естественно, не могли. Но некоторые из них на свой лад акцентировали светлую сторону чеховского повествования». Г.А. Бялый, например, главным в рассказе считал «радостный мотив близкого изменения жизни, назревающего обновления» [ИРЛ, 1956, т. 9, ч. 2, с. 476]. К аналогичным выводам приходит и Г. Бердников [Бердников, 1974, с. 476]. Альми считает, что «обе эти полярные точки зрения справедливы и несправедливы в равной степени. Рассказ демонстрирует противостояние качественно различных содержательных комплексов; оно рождает подвижное равновесие, изменчивое течение мотивов печали и радости.

Назвать эти содержательные комплексы, дать им логическое определение крайне трудно. При неизбежном огрублении можно сказать, что новелла дает образ жизни как таковой, жизни как вечного праздника Воскресения. И тут же обнажает горечь судьбы отдельного человека, обидно недолговечного и к тому же угнетенного нелепостями неразумного социального быта.

По сути перед нами центральная мысль всего чеховского творчества. Но если обычно писатель говорил о фактах «уклонения от нормы», то здесь он нашел средства, не забывая о них, столь же сильно выразить эмоциональный позитив. Его средоточие — описание вдохновенно просветленного состояния преосвященного Петра во время церковной службы.

Литераторам Русского зарубежья «Архиерей» дал основания говорить о том, что Чехов был «целомудренно-религиозен» (И.С. Шмелев) [Шмелев, 1995, с. 55], что «в подсознательном его "я" корни, по-видимому, глубоко уходили в религиозную почву» [Арсеньев, 1992, с. 264]. Сегодня литературоведение зачастую воскрешает и развивает мысли этого рода [Затеишвили, 1997, с. 42–48; Собенников, 1997].

Думается, однако, что для утверждения религиозности Чехова — сознательной либо подсознательной — достаточных оснований нет. Очень убедительной в этом плане представляется концепция, содержащаяся в работе А.П. Чудакова. Опираясь на слова писателя: «Между "есть Бог" и "нет Бога" лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец» [Литературное ..., 1960, т. 68, с. 666], — исследователь называет Чехова «человеком поля», художником, которому свойственна позиция «принципиального несближения с полюсами», «позиция пребывания в нефиксированной и идеологически резко не обозначенной точке поля» [Чудаков, 1996, с. 190–191].

В чеховском изображении преосвященного Петра — при всей полноте авторского сочувствия — ведущим оказывается все-таки принцип изображения происходящего «в духе», «в тоне» героя. При таком подходе религиозное призвание архиерея для писателя не предмет аналитического рассмотрения, а то свойство его психологического облика, которое позволяет включить в произведение особую сферу душевно высокого (как и в новеллах «Святой ночью», «Студент»). Сфера эта не замкнута, соотносится с самыми общими моментами истории Христа (мука, смерть, воскресение) [см.: Катаев, 1976, с. 72],

сплетается с мотивом воскресающей природы, с миром добрых воспоминаний» [Альми, 2004, с. 9–10].

Насколько часто «духовное странничество» совершают «праведники» Н.С. Лескова и некоторые герои Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского, настолько редко — герои чеховских произведений (исключение составляют, пожалуй, герои рассказов «Архиерей» и «Студент»), которые в большинстве своем испытывают скуку жизни, мучаются и совершают ошибки, за которые сами и расплачиваются. А.П. Чехова интересовала не только жизнь русской интеллигенции; не мог он обойти своим вниманием и проблему чиновничества, серьезно разрабатываемую в русской литературе на протяжении многих веков, причину чего объясняет культуролог А.А. Зиновьев: «Социальные отношения, которые в России в чеховские годы стремительно разрастались... наиболее откровенно и остро проявлялись в среде чиновничества. Уже царь Николай I как-то бросил фразу, что Россией управляли 30 тысяч столоначальников (столоначальник — чиновник среднего уровня). А к началу двадцатого века государственный аппарат России разросся еще более. Так что не случайно чиновник стал в творчестве Чехова одной из центральных фигур (если не самой главной), а представители других социальных категорий стали рассматриваться в их чиновничьеподобных функциях и отношениях. "Россия, — писал Чехов, — страна казенная". Он с поразительной художественной силой на примере чиновничества показал, что положение человека в социальной системе и иерархии русского общества стало превращаться в фактор, определяющий все остальные аспекты жизни, идеологии, морали и психологии человека, что отношения начальствования и подчинения стали превращаться в базис для всех прочих отношений. <...>

Чиновник не был новой фигурой в русской литературе. Традиция описания чиновничьего быта и нравов, восходящая к Гоголю, была одной из сильнейших в русской литературе. Эта традиция возникла как гуманистическая. Мелкие чиновники изображались в ней как обездоленные и угнетенные существа, достойные сострадания. Радикальным образом отношение к чиновничеству изменил Салтыков-Щедрин, сделав чиновничество предметом сатиры. Впрочем, уже у самого Гоголя чиновничество стало изображаться в щедринских тонах (например, в "Ревизоре"). Чехов довел анализ сущности чиновничьих отношений до логического конца. В его изображении чиновник выступает как существо, в потенции содержащее в себе как качества деспота, так и качества раба, обнаруживающиеся лишь в зависимости от реального его положения в системе начальствования и подчинения. Вчерашний раб легко превращается в деспота, и наоборот, ибо оба эти качества суть лишь две стороны одного и того же социального феномена — феномена власти и подчинения (см., например, рассказы "Двое в одном" и "Торжество победителя"). Один и тот же человек проявляет себя без всяких душевных драм различно в различных ситуациях — то как раб, то как властелин. Чехов не имеет себе равных в русской литературе и в изображении того, как социальное положение человека определяет собою все прочие аспекты его жизни, включая семейные, товарищеские и любовные отношения. <...>

Что особенно важно, на мой взгляд, в сочинениях Чехова, это описание тенденции очиноничения всего русского общества, превращение массы людей, формально не считавшихся чиновниками, в нечто чиновникообразное. Чехов создал образы не просто чиновников по профессии, а образы чиновни-

чьих отношений во всех сферах жизни и во всех слоях общества. В русской истории вообще эта тенденция была доминирующей. Русская история была по преимуществу историей империи, историей формирования и укрепления государственности, историей разрастания управленческого аппарата. В советских условиях эта тенденция достигла логического завершения.

Именно интерес к чиновничье-бюрократическому аспекту жизни общества позволил Чехову открыть для литературы область явлений, которые казались малозначительными житейскими пустяками и мелочами, но под пристальным взглядом Чехова обнаружили свою решающую роль в создании определенного строя и образа жизни. Как заметил один из чеховских героев (в рассказе "Страх"), страшна главным образом обыденщина, от которой невозможно спрятаться» [Зиновьев, 1992, с. 44 — 45].

Начиная с самых ранних чеховских «маленьких» рассказов, в них появляются чиновники самых разных рангов: тут и жалкий, униженный всей жизнью Червяков, умирающий от страха, когда не может выпросить прощения у начальника департамента за то, в чем не был виноват («Смерть чиновника»), тут и мелкий чиновник — герой рассказа «Толстый и тонкий», в котором переосмыслиется ситуация чеховской «Шинели», где тоже происходит встреча мелкого чиновника Башмачкина со «значительным лицом», но в чеховском рассказе главным объектом осмеяния стал человек, который пресмыкается перед вышестоящим чином, унижая себя даже тогда, когда его к этому никто не принуждает.

Герой рассказа «Крыжовник» — мелкий чиновник казенной палаты, выросший в маленьком имении. Он не «служил» государству, людям, а «томился» в канцелярии, мечтая долгие годы о покупке усадьбы на берегу озера или реки. Ради этого он пошел на многое: на сделки с совестью, на женитьбу на нелюбимой, но богатой женщине. И наконец, посадив крыжовник в саду, стал помещиком, который, поедая свой кислый крыжовник, ощущает себя счастливым человеком. А.П. Чехов, который был уверен, что счастливых людей должно быть как можно больше, замечает, какое страшное впечатление на него производит вид таких счастливых людей, как Чимша-Гималайский. Вместе с Иваном Ивановичем в «Крыжовнике» он размышляет об этом: «Какая это подавляющая сила! Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье... Между тем во всех домах и на улицах тишина, спокойствие; из пятидесяти тысяч, живущих в городе, ни одного, который бы вскрикнул, громко возмущился. Мы видим тех, которые ходят на рынок за провизией, днем едят, ночью спят, которые говорят чепуху, женятся, старятся, благодушно тащат на кладбище своих покойников; но мы не видим и не слышим тех, которые страдают, и то, что страшно в жизни, происходит где-то за кулисами. Все тихо, спокойно, и протестует одна только немая статистика: столько-то с ума сошло, столько-то ведер выпито, столько-то детей погибло от недоедания. И такой порядок, очевидно, нужен; очевидно, счастливый чувствует себя хорошо только потому, что несчастные несут свое бремя молча, и без этого молчания счастье было бы невозможно». Современная А.П. Чехову социальная действительность уготавливала человеку только обывательское, лишенное духовности счастье.

А.П. Чехов обращался и к деревенской теме — одной из основных тем в русской литературе 80-х годов. Крестьяне стали персонажами его рассказов («Егерь», «Злоумышленник», «Свирель», «Счастье», «Ты и вы», «Темнота»,

«Мечты», «За яблочки», «Барыня», «Суд», «Новая дача») и повестей («Мужики», «Степь», «Дом с мезонином», «В овраге»). В этих произведениях предстали разные типы людей из народа, которые дали А.П. Чехову возможность осмыслить коллективную народную психологию.

В.Б. Катаев замечал: «Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается, бьет на манер тысячепудового камня... Простора так много, что маленькому человеку нет сил ориентироваться» — это чеховская концепция русской жизни, в которой человеку «нет сил ориентироваться» и каждый чувствует себя беспомощным в «чужом непонятном мире» [Катаев, 1990, с. 386].

Рисуя жизнь мужиков беспросветной, страшной, А.П. Чехов говорит не о достоинствах, а о слабостях крестьянского сознания, показывая пропасть, разделяющую народ и интеллигенцию (в повести «Мужики» крестьяне деревни Жуковка с враждебностью встретили приехавших из города Ольгу и Николая. «Погляжу, что вы тут будете есть, дворяне московские!» — говорила со злорадством Фекла). А в рассказе «Новая дача» мужики не могут понять семью добрых и интеллигентных людей, поселившихся с ними рядом, и не могут не вредить им, сами не осознавая, зачем это делают. В результате этого инженер с женой и дочерью вынуждены уехать.

Под народом Чеховым понималось русское крестьянство. Он показывает его бедственное положение, но не ярче, чем это делали В.Г. Короленко и Г.И. Успенский, Н.А. Некрасов и Д.В. Григорович, И.А. Бунин и И.С. Шмелев. Большинство писателей, обращаясь к теме народа, показывали, как, например, Д.С. Григорович в повести «Деревня», быт крепостного крестьянства, делая упор не на изображение мира «маленького человека», а на его тяжелое социальное положение¹. Затронул эту тему и А.И. Герцен в повести «Сорока-воровка», и И.С. Тургенев в рассказах, составивших сборник «Записки охотника».

А.П. Чехова больше всего интересовала не тема народных страданий, а то, как она отражается в сознании интеллигенции. Народ в изображении А.П. Чехова еще выглядит как хранитель некоей «правды», особенно в плане сохранения трудовых традиций. Это было время, когда призыв сближаться с народом, жить наравне с ним трудовой жизнью, приблизиться к земле породил толстовское учение, которое захватило тысячи людей.

Отражение взглядов интеллигенции на народ выражено в чеховской повести «Дом с мезонином». Один из ее персонажей убежден, что надо делать все, чтобы помочь народу (для героев чеховской прозы и драматургии идея всеобщего труда — типично интеллигентская идея, как и идея служения народу: «Мы должны только работать и работать»), другой считает, что мелкие дела не могут изменить положение народа, что это «игра в помощь», что таких «спасителей» народа интересует не он сам, а угрызения совести по поводу его тяжелого положения, оттого он хочет разделить труд поровну между всеми. Многие исследователи творчества А.П. Чехова отмечали некий пессимизм взглядов писателя на возможность изменить законы жизни, всем найти смысл в своей жизни; скорее писатель думал, как героиня его пьесы «Дядя Ваня»: «Будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба; будем трудиться для других и теперь, и в старости не зная покоя, а

¹ Эту тему социальной несправедливости он продолжал развивать в повести «Антон Горемыка», в романах «Переселенцы» и «Рыбаки».

когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом... увидим жизнь светлую, прекрасную».

В повести «Мужики» А.П. Чехов рассказывает о жизни семьи крестьян Чикильдеевых в форме беспристрастного повествования, к которой обращались Ф.М. Решетников, В.А. Слепцов, Н.В. Успенский. Описывая нищенское и полуживотное существование этой семьи, писатель с горечью повествует о нравственной деградации русского патриархального крестьянства. Разрушаются не только избы крестьян в деревне Жуковка, разрушаются нравственно-религиозные основы крестьянской жизни. Так, уехавший из деревни в Москву подростком Николай Чикильдеев, все годы вспоминая родительскую избы светлым, теплым и родным гнездом, вернувшись, увидел в ней грязь и запустение, а в ее переднем углу «возле икон были наклеены бутылочные ярлыки и обрывки газетной бумаги...». А когда-то изба была украшена «картинами». Исчезли из избы и душевное тепло, особый семейный лад. Гораздо чаще, чем дома, проводят время в кабаке отец Николая Анисим и его брат Кирьяк, тиранящие своих близких. Не только в избе Чикильдеевых, но и на других крестьянских дворах Жуковки видны следы нищеты, запустения, бесхозяйственности. Изменился сам пейзаж русской деревни, который обезобразили ямы, вырытые жуковскими гончарами, кучи мусора. Только в версте от деревни еще сохранилась красота: «расстился широкий, ровный, ярко-зеленый луг», протекала извилистая река «с чудесными кудрявыми берегами».

По мере развития сюжета, по наблюдениям Н.Г. Морозова, «проясняется отношение повествователя к крестьянам Жуковки: Чехов глубоко сочувствует духовно и физически искаленным жуковцам, не впадая при этом в сентиментальную идеализацию крестьян в духе народнической литературы. Поэтому так важен в художественной структуре повести мотив глухоты — физической, нравственной, духовной. Она проявляется во всех приметах и деталях портретных характеристик взрослых и детей. Например, скудость мимики, маскообразные, застывшие лица женщин и детей в доме Чикильдеевых во время самодурного "куража" звероподобного Кирьяка. Нравственной глухотой поражено и старшее поколение семейства Чикильдеевых. Старый Анисим бражничает и сквернословит, "забыв" о преклонном возрасте своем, о том, как подобает вести себя старейшине в патриархальной семье: достоинство и седины поруганы; добро и зло смешались в сознании старого Анисима. Эта ситуация неразличения дурного и хорошего, опасной готовности качнуться в любую сторону, подчиняясь капризной перемене настроения, особенно очевидна в сценке, когда подгулявший старик Чикильдеев то увещевает пьяного Кирьяка пощадить Марию, то запекает фальцетом песню про "цветы полевые", то прерывает ее грязным, скверным ругательством...» [Морозов, 2004, с. 17 – 18].

Обращает А.П. Чехов внимание и на трагическую судьбу деревенских женщин, следуя традициям Н.А. Некрасова. Покорная мученица Мария и своевольная Фекла не только неприхотливы к быту, но не стремятся даже к элементарным правилам гигиены. Характеризуя Феклу, Н.Г. Морозов замечает: «Яростная непримиримость к любому проявлению "барства" в сочетании с "культивированием" крестьянской нищеты, грязи, всяческой бытовой неустроенности делает Феклу персонажем весьма необычным в русской прозе о крестьянской России. Перед нами одна из первых маргиналов, которые только еще стали нарождаться в потерявшей духовные и нравственные

ориентеры русской деревне конца XIX века. И потому созданный Феклой из нищеты и убожества "футляр" особенно страшен своей "непригодностью" для утратившего ясные представления о добре и зле мужика. Если Беликов держал в страхе провинциальных интеллигентов, избрав добровольно роль доносчика-фискала, то Фекла являет собой иную, еще более опасную вариативность "футляра", основанную на сословной ненависти, — истока будущей гражданской усобицы» [Морозов, 2004, с. 19].

Нельзя не заметить общее в отношении к крестьянству у таких разных писателей, как А.П. Чехов и И.А. Бунин, рассказавший в своей повести «Деревня» о темных сторонах народной жизни — пьянстве, жестокости, разбое — и опозитизировавший усадебный быт патриархальной русской деревни в «Антоновских яблоках», навсегда оставшийся в сердце И.А. Бунина, так же, как А.П. Чехов опозитизировал в повести «Степь» родную природу и родную землю («суровую и прекрасную родину»), по которой проехал Егорушка Князев. Как прекрасен «величавый образ степи, который явился во сне чеховскому мальчику Егорушке, душа которого была открыта для жизни, для счастья от будущих, предстоявших свершений: "Кто по ней ездит? Кому нужен такой простор? Егорушка, взглянув на дорогу, вообразил штук шесть высоких, рядом скачущих колесниц, вроде тех, какие он видывал на рисунках в священной истории; заложены эти колесницы в шестерки диких, бешеных лошадей и своими высокими колесами поднимают до неба облака пыли, а лошадьми *правят люди, какие могут сниться или вырастать в сказочных мыслях*. И как бы эти фигуры были к лицу степи и дороге, если бы они существовали"». В.А. Чалмаев комментирует состояние Егорушки: «Так грезит, такую сновидческую реальность создает чеховский мальчик, вероятно, запомнивший и гоголевскую тройку, и простор русской земли, что "ровнем-гладнем разметнулась на полсвета", и полет — порыв тройки в будущее» [Чалмаев, 2008, с. 7].

Повесть «Мужики» оставляет некоторую надежду на возрождение души жуковцев, еще не совсем потерявших связь с религиозно-нравственной традицией русского православия, что подчеркивается в сцене крестного хода, когда из деревни в деревню носили Живоносную. На какие-то мгновения крестьяне испытали чувство просветления, раскаяния, но после молебна в деревне все пошло по-старому. И все-таки А.П. Чехов оставляет надежду на возрождение духовного самосознания народа.

■ «БЫТ» И «БЫТИЕ» ЧЕХОВСКИХ ГЕРОЕВ: РЕАБИЛИТАЦИЯ ПОВСЕДНЕВНОСТИ

В отечественной критике по отношению к отдельным авторам укоренилось определение «бытописатель», в которое вкладывается мысль о том, что эстетическая значимость быта как предмета художественного изображения относительно проблематична, т. к. в быту, в «мелочах жизни», в бессобытийности и бесконфликтности ее не может ярко себя проявить личность человека, а значит, и литературный герой. Именно поэтому А.П. Чехов — «последний великий реалист XIX века» (Э.С. Афанасьев) и обратился к изображению обычной жизни обычного человека, обнаружив в ней иногда драмы, достойные пера создателей античных трагедий.

А.П. Чехов занял опустевшее в русской литературе в 80-е годы место после ухода И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Н.А. Островского, М.Е. Салтыкова-Щедрина, после краха, который потерпели писатели-раз-

ночинцы Н.Г. Помяловский, Ф.М. Решетников, В.А. Слепцов, Г.И. Успенский, т. к. литература избавлялась от народнических иллюзий, и у него были и предшественники, и учителя. По утверждению Б.М. Эйхенбаума, «рядом с литературой, исключительно сосредоточенной на острых вопросах социально-политической борьбы, существовала и другая литература, развивавшаяся вне узкого круга интеллигентских традиций. Она жила крепкой связью с провинциальной, захолустной Россией — с миром, который многие писатели обходили. Она ничего явно не проповедовала, ничему прямо не учила, а только подробно и ярко рассказывала о русской жизни — о людях всяких сословий и профессий, занятых своими бытовыми делами. Здесь не было ни Рудиных, ни Базаровых, ни Раскольниковых, ни Рахметовых. Здесь не было даже резко поставленных общественных вопросов. Эта литература казалась лишенной определенного направления, высоких идей и "устоев". За это ее нередко осуждали и даже третировали, отводя ей "второстепенное" место» [Эйхенбаум, 1969, с. 357 — 358].

Эта «второстепенная» литература была представлена именами А.Ф. Писемского, Н.С. Лескова, А.П. Чехова. Но эти писатели понимали, что Россию надо показывать во всем своеобразии ее национальной жизни, ее быта, духовных исканий ее народа, ее интеллигенции.

Как замечал Б.М. Эйхенбаум, «современники не понимали, что Чехов писал о мелочах жизни совсем не потому, что не видел или не хотел видеть ничего крупного. Дело было совсем в другом: чеховский метод снимал различия и противоречия между социальным и личным, историческим и интимным, общим и частным, большим и малым — те самые противоречия, над которыми так мучительно и так бесплодно билась русская литература в поисках обновления жизни. <...>

Именно сознание того, что человек создан для больших дел, для большого труда, заставило Чехова вмешаться в обыденную, мелочную сторону жизни — не с тем, чтобы прямо обличать или негодовать, а с тем, чтобы показать, как эта жизнь несообразна с заложенными в этих людях возможностями. Он взывал к разуму, к воле — то смехом, то грустью. Он видел, что люди сами тяготеют этой неурядицей, этой "путаницей мелочей", этой житейской "тиной". В русском человеке он наблюдал и глубокий ум, и широкий размах, и любовь к свободе, и тонкость чувств, и обостренную совесть — все данные для того, чтобы сделать жизнь значительной. Вот именно поэтому он с таким усердием и с такой страстностью показывал русскому читателю всю Россию — и в ее стремлениях, мечтах, порывах и подвигах, и в ее падениях, в безделье, скуке» [Там же, с. 360 — 361].

Главным объектом творчества А.П. Чехова было такое явление, как *мещанство* — «жуткое российское мещанство с его нестерпимой узостью и тупой самоуверенностью», как характеризовал его в своей книге «Маска и душа» Ф.И. Шалапин.

Писатель и врач, А.П. Чехов проанализировал в своих произведениях не одну «историю болезни», среди которых были и такие, в которых умирал не человек, а его душа, пораженная страшным, неизлечимым вирусом под разными названиями: «мещанство», «обывательщина», «пошлость». Такая история произошла с юной героиней рассказа «Анна на шее», вышедшей замуж за пожилого чиновника без любви, ради материального благополучия, а потом забывшей о трудной жизни отца и братьев, голодающих в то время, когда она неслась мимо них на тройке, хотя в день своей

грустной свадьбы она думала, что будет помогать им. Анну стали окружать сытые лица людей, у которых были тугие кошельки. Она, продавая себя за подарки, начала помогать делать карьеру нелюбимому мужу, который требовал от нее: «Это супруга управляющего казенной палатой! Поклонись! Голова у тебя не отвалится...» или «...представься супруге его сиятельства! Через нее я могу получить старшего докладчика!» И она терпела, когда ее «грубо ласкали и оскверняли объятьями» чужие руки. А потом произошло нравственное падение, ставшее следствием опошления ее души, когда она стала стыдиться бедности своей семьи, своего такого «обыкновенного отца», «мужа-болвана», которого она презирала, и всех тех, над которыми она, как казалось ей, царил из-за своей красоты. Она так и не поняла драматизма своего положения, не осознала, как героиня пьесы А.Н. Островского «Бесприданница», того, что стала «вещью», «игрушкой» в руках мужчин.

Опошление души произошло и у Дмитрия Старцева, в котором, по мнению Д.М. Овсяннико-Куликовского, А.П. Чеховым было «мастерски показано, как под воздействием общественной рутины заглохли и пропали в душе Старцева немногие идеальные начала, которые в ней были; погасли искорки душевной поэзии; исчезли проблески нежности и то наитие мечты, какие пробивались сквозь толщу душевной прозы в счастливую, но кратковременную пору его жизни, когда он был влюблен...» [Овсяннико-Куликовский, 1989, с. 480 – 481].

К опошлению души Старцева привело отчуждение от людей, от живой и многообразной жизни. В чеховском рассказе выражена тревожная мысль автора о самой страшной для человека потере — потере живого духовного начала, о личной ответственности человека перед самим собой и обществом.

Человек у А.П. Чехова, по наблюдениям И.А. Гурвича, «существует в координатах обыденности» и «ею определяется тип его радостей и горестей», но «будничные истории зачастую не менее драматичны... чем повествования о людях неординарных, охваченных сильными страстями, подверженных роковым испытаниям. Чехов словно спустил с высот жизни в ее низины все то, что именуется судьбой, предопределением, вмешательством случая, действием неведомых, таинственных сил. Эти силы "упростились", они оказались стороной и фактором жизнеустройства, заведенного порядка вещей» [Гурвич, 2002, с. 122].

Неведомое всегда пугает человека, поэтому человека часто пугает и жизнь. Герой рассказа «Страх» Силин признается своему приятелю: «Мне страшна главным образом обыденщина, от которой никто из нас не может спрятаться. <...> Я вижу, что мы мало знаем и поэтому каждый день ошибаемся, бываем несправедливы, клеветаем, заедаем чужой век, расходует все свои силы на вздор, который нам не нужен и мешает нам жить, и это мне страшно, потому что я не понимаю, для чего и кому все это нужно».

Почти все чеховские герои живут в провинции. И это связано не с тем, что писатель провинциальную жизнь знал лучше, чем столичную, а с тем, что провинциализм был доминирующим образом жизни русского общества, учитывая, что и «дворянские гнезда» на протяжении веков располагались вдали от столицы¹.

¹ Следует учесть, что слово «провинциализм» неоднозначно: оно может обозначать «отсталость», которая может постепенно изживаться, а может — «образ жизни», который не изменяется в связи с развитием науки, искусства.

Всех своих героев А.П. Чехов испытывает не в экстремальной ситуации, они проходят у него через испытание повседневностью. По мнению Э.С. Афанасьева, «в художественной литературе, в том числе реалистической, повседневность — это сфера жизни материальной, бездуховной, косной, находясь в плену у которой человек утрачивает представление о цели и смысле жизни. Тем самым повседневность драматизировалась».

Между тем повседневность — основа бытия человека, и потому эстетическое ее освоение не могло не стать одной из творческих проблем реализма, который не оставил без внимания ни одну из существенных сторон бытия человека. Возможно ли, однако, освободиться от "литературного", оценочного к ней подхода? "Литературность" — это эстетический эффект, порождаемый присутствием в произведении автора. Чехов устраняет этот эффект. Он соотносит своего героя с реальным человеком, который отличается от традиционного литературного героя тем, что существенные его признаки — не результат авторской их селекции, но присущи ему объективно, значит — *каждому* человеку. Признаки эти суть физические, душевные и умственные способности, из индивидуальной комбинации которых в процессе жизни складывается жизненный статус человека, определяющий его место в обществе. По существу, этому жизненному статусу нет альтернативы. Человек у Чехова подлинно единичен — как и реальный человек, но основные факторы его жизни, как и формы его жизнедеятельности, общие всем людям. И потому внутренняя свобода человека минимальна. В то же время человек у Чехова — субъект личного бытия, он сознает себя внутренне свободным» [Афанасьев, 2007, с. 6].

Чеховских героев постоянно тормозят «страдания, ошибки и скука жизни». Единичным чеховским героям кажется, что они нашли «свой идеал», смысл своей жизни. Таким был Беликов («Человек в футляре»). На первый взгляд, это — зловещая фигура, ничтожная по своим духовным и душевным качествам, добровольный служитель Государства, который, унижая людей, сумел погрузить в состояние страха весь город. И он долгое время был счастлив, считая, что делает важное и нужное дело. И вдруг, скатившись по лестнице, выброшенный из дома учителя Коваленко, да еще под аккомпанемент веселого смеха его сестры Вареньки, даже не успев осознать, что есть люди, которые его не боятся, он в мгновение ока становится жалким «маленьким человеком» и умирает. Но «беликовщина» (боязнь жизни и свободы), «футлярная жизнь» в страхе не может исчезнуть в обществе.

Размышляя о героях «маленькой трилогии» А.П. Чехова, С.П. Залыгин объясняет их поведение бездуховностью, неумением заполнить свою жизнь: «Каждый из персонажей "маленькой трилогии" самоутверждается по-своему, в соответствии с индивидуальными данными. "Мыслящие", "порядочные" люди затевают (от скуки жизни!) нелепую женитьбу Беликова, "прогрессивный" Коваленко спускает Беликова с лестницы, учитель гимназии Буркин, также страдающий от обыденной жизни, красочно, вдохновенно рассказывает почти анекдотическую историю о своем сослуживце, который был таким уморительно-нелепым и якобы всем мешал жить. Иван Иваныч выступает со страстным монологом о бескрылой жизни обывателей, сознавая себя, по-видимому, пленником этой жизни, рвущимся на широкие ее просторы, хотя он обыкновенный ветеринарный врач с холерическим темпераментом, "честно мыслящий", а брат его Ни-

колай Иваныч тешит свое самолюбие сознанием того, что он стал баринном. Сельский хозяин Алехин рассказывает своим гостям о самом ярком в его жизни событии — о неудачном любовном романе. Никто из них не является неудачником, просто все они — "негерои"» [Залыгин, 2000, с. 50].

Так как в иерархии культурных ценностей повседневность мыслится как категория пошлости и скуки, некоторые чеховские герои ей сопротивляются, не желая признать свою жизнь пошлой, а иногда, как им кажется, «возвышают» себя над ней своими порой нелепыми поступками. Чуждый морализаторству А.П. Чехов, по мнению Э.С. Афанасьева, «реабилитировал реальную жизнь человека — повседневность, смыл с лица человека литературный грим. Сюжеты повествовательных и драматических произведений Чехова отражают процесс освобождения человека от "гряз", от "литературного" видения мира и осознания повседневности как жизни реальной, дарующей человеку его место в мире» [Афанасьев, 2007, с. 8].

Сравнивая взаимоотношения Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова со своими героями, Э.С. Афанасьев делится своими наблюдениями: «Изображая процесс обретения человеком своего духовного "я", Толстой и Достоевский несомненно художественно объективировали свой личный жизненный опыт, опирались на него как на свидетельство духовной сущности человека. Но духовность человека — его потенция. Вот почему герои Толстого и Достоевского помещены в экстремальные ситуации и платят за духовное просветление дорогую цену.

Чехов в экстремальных ситуациях при изображении своего героя не нуждается. Жизнь каждого человека — это повседневный процесс формирования его жизненного статуса, та практическая сторона личного бытия человека, которая и является смыслом этого бытия. Во всяком случае жизненный процесс настолько поглощает человека, что рефлексия об этом процессе не представляется ему актуальной. <...>

Толстой и Чехов одинаково понимают иллюзорность представлений человека о том, что он хозяин своей судьбы. И сама идея Ивана Ильича о "легкой, приятной" жизни сродни "общей идее" Николая Степаныча (речь идет о героях повестей "Смерть Ивана Ильича" и "Скучная история". — Э. Ф.). Обоим героям недостает мужества нести на себе бремя жизни со всеми ее радостями и горестями, только у героя Толстого — на всем ее протяжении, а у чеховского героя в конце жизненного пути» [Афанасьев, 2008, с. 16].

Почти в одно и то же время в России творили два разных художника, которые сыграли огромную роль в жизни русского общества на переломе эпох, — Л. Толстой и А. Чехов. Один из них всю жизнь провел в поисках Бога, другой исповедовал атеизм, который предвосхитил мировоззрение будущего XX века¹.

Л.Н. Толстой искал истину среди людей, обнажал свою душу и в «Исповеди», и в своих художественных произведениях. А.П. Чехов был закрытым человеком, веровал только в будущее: ради него и живут все его герои. При этом он любил «ближнего» — каждого отдельного человека: лечил, собирал деньги для нуждающихся, рассказал жестокую правду о положении заключенных («Остров Сахалин»).

¹ Есть атеизм воинственный, ниспровергающий Бога, а есть человек, страдающий от своего безверия. Таким был Чехов. Его драма — это трагедия не одного человека, это трагедия обезбоживания, набравшего свою силу в XX веке.

И Л.Н. Толстого, и А.П. Чехова иногда трудно понять, особенно в том, что их разъединяет, а что соединяет¹.

Во время тяжелой болезни Л.Н. Толстого в Ялте (1900) Чехов не только как врач старался помочь ему, но и как человек тяжело переживал, в чем признавался в письме М.О. Меньшикову: «Я боюсь смерти Толстого. Если бы он умер, то у меня в жизни образовалось бы большое пустое место <...> Когда в литературе есть Толстой, то легко и приятно быть литератором; даже сознавать, что ничего не сделал и не делаешь, не так страшно, т. к. Толстой делает за всех». Он был убежден: «Если умрет Толстой, все полетит к черту».

Они ушли из жизни один за другим в первое десятилетие XX века, и в России скоро «все полетит к черту».

По мысли Э.С. Афанасьева, художественная мысль русских классиков XIX века «...освоила все "пределы" мира и человека, породила художественные миры, в которых беспрецедентная достоверность изображения всего сущего одухотворена высокими гуманистическими идеалами. Этот высочайший уровень художественности произведений писателей классического реализма породил в умах современников представление о нормативном значении художественной идеологии. Между тем художественная литература ничего никому не приписывает, она эстетически воздействует на читателя, воспитывает в нем восприимчивость к эстетически значимым явлениям, непрерывно обновляя средства этого воздействия, творя все новые и новые художественные миры» [Афанасьев, 2008, с. 16]. Такие миры и создавали Л.Н. Толстой и А.П. Чехов, который не так остро, как Л. Толстой, определял социальные конфликты своей эпохи, ибо, по утверждению В.Б. Катаева, именно его «авторская позиция определила и характер конфликта» в чеховских произведениях: «Врагами чеховских героев нередко оказываются пошлость, царящие вокруг них обывательские нравы и порядки. Но, считая конфликты героя со средой ("среда заела") или благородного героя с негодными безнадежно устаревшими, Чехов предполагает строить столкновения и сопоставления своих героев на иной основе. Среда, окружение играют в чеховских произведениях роль лишь усугубляющих факторов, основная же причина несчастья героев — в них самих, в характере их взаимоотношений». Он считает главным «непонимание людьми друг друга в силу поглощенности каждого своим "вопросом", своей "правдой" или своим "ложным представлением". И это позволяет Чехову указать на сходство между противостоящими друг другу персонажами, увидеть общее там, где другим виделись бы лишь непримиримость и противоположность». Таких героев, как Ярцев («Три года»), художник («Дом с мезонином»), Иван Иванович («Крыжовник»), Тузенбах и Вершинин («Три сестры»), Саша («Невеста»), Петя Трофимов («Вишневый сад»), «объединяют... в чеховском мире не только иллюзии и заблуждения, но и постоянное стремление к "настоящей правде". Отсюда — двойное освещение фигур таких героев, когда ирония сочетается с пониманием неизбежности и обоснованности их позиции» [Катаев, 1990, с. 388 — 389].

¹ Наиболее близко Чехов подошел к Л. Толстому в своем рассказе «В овраге», в котором звучит признание писателя: «И все в божьем мире есть правда». Насколько это созвучно мысли Льва Николаевича, прозвучавшей в его романе «Воскресение»: «Ищите царство Божие, а остальное приложится».

Те, кого называют «положительными» героями, в пьесах А.П. Чехова отсутствуют. По замечанию Н.Я. Берковского, «нет никого, кто бы был несомненным ставленником автора, кто бы послан был автором в будущее. Есть другое, идет освобождение душевных сил, более не работающих на прежние цели и интересы, идет накопление в душах материала, частица за частицей, способного создать нравственный мир будущих людей. Материал этот поступает с разных сторон, и в драмах Чехова налицо томление — есть глина, чтобы лепить человека, доброго и прекрасного, разумного и мужественного, но сам человек еще не готов...» [Берковский, 1984, с. 370 — 371]. Некоторые из его персонажей останавливаются в своем внутреннем росте, как Андрей Прозоров и Наташа («Три сестры»), Раневская и Гаев («Вишневый сад»), герой драмы «Иванов», доктор Астров, Войницкий, Елена Андреевна и Соля. А.Г. Бялый справедливо замечает, что «тема "Дяди Вани" и "Трех сестер" — трагедия неизменности. Перемены в жизни людей происходят, но общий характер жизни не меняется. <...> Иногда разгораются ссоры, звучат револьверные выстрелы, в "Дяде Ване" они никого не убивают, в "Трех сестрах" от пули армейского бретера погибает человек, достойный счастья, но и это — не события, а только случаи, ничего не меняющие в общем ходе жизни. <...> ...изменность жизни порождает у героев этих пьес не только тягостную скуку и печаль, но и предчувствие, а иногда даже уверенность, что жизнь непременно должна измениться. И даже более того: чем неизменнее кажется жизнь, тем ярче растут предчувствия правды и счастья» [Бялый, 1984, т. 4, с. 224]. В это верят сестры Прозоровы, Вершинин, Тузенбах. В это верят герои «Вишневого сада»: и Аня, и Петя Трофимов, и Лопухин.

Почти всем чеховским героям недостает в их жизни гармонии, и потому многие из них так и застывают в своем «футляре», а некоторые, настроенные более оптимистично, верящие в будущую лучшую жизнь, повторили бы слова Ивана Громова («Палата № 6»): «Настанут лучшие времена... Воссияет заря новой жизни, восторжествует правда, и — на нашей улице будет праздник! Я не дожусь, издохну, но зато чьи-нибудь правнуки дождутся. Приветствую их от всей души и радуюсь, радуюсь за них! Вперед! Помогай вам Бог, друзья!»

А М. Горький, создав литературный портрет А.П. Чехова, выразил в нем свои мысли о дорогом для него человеке и писателе:

«Он обладал искусством всюду находить и оттенять пошлость, — искусством, которое создается лишь горячим желанием видеть людей простыми, красивыми, гармоничными. Пошлость всегда находила в нем жестокого и острого судью»;

«Никто не понимал так ясно и тонко, как Антон Чехов, трагизм мелочей жизни, никто до него не умел так беспощадно правдиво нарисовать людям позорную и тоскливую картину их жизни в тусклом хаосе мещанской обыденности»;

«Мимо всей этой скучной, серой толпы бессильных людей прошел большой, умный, ко всему внимательный человек, посмотрел он на этих скучных жителей своей родины с грустной улыбкой, тоном мягкого, но глубокого упрека, с безнадежной тоской на лице и в груди... сказал:

— Скверно вы живете, господа!» [Горький, 1969, т. 18, с. 10, 13, 15].

Ю. Архипов в рецензии на книгу А. Кузичевой «Чехов: "Жизнь отдельного человека"» размышляет о влиянии, которое А.П. Чехов оказал на всю

мировую литературу: «Чехов и вообще-то гений сжатости, спрессовавший предшествующее художественное письмо и тем повернувший ход всемирного повествования. Взять хоть мучительнейшую тему "борьбы полов". Тургеневские "Вешние воды", толстовская "Крейцера соната" и — чеховская "Ариадна" (или хотя та же "Попрыгунья"). Как суживающаяся воронка, нагнетающая напряжения потока.

Стоило в дальнейшем чуть сгустить чеховскую пристальность, и получался гротеск, возлюбленный двадцатым веком. Из "человека в футляре" Беликова получался "мелкий бес" Передонов. Еще нажим — и нарисовывались фантомы Франца Кафки (коему судьба отпустила те же сорок с небольшим, что и его главным кумирам — Гоголю и Чехову).

Еще сдвиг резьбы — и получался театр абсурда. Все они — от Ионеско до Беккета — признавали Чехова своим отцом. Потому что он первым сделал главным действующим лицом непреодолимое пространство между героями. Первым научил героев ронять слова мимо друг друга, первым наполнил смыслами пустоту. Увидел в ней современное одиночество и — при всей видимой незаполненности — несвободу. Несвободу от омертвевших слов и привычек, от клише и бессмыслицы закосневших обыкновений.

"Творчество из ничего" — как припечатал Чехова Лев Шестов? Нет, драма жизни, в эту самую ничегошность погруженной. Тоска по другой, лучшей, осмысленной жизни, ведь она — каждый чувствует — где-то рядом» [Архипов, 2010, с. 4].

М. Горький утверждал, что А.П. Чехов «заставляет задуматься над жизнью и очищает душу», что он своими произведениями «возбуждает в людях отвращение к этой сонной, полумертвой жизни...» и рождает в людях веру в светлое будущее, в разумно устроенную жизнь.

ЛИТЕРАТУРА

- Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. М., 1994.
- Альми И.Л. О новелле А.П. Чехова «Архиерей» // Литература в школе. 2004. № 7.
- Арсеньев Н.С. Из русской культурной традиции. Лондон, 1992.
- Архипов Ю. Мой, он же наш, Чехов // Литературная газета. 2010. № 52. 21 — 28 декабря.
- Афанасьев Э.С. Гоголь — Чехов: эстетика «малых величин» // Литература в школе. 2006. № 10.
- Афанасьев Э.С. Творчество А.П. Чехова: реабилитация повседневности // Литература в школе. 2007. № 3.
- Афанасьев Э.С. Идеальный герой Толстого и безыдейный герой Чехова («Смерть Ивана Ильича» — «Скучная история») // Литература в школе. 2008. № 1.
- Бердников Г. А.П. Чехов. Л., 1974.
- Берковский Н.Я. Литература и театр. М., 1969.
- Берковский Н.Я. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // Русская литература XIX века: Хрестоматия литературоведческих материалов. М., 1984.
- Бялый А.Г. А.П. Чехов // История русской литературы: В 4 т. Л., 1984. Т. 4.
- Вайль П., Генис А. Путь романиста. Чехов // Вайль П., Генис А. Родная речь. Нью-Йорк, 1990.
- Газданов Г. О Чехове // Новый журнал. Нью-Йорк, 1964. № 76.

- Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1979.
- Гольцфаин И. Три литературные модели // Звезда. 1995. № 11.
- Горький М. А.П. Чехов // Собр. соч.: В 18 т. М., 1969. Т. 18.
- Гурвич И.А. Проза А.П. Чехова. М., 1970.
- Живолупова Н.В. Художественная антропология Ф.М. Достоевского в творчестве А.П. Чехова: любовный конфликт как проблема греха и прощения // Вестник Оренбургского государственного университета. 2004. № 11.
- Зайцев Б.К. Далекое. М., 1991.
- Залыгин Сергей. Мой поэт // Литература в школе. 2000. № 1.
- Затеишвили Й. (отец Иосиф). Чехов и Русская Православная Церковь // Русская литература XIX в. и христианство. М., 1997.
- Зингерман Б.И. К проблеме ритуала в пьесах Чехова «Дядя Ваня» и «Три сестры» // Театр. 1993. № 11.
- Зиновьев Александр. Мой Чехов // Звезда. 1992. № 8.
- История русской литературы. М.; Л., 1956. Т. 9. Ч. 2. (В тексте — ИРЛ.)
- Катаев В.Б. А.П. Чехов // Русские писатели: Биобиблиографический словарь: В 2 т. М., 1990. Т. 1.
- Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979.
- Катаев В.Б. Чехов и мифология нового времени // Филологические науки. 1976. № 6.
- Ксенофонтов И.В. Изучение прозы А.П. Чехова // Литература в школе. 2007. № 12.
- Кузичева А. Чехов: «Жизнь отдельного человека». М., 2010.
- Курдюмов М. Сердце смятенное: о творчестве А.П. Чехова. Париж, 1934.
- Линков В.Я. Художественный мир прозы А.П. Чехова. М., 1982.
- Литературное наследство. М., 1960. Т. 68.
- Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10.
- Мережковский Д.С. «Асфодели и ромашка: улыбка Чехова» // Возрождение. Париж, 1958. № 84.
- Морозов Н.Г. Своеобразие реализма в повести А.П. Чехова «Мужики» // Литература в школе. 2004. № 11.
- Овсяннико-Куликовский Д.Н. Этюды о творчестве А.П. Чехова: «Ионыч» // Овсяннико-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы. М., 1989.
- Петрова Т.Г. А.П. Чехов в литературной критике русского зарубежья // А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX – XX вв. М., 2003.
- Святополк-Мирский Д.П. Русское письмо. Вводное // The London Mercury. 1920. Дек. Т. 3. № 14.
- Семанова М.Л. Чехов-художник. М., 1976.
- Скатов И.Н. «Нужен Чехов...» // Литература в школе. 2004. № 7.
- Собенников А.С. Между «есть Бог» и «нет Бога»... (о религиозно-философской традиции в творчестве Чехова). Иркутск, 1997.
- Степун Ф.А. Вячеслав Иванов // Лидия Иванова. Воспоминания. Книга об отце. М., 1992.
- Сухих И.Н. Агенты и пациенты доктора Чехова // Звезда. 2004. № 7.
- Сухих И.Н. Чехов и «возвращенная» литература // Звезда. 1992. № 7.
- Тихомиров С.В. А.П. Чехов // История русской литературы XIX века: В 3 ч. М., 2005. Ч. 3.
- Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 17.
- Франк С. Духовные основы общества. М., 1992.

Чалмаев В.А. «Золотые» и «серебряные» нити русской литературы XIX и XX веков // Литература в школе. 2008. № 4.

Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1977. Т. 5.

Чехов в воспоминаниях современников. М., 1952. (В тексте — Чехов.)

Чудаков А. «Между "есть Бог" и "нет Бога" лежит целое громадное поле...»: Чехов и вера // Новый мир. 1996. № 9.

Шмелев И.С. Творчество А.П. Чехова // Русская речь. 1995. № 1.

Эйхенбаум Б.М. О Чехове // Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л., 1969.

«ЗДЕСЬ РУССКИЙ ДУХ, ЗДЕСЬ РУСЬЮ ПАХНЕТ»: PRO ET CONTRA

Одним из главных постулатов реалистической литературы является принцип типизации, в основе которого лежит творческий процесс создания типических образов-характеров — обобщенных образов человеческой индивидуальности, характерной для определенной общественной среды («типическое» представляет собой одну из основных категорий эстетики, т. к. важной функцией искусства является его познавательная природа). В типических характерах воссоздается многосторонняя человеческая личность в ее социально-экономическом, классовом, идеологическом, этическом содержании. В них могут проявляться черты, присущие тому времени и тому обществу, в которых она (личность) живет, и абсолютно «случайные», а иногда и «маловероятные» черты характера¹, свойственные, например, тургеневскому Базарову, левсковскому Головану, щедринскому Порфирию Головлеву, потому что и в реальной жизни есть типичные и нетипичные индивидуальности (индивид всегда несет в себе «нетипичные» черты), не противостоящие друг другу, а часто выражающие вообще — типическое, как, например, помещики в произведениях А.С. Пушкина («Дубровский»), Н.В. Гоголя («Мертвые души»), И.С. Тургенева («Дворянское гнездо»), Ф.М. Достоевского («Преступление и наказание») и др.

При этом надо заметить, что духовные различия между людьми гораздо значительные, чем социальные и даже биологические. Оттого и «потребности тела и души, нужды и побуждения людей имеют очень много общего, а душа реагирует на них по определенному типу, с психологической закономерностью» [ФЭС, 1997, с. 146].

В первой четверти XIX века в России сложилась общественно-политическая ситуация, заставившая русскую литературу обрести тесную связь с насущными запросами времени, размышлять о государственном устройстве, о проблемах, связанных с крепостным правом, с правами личности, с созревaniem идей дворянской революционности, что способствовало росту гражданского и национального самосознания русского человека².

Эти проблемы волновали русских писателей на протяжении всего XIX века. Их духовные поиски не смогли помочь окончательно преодолеть многовековой архетип крепостнического рабства, но воздействие классических произведений, в которых они затрагивались, шло незаметно, подспуд-

¹ См.: Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 440.

² Все это закладывалось в передовых идеях русского Просвещения, в гражданской позиции М.В. Ломоносова, Д.И. Фонвизина, А.Н. Радищева, Н.М. Карамзина.

но и сыграло огромную роль в становлении русского менталитета¹. Философ М.К. Мамардашвили, говоря о «рождении из творчества писателей целой страны, России», называл русскую классику «словесным мифом России» [Мамардашвили, 1990, с. 187]. Литература всегда является выражением ментального мира того или иного автора, а шире — национального менталитета.

Особое место в русской классической литературе занимала проблема поиска личности, свободной и независимой. И русских писателей, и передовую русскую критику отличало стремление превратить литературу в практически-действенную силу. Эта проблема решалась и через изображение духовных поисков «лишнего человека», и через развенчание типов помещиков-крепостников, Молчалиных, Хлестаковых, Головлевых, и через утверждение «маленьких больших людей» А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, Н.С. Лескова, Ф.М. Достоевского.

Эта глава сложилась вследствие того, что не все самобытные персонажи русской классики вписываются в определенные типологические ряды ее героев, но в них в том или ином ракурсе отразились грани русского национального характера, воплотив в себе его темные и светлые стороны.

Наше внимание было остановлено на отдельных типах русских чиновников и помещиков, воплотивших в себе наиболее типичную модель их поведения, их психологии, представленных в произведениях А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Ф.М. Достоевского, и на образах «положительно прекрасных» русских людей, к каким, на наш взгляд, можно отнести пушкинского Петра Гринева, лермонтовского Максим Максимыча, лесковских праведников, князя Мышкина, в которых воплотились лучшие черты людей духовных и нравственных.

■ «Молчалины блаженствуют на свете»?

Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума», как и гоголевский «Ревизор», относится к жанру «высоких» комедий прежде всего из-за общественной значимости ее проблемно-социального («внешнего») конфликта: с одной стороны, Чацкий, с другой — «фамусовское» общество, одним из самых прямых порождений которого является Молчалин. По мнению Т.А. Алпатовой, «встающий почти "рядом" с Фамусовым Молчалин не случайно является почти буквально его созданием: "Безродного пригрел и ввел в мое семейство, / Дал чин асессора и взял в секретари; / В Москву переведен через мое содействие; / И будь не я, коптел бы он в Твери"» [Алпатова, 2004, с. 4]. Н.К. Пиксанов убежден, что «создание литературного типа Молчалина было крупным приобретением общественной мысли <...> Скалозубство и молчалинство как социально-бытовые формулы вобрали в себя обширные круги явлений. <...> Грибоедов проявил большую силу публицистического обобщения» [Пиксанов, 1968, с. 297–298]. Именно Фамусов — живое воплощение той «лестницы рабства и прислужничества, о которой... говорит постоянно Чацкий» [Лебедев, 1980, с. 224]. Важнейшим открытием А.С. Грибоедова было то, что именно Фамусовы сами создают этот тип людей: внешне тихих, скромных, раболепно-услужливых, но при этом «деловых» не ради исполнения дела, но лишь чтобы выслужиться и получить то, чего они жаж-

¹ Ментальность (*лат.*) — образ мышления, общая духовная настроенность человека, группы людей, общества.

дут более всего — власти. «Создание типа-символа Молчалина, — замечал Н.К. Пиксанов, — было значительным приобретением для русской общественной мысли... Маленького чиновника, секретаря Фамусова, живо обрисованного индивидуальными чертами, автор, путем градации, возвел в символ значительной социально-политической группы, связав — без натяжки, но крепко молчалинство с фамусовщиной» [Пиксанов, 1971, с. 314].

Молчалин — имитация «дела», лежащая в самой основе бюрократического государственного устройства, в котором «бумага» замещает и в итоге вытесняет, уничтожает саму жизнь; притом имитация настолько искусная, что обманывает не только героев пьесы, но и читателей. В.В. Розанов, увидев в грибоедовском герое одного из тех людей, которых «ко двору не звали», они «во двор... не рвались, но скоро овладели всем государственным механизмом», понял опасность появления таких людей, как секретарь Фамусова.

«Послушный» ум Молчалина привлек и дочь Фамусова Софью, которая, по наблюдениям Ю.П. Фесенко, «похожа, и не похожа на... дам, окружавших ее. Она не ищет выгодного брака, встречается с Молчалиным наперекор воле отца. При этом... ее идеал семейной жизни требует подчиненности, обезличенности избранника... Противопоставленная женскому лагерю как индивидуальность, героиня сближается с ним как социальный тип... <...>

...лицо Молчалина начинает раскрываться... в момент его объяснения с Чацким, во время которого вначале он не отвечает на его издевки, а потом, вспомнив о своих наградах, поддевает Чацкого вопросом: "Вам не дались чины, на службе неуспех?" И начинает давать ему советы: где искать покровительство, какие завести знакомства, что читать и чем заниматься, чтобы найти свое место в жизни, и все это под маской скромника. Он верит в силу принципа "умеренность и аккуратность".

Пушкин заметил, что Молчалин "не довольно резко подл" (и он действительно не отвлекается на мелкие подлости, его цель — приобрести власть), а Достоевский увидел за показной трогательностью этого типа его нравственную опасность: "Особый цинизм, особое дьявольство Молчалина в его умении безукоризненно притворяться святым. Он именно антихрист..."¹. Т.А. Алпатова объясняет такую оценку Ф.М. Достоевского тем, что Молчалин, ведя свою игру, «лишает содержания человеческие добродетели, поддевает самые искренние и добрые чувства» [Алпатова, 2004, с. 5].

О мимикрии Молчалиных иронически писал М.Е. Салтыков-Щедрин, отмечая особую опасность этого типа людей: «О счастливые, о стократ блаженные Молчалины! Они бесшумно, не торопясь, переползают из одного периода истории в другой, никому не бросивши слова участия, но и никого не вздернувши на дыбу... Никто ими не интересуется, никто не хочет знать, делают ли они что-нибудь или просто сидят и бьют в баклуши, никто не трепещет и не благоговееет перед ними... Какой прекрасный, блаженный удел! И зато они во веки веков не перестанут быть "и другими"...» [Салтыков-Щедрин, 1965 — 1977, т. 12, с. 8 — 9].

Молчалин умеет скрывать свои истинные цели и чувства. Он старается быть приятным и полезным для всех. Именно поэтому даже умный Чацкий ошибся в оценке Молчалина, его истинной роли в доме Фамусова. Он ошибся, по мнению А.А. Лебедева, «в оценке не личных качеств этого пер-

¹ На наш взгляд, в Молчалине обозначены черты, которые потом ярко проявятся в Фоме Опискине Ф.М. Достоевского и в Иудушке Головлеве М.Е. Салтыкова-Щедрина.

сонажа, а его социальной потенции. Для Чацкого Молчалин — ничтожество, "жалчайшее создание". Чацкий с Молчалиным презрительно высокомерен. И только. Опасности отсюда он для себя не ждет никакой. Это — сначала. А когда обнаруживается связь между Молчалиным и Софьей, Чацкий воспринимает этот факт как нечто дико абсурдное, нечто *несуразное*. Но все-таки вынужден признать: "молчалины блаженствуют на свете!" Но этот возглас — не крик ужаса, а все та же презрительная ирония.

Чацкий недооценил опасности Молчалина.

Между тем уже наступало время Молчалиных, наступало молчалинство.

Николай I, по словам А.И. Герцена, прусско-гатчинский тон перевел "в канцелярскую форму". Наступило время чинов и чиновников.

Чацкий не разглядел в Молчалине "нового человека".

Уже в 1833 году К.А. Полевой писал: "...осмотритесь: вы окружены молчаливыми" [Цит. по кн.: Грибоедов в русской критике, с. 78].

Молчалин — это человек *при*, при ком-то. Это — "и другие". <...>

...Молчалин мог быть не только при Фамусове, в том и состоит натура Молчалина, что состояние нахождения при ком-то — его естественное и основное внутреннее состояние. Молчалины универсальны, и в этом сила их натуры, их социального организма.

Н.И. Надеждин писал в 1831 году: "Низость наших Молчалиных не есть лицемерие и притворство: это их природа" [Там же, с. 66]. <...>

Отрицание Молчалина имеет у Чацкого почти целиком эмоционально-нравственный. <...>

В пору Грибоедова, в пору Пушкина, в пору юного Герцена Молчалины вызывали в основном презрение. Они *не могли стать достойными противниками* передовых дворян.

К.А. Полевой писал, что Молчалин не разбирает средств и хочет только "*возвышаться, унижаясь*" [Там же, с. 79]. <...>

Рыцарский поединок с Молчалиным был немислим, как дуэль с лакеем.

Ненависть к Молчалиным пришла позже. <...>

Ненависть к Молчалиным пришла тогда, когда выяснилось, что они-то и есть вечно молодые старички российской истории.

Чацкий сошел со сцены.

Молчалин остался.

Онегин прошел.

Печорин погиб.

Молчалин остался.

Ушли герои молодого Герцена, потом — Рудин, Рахметов, Базаров...

Молчалин остался неуязвим. Молчалиных оказалось невозможно одолеть — они были сильны чужой силой. Их нельзя было убить презрением или смехом — их достоинство было в чужом авторитете" [Лебедев, 1980, с. 224 — 228].

А.С. Грибоедов «награждает» Молчалина «говорящей» фамилией: Молчалин — безмолвие — бессловесный. Он молчаливо со всеми соглашается из угодливости, поэтому со временем «дойдет до степеней известных; / Ведь нынче любят бессловесных». Для Софьи «молчание» Молчалина, его «безмолвие» — качество достойное. Фамусова оно тоже устраивает: «Тот часто без толку сердит, / А он безмолвием его обезоружит». Т.А. Алпатова замечает, что «Молчалин в пьесе долгое время остается в тени. В полном соответствии со своей "говорящей" — т. е. в данном случае "молчащей" фами-

лий <...> что подтверждает общую линию его поведения — преданность до подобострастия и услужливая готовность поступать так, как ждут от него собеседники» [Алпатов, 2004, с. 5].

Определение «бессловесный» совмещает в себе два значения: прямое (молчаливый человек) и переносное — противопоставленное истинному уму, что переводит грибоедовскую комедию в философский план.

В «Дневнике» В.К. Кюхельбекера есть замечание о двух типах ума: ум как «способность рассчитывать светские выгоды, обогащаться сведениями общепользовными» и ум как «мыслящая сила — главное преимущество человека перед бессловесными» [Кюхельбекер, 1979, с. 83]. Оба этих типа ума воплощены в Молчалине и Чацком, для которого «ученье», «ум» — «чума». Молчалин умен по-своему, он умеет все рассчитать, ко всем найти подход. Это о нем И.А. Гончаров говорил, что он «вкрадчив, тих... Это домашний кот, мягкий, ласковый, который бродит везде по дому и если блудит, то втихомолку и прилично».

То, что А.С. Грибоедова интересовал тип Молчалина, подтверждает факт, что в его ранней комедии «Студент», написанной в соавторстве с П.А. Катениным, молчалинские черты были намечены в Полюбине, которого отличало «умение подслужиться». Это было настолько очевидно, что даже его друг Саблин резко бросал ему: «Ступай и подличай!» Употребляемые Полюбиным фразы «Я только придерживался вашего мнения» или «Ваши слова могут служить наставлением» содержат зерно будущего кредо Молчалина: «В мои лета не должно сметь / Свое суждение иметь».

Грибоедовский Молчалин, обозначивший целое социальное явление в России в период аракчеевщины, и стал персонифицированным обозначением явления «молчалинщина» (любопытно отметить, что на гербе А.А. Аракчеева был начертан девиз «Без лести предан»).

Молчалинский тип, который открыл А.С. Грибоедов, занял «достойное» место в русской литературе. В разных произведениях, в разные времена этот вечный тип временами проявлялся в том или ином литературном герое.

Н.В. Гоголь не только восхищался созданием А.С. Грибоедова («Молчалин... замечательный тип. Метко схвачено это лицо, безмолвное, покамест тихомолком пробирающееся в люди, но в котором, по словам Чацкого, готовится будущий Загорецкий... лгун, плут, но в то же время мастер угодить всякому сколько-нибудь значительному лицу... готовый, в случае надобности, сделаться патриотом и ратоборцем нравственности...») [Гоголь, 1952, т. 8, с. 398—399]), но и «одарил» своего Чичикова некоторыми молчалинскими чертами. Их обоих одинаково воспитывали отцы. Молчалина отец наставлял: «Мне завещал отец: / Во-первых, угождать всем людям без изъятия — / Хозяину, где доведется жить, / Начальнику, с кем буду я служить, / Слуге его, который чистит платье, / Швейцару, дворнику, для избежания зла, / Собаке дворника, чтоб ласкова была». И маленького Павлушу Чичикова отец учил: «Смотри же, Павлуша... больше всего угождай учителям и начальникам. Коли будешь угождать начальнику, то, хоть в науке не успеешь и таланту бог не дал, все пойдешь в ход и всех опередишь...» И Павел Иванович «вышел в люди». Сначала он лебезил перед учителями в гимназии, потом рассыпал любезности «в угодность дочери такого человека, который кормит и поит его, а иногда и чином подарит» — «в угодность» своему начальнику на службе. Правда, со временем для Чичикова важнее стали не чиновничьи чины, а желание разбогатеть: его богом стала «копейка», которую его отец велел в детстве «беречь пуще глаза». Совершенно справедлива мысль С.А. Фомиче-

ва, отметившего в гоголевском герое: «И потому молчалинство — лишь его молодость, русская жизнь вырабатывала в Чичикове новый тип» [Фомичев, 1983, с. 183].

Духовным наследником Молчалина является тургеневский Пандалевский («Рудин»), в судьбе которого большую роль играли богатые женщины: за счет одной он «воспитывался где-то в Белоруссии», другая «определила его на службу», потом он жил у богатой помещицы Ласунской «в качестве приемыша или нахлебника». («Он был весьма ласков, услужлив... и имел привычку, когда говорил с кем-нибудь, так и впиваться в него глазами...»)

По-молчалински делал карьеру чиновник Аяков — герой романа И.А. Гончарова «Обрыв», умевший «тонко угадывать мысль начальника, разделять его взгляды на дело и ловко излагать на бумаге разные проекты... Менялся начальник, а с ним и взгляд на проект: Аяков работал так же ловко и умно и с новым начальником...». Черты Молчалина проглядывали и в чиновниках из пьес А.Н. Островского Юсове («Доходное место») и Глумове («На всякого мудреца довольно простоты»). Но ярче всего вечный тип Молчалина раскрылся в цикле М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Молчалины», в котором писатель провел исследование социальной психологии Молчалиных, по его классификации представляющих собой самый низший сорт «пестрых людей», добровольно искоренивших в себе всякое личностное начало в угоду «сильным мира сего». Н. Щедрин был убежден, что «Грибоедов воспроизвел этот тип в своем бессмертном Молчалине»: «Это человек, в пеленках познавший натиск судьбы и потому готовый отдать себя в рабство кому угодно и куда угодно, готовый поклониться истинному богу и пустому идолу, не имея ни способности, ни навыка проникать в сущность вещей. Одно качество, которое до известной степени смягчает его суетливую готовность, — это отсутствие злонамеренности. Все в деятельности этих людей запечатлено неразумением и твердой решимостью удержать за собой тот нищенский кусок, который им выбросила судьба. Это недоразумение, эта прирожденная неосознанная приниженность спасает их от проклятий... Этим людям никогда не приходит в голову, что дети их могут ужаснуться той обстановки и тех разговоров, среди которых они выросли. Вообще никакого представления о той грызущей семейной боли, которая сторожит их впереди, они не имеют. Идут без ясно определенной цели до тех пор, пока боль сама не подкрадется и не заставит изойти кровью сердца их... В сущности, это прирожденные жертвы общественного темперамента. Общество искони воспитало в себе особую среду и заранее обрекло ее... в качестве рабов, они несут только иго апостазии, не пользуясь ее осязаемыми благами. В награду за эту отрицательную заслугу суд истории пройдет о них молчанием» [Салтыков-Щедрин, 1933 — 1941, т. 16, кн. 1, с. 386 — 388].

В XX веке в работах некоторых исследователей появились новые характеристики «ума» Молчалина, которому ранее многие критики вообще отказывали в уме. Так, датский исследователь Б. Клайбер недоумевал в отношении того, почему принято считать, что все представители фамусовского общества глупы. Он не отказывает в уме ни Фамусову, ни Загорецкому, ни старухе Хлестовой, хотя, несомненно, исследователь знаком с замечанием А.С. Грибоедова: «...в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека». Его волнует вопрос: «Даже Молчалин — действительно ли он дурак? Ведь не зря же его Фамусов вытащил из Твери, и он единственный из служащих, который Фамусову "не свой; и то затем, что деловой"» [Клайбер, 1961, с. 30].

С пониманием относится к Молчалину и И.П. Золотусский: «Молчалин из бедной семьи, из Твери, откуда его вытащил Фамусов и вытащил за усердие в службе. Разве Молчалин не должен быть благодарен тому за это? Разве не обречен исполнять наказ отца, что надо угодждать каждому — до "собаки дворника, чтоб ласкова была"»?

Это участь маленького человека, и он в ней не виноват.

Одна мелочь: Молчалин, который объясняется в любви Лизе (причем отнюдь не лукаво), называет ее "Мой ангельчик", и точно так же называет свою жену Нину в последнем письме к ней Грибоедов. Что это — пустое совпадение или отзвук нежности, которой автор лишил своего "ничтожного" героя?

Для таких, как Молчалин, "умеренность и аккуратность" — способ спасения, но не рассчитанная подлость, а "не сметь свое суждение иметь" — защита от сильных, наказ судьбы.

Входя в глубину текста, мы начинаем понимать, что Молчалин и Скалозуб — не мальчики для битья, а оппозиция уму Чацкого. У него ум праздности, ум эгоизма, у них — ум *выживания*. Этот ум — удел не отдельных "гениев", а ум большинства. Так что же с ним делать, с этим большинством? Поставить его под стрелы сатиры, перед лицом которой бледнеют все оправдания, или понять тех, кому он дан от нужды?» [Золотусский, 2006, с. 11 — 12]. На этот риторический вопрос И.П. Золотусский не отвечает. Нам кажется, что, поставив в заглавие своей статьи грибоедовскую строчку «Прости, Отечество!», в которой звучит мотив *прощения*, критик, осудивший «беспокойный» ум Чацкого и констатирующий наличие «ума большинства», все-таки, хочет он того или нет, заставляет вспомнить чеховскую мысль о необходимости «по капле выдавливать из себя раба». Слишком уж много вокруг Молчалиных.

С нашей точки зрения, прав А.А. Лебедев, убежденный, что нельзя считать Молчалина ни достойным противником, ни достойным соперником Чацкого, ибо «Молчалин — ложная альтернатива Чацкому. <...> Молчалин — не различинец-радикал, идущий на смену дворянскому фрондеру Чацкому». Несостоятельность Чацкого — не аргумент в пользу Молчалина: «Таков... главный смысловой итог» грибоедовской комедии [Лебедев, 1980, с. 238].

Грибоедовскую комедию отличает необыкновенная жизненность, причиной которой являются вечные типы, выведенные в ней. Еще И.А. Гончаров в своем критическом очерке «Мильон терзаний» отмечал, что «комедия "Горе от ума" держится каким-то особняком в литературе и отличается молодавостью, свежестью и крепкой живучестью от других произведений слова. Она, как столетний старик, около которого все, отжив по очереди свою пору, умирают и валятся, а он ходит, бодрый и свежий, между могилами старых и колыбелями новых людей» [Гончаров, 1955, т. 8, с. 7].

Фамусовы и Молчалины, Скалозубы и Чацкие оказались живучи и в XXI веке.

■ «Мертвые души» помещиков в произведениях русских писателей

Великие мыслители XIX века высоко ценили многоплановость культуры. Без истории России нельзя понять многомерность русской классики, всегда рассматривающей мир и человека во всей их трагической сложности.

Много веков существующая в России крепостническая система изуродовала природу человеческих отношений. Одним из первых русских писателей, который об этом заговорил, был А.Н. Радищев. Рассказчик (*alter ego*

автора) в его «Путешествии из Петербурга в Москву», повествуя о том, какой он увидел жизнь «в государстве, где две трети граждан лишены гражданского звания и частично мертвы в законе...», «задрожал в ярости человечества». А.Н. Радищев рассказал о чудовищном произволе помещиков и создал ряд положительных образов людей из народа. По замечанию авторов «Родной речи» П. Вайля и А. Гениса, «Радищев создал специфический русский симбиоз политики и литературы <...> До сих пор наши представления о крепостном праве во многом зиждятся на примерах Радищева» [Вайль, Генис, 1990, с. 26, 28].

Антикрепостническим, обличительным пафосом проникнута вся русская классика. Кого оставит равнодушным грубость помещик Простаковой («Недоросль» Д.И. Фонвизина) и Арины Петровны Головлевой («Господа Головлевы» М.Е. Салтыкова-Щедрина), обличительные монологи Чацкого против крепостников («Горе от ума» А.С. Грибоедова), жестокость барыни («Муму» И.С. Тургенева), судьбы крепостной актрисы («Сорока-воровка» А.И. Герцена) и Катюши Масловой («Воскресение» Л.Н. Толстого)?

Антикрепостнический пафос произведений русских писателей был слит с поисками положительных констант в русской жизни. Н.В. Гоголь в письме В.А. Жуковскому от 10 января 1848 года писал, что он работает над «большим сочинением», в котором «предстало бы все, что ни есть хорошего и дурного в русском человеке, и обнаружилось бы пред нами свойство нашей русской природы» [Гоголь, 1952, т. 14, с. 35]. В.Г. Белинский в полемике с журналом «Москвитянин» сочувственно приводил слова Н.В. Гоголя о том, что ничтожные люди в поэме «Похождения Чичикова» ничуть «не портреты с ничтожных людей, напротив, в них собраны черты тех, которые считают себя лучшими других» [Белинский, 1982, с. 347].

Пытаясь понять систему взглядов Н.В. Гоголя, К.В. Мочульский писал: «Этическая гениальность автора "Переписки" заключается в небывалой силе и напряженности его *нравственного сознания*. Каждый человек обладает нравственной интуицией, различением добра и зла; у Гоголя она граничима с ясновидением, с пламенным вдохновением библейских пророков. <...> Для него зло — не абстрактное понятие, а онтологическая сущность; он был подлинно и ортодоксально верующим человеком, а следовательно, *реалистом*» [Мочульский, 1995, с. 37].

Злом для Н.В. Гоголя было «одряхление — опошление» мира и человеческой души. Его терзало не только возмущение, но и боль (достаточно вспомнить, с какой болью рассказывал писатель о медленном умирании души Плюшкина). А.С. Немзер справедливо отмечал «муку позднего Гоголя, стремящегося написать о живых душах»¹ [Немзер, 1994, с. 218]. Он понимал, что «из сказочного оцепенения нельзя вырвать Коробочку или Манилова. Прекрасные в своей цельности, завершенности, эти фигуры принадлежат эпическому времени» [Вайль, Генис, 1990, с. 95], как его Пульхерия Ивановна и Афанасий Иванович Товстогуб, гончаровский Обломов, жизнь которого «не только сложилась, но и создана, даже предназначена была так просто, немудрено, чтоб выразить возможность идеально покойной стороны человеческого бытия», и духовно погибшие чеховские Ионыч и доктор Рагин.

¹ В 1854 году Т.Н. Грановский писал А.И. Герцену за границу: «Надобно носить в себе много веры и любви, чтобы сохранить какую-нибудь надежду на будущность самого сильного и крепкого из славянских народов» [Грановский, 1897, с. 448].

Н.В. Гоголь жаждал изобразить прекрасного человека. А.С. Пушкин эту мечту осуществил в Татьяне Лариной, Н.С. Лесков — в праведниках, а Ф.М. Достоевский — в князе Мышкине и Алеше Карамазове. Эти литературные герои сохранили духовность и нравственность.

На смерть в крепостнической России прежде всего обрекалась духовная жизнь. Отсюда — символический образ — «мертвые души», — созданный Н.В. Гоголем и породивший целый ряд мотивов *мертвого сна, сна-смерти* в русской литературе, которая была, по мысли Н.В. Шелгунова, «проповедью гуманизма, целым откровением любви к человечеству, на служение которому призывалось искусство» [Шелгунов и др., 1967, с. 195]. Искусство «призывалось» разобраться и в том, в каких сложных взаимоотношениях находятся друг с другом люди, стоящие на разных ступенях социальной лестницы.

В романе «Дубровский» А.С. Пушкин и размышлял об отношениях человека и общества, о том, как социальный закон вмешивается в отношения людей, разрушает человеческие связи, о том, как человек, обладающий богатством и связями, использует закон в своих целях, как это делал помещик Троекуров.

В.Г. Белинский замечал: «Старинный быт русского дворянства... в виде Троекурова изображен с ужасающей верностью» [Белинский, 1954, с. 377], а И.С. Тургенев восторгался «этическими силами» А.С. Пушкина, которые сказались в «создании лица Троекурова» (И.С. Тургенев — П.В. Анненкову 12 мая 1853 г. [Тургенев, 1961, с. 150]).

Пушкинский роман «Дубровский» еще раз дает возможность вспомнить об этических традициях в русской классической литературе, о ее отношении к таким понятиям, как «честь», «долг», «благородство». В этом романе проблема социального неравенства людей рассматривается в нравственном ключе: богатый помещик Троекуров — обедневший помещик Дубровский («Долгое согласие, царствующее между надменным Троекуровым и бедным соседом» рухнуло); властный самодур — его окружение («Его богатство, знатный род и связи давали ему большой вес в губерниях, где находилось его имение. Соседи рады были угождать малейшим его прихотям; губернские чиновники трепетали при его имени»); барин-крепостник — крестьяне и дворовые (Кирилла Петрович «с крестьянами и дворовыми обходился строго и своенравно <...> Они тщеславились богатством и славою своего господина, в свою очередь позволяя себе многое в отношениях к их соседям, надеясь на его сильное покровительство»). Даже благородные человеческие чувства не могли победить предрассудки, царящие в обществе, крепостное право уродовало как крестьян, так и их владельцев¹.

Черты природы помещика-крепостника Троекурова — грубость, невежество, властность местного самодура (природное самодурство), необузданность, сумасбродство. Его шутки и забавы с медведем унижают и чиновников, с которыми он имеет дело, и помещиков, которых он приглашает к себе в гости. Их «он превращает в холопов»: они садятся, встают, хохочут только «вслед за ним». Богатство, знатный род и связи развивают в Троекурове властолюбие, тщеславие, своенравие и капризы, необузданность желаний, грубость и презрительную надменность; всеисилие превращает его в самовлюбленного и нетерпеливого тирана. Представители власти униженно лебезят перед Троекуровым, добываясь его расположения и выполняя его

¹ Как писал Н.А. Некрасов в своей поэме «Кому на Руси жить хорошо», оно било «одним концом по барину, другим по мужику».

прихоти. Заседатель Шабашкин и новый исправник, судьи и приказные оказываются не слугами закона, а прислужниками Троекурова. В сцене суда все чиновники демонстрируют «изъявления глубокого подобоострастия»: «Писаря встали и заложили перья за ухо... придвинули ему кресло из уважения к его чину» (генерал-аншефа). В эпизодах на псарне и во время праздника в Покровском Троекуров обнаруживает «счастливую способность тщеславиться всем, что только ни окружало его».

Он — виновник разорения и смерти своего друга Андрея Гавриловича Дубровского. Он — виновник несчастья своей дочери. Он, хотя и смог оценить чувство достоинства в Дефорже, убившем его медведя, и смелость «разбойника» Дубровского, но тем не менее создал возможность обнаружить его «шайку».

В авторской характеристике Троекурова подчеркнута прямая зависимость характера от положения человека на социальной лестнице: «Избалованный всем, что только окружало его, он привык давать полную волю всем порывам своего нрава и всем затеям довольно ограниченного ума». Когда владелец Кистеневки, вышедший в отставку «бедный и независимый» Андрей Гаврилович Дубровский гордо отказывается от покровительства Троекурова и с присущей ему «нетерпеливостью и романтичностью характера» в сцене на псарне требует извинения за «издевательские реплики» псарей Троекурова, а не дождавшись их, порывает со своим прежним другом, тот принимает решение отомстить ему за его гордость, поставить его на место.

Дружба между двумя близкими некогда людьми оказалась не в состоянии перешагнуть социальную границу между ними. Вначале Троекуров просто хотел показать, что он — хозяин положения, проучить гордеца. Он был очень самолюбив, упрям, но не зол и не жаден. Зная, что у Дубровского нет документов, подтверждающих его право на владение Кистеневкой, он подает на того в суд, не собираясь забрать это маленькое имение: ему важно было показать свою силу. Он «мало заботился о выигрыше им затеянного дела, Шабашкин за него хлопотал, действуя от его имени», однако не учел, что запущенный им механизм в бюрократическом государстве не может остановиться, и был смущен исходом дела, прогнав в гневе Шабашкина, который довел его до конца.

А.С. Пушкин, объясняя сложную природу чувств Троекурова, замечает: «От природы не был он корыстолюбив, желание мести завлекло его слишком далеко, совесть его роптала. Он знал, в каком состоянии находился его противник, старый товарищ его молодости, и победа не радовала его сердце»: «Внезапное сумасшествие Дубровского сильно подействовало на его воображение и отравило его торжество» в суде. И потому он поехал в Кистеневку, при виде которой «противуположные чувства наполнили душу его. Удовлетворенное мщенье и властолюбие заглушали до некоторой степени чувства более благородные, но последние, наконец, восторжествовали. Он решил помириться с старым своим соседом, уничтожить и следы ссоры, возвратив ему его достояние». Примирения не получилось. Оскорбленный отказом принять его, Троекуров решил идти до конца, хотя мысль о доведенном до безумия и смерти человеке не давала ему покоя: проезжая мимо Кистеневки, «Кирилла Петрович нахмурился; воспоминания, возбуждаемые в нем погорелой усадьбой, были ему неприятны». Он не мог забыть и того, что молодой Дубровский вместе со своими дворовыми людьми не дал ему насладиться мстью, сжег дом отца, а потом с покровскими мужиками поступил

так, как имел право поступать только сам Троекуров. Оттого-то он и был безжалостен к сыну своего товарища молодости, «хотя и не без удовольствия следил за его дерзкими подвигами».

В Троекурове обрисован характер психологически сложный. А.С. Пушкин был убежден, что «человеческая природа, в самом гнусном своем унижении, все еще сохраняет благоговение перед понятиями, священными для человеческого рода» [Пушкин, 1940, т. 11, с. 129], и потому постоянно подчеркивал, что властолюбие Троекурова не заглушили в нем «чувства более благородные». Это дало Д.П. Якубовичу право сказать: «Пушкин колебался между осуждением Троекурова как представителя новой знати и любованием им как символом старинного русского барства. От этого рядом с сатирическими чертами даны и черты, привлекающие симпатию читателя» [Якубович, 1936, с. 137], а А.И. Яцимирскому написать: «Он продукт известного социального порядка, а не "злой воли" помещик, которому "все дозволено"» [Яцимирский, 1910, с. 284].

Даже приняв во внимание замечание дочери Троекурова («Он упрям, но он так меня любит»), можно понять, что любовь отца не помешала ему осуществить свое желание породниться с богатым и знатным князем Верейским, не считаясь с чувствами Маши. Это «упрямство» (или «самодурство»?) заставило его, не противившего гордости обедневшего дворянина Андрея Дубровского, незаконно отнять у того имение. Он просто не мог осознать оскорбительность своего смеха, когда услышал «дерзкое замечание пса» своего в адрес Дубровского и не извинился перед ним. В его поведении не было враждебности, и потому он решил, что легко помирится со своим старым другом. Гордость Дубровского разожгла в нем желание поставить его на место, как он привык это делать со всеми другими людьми, оскорбляя и унижая их.

По замечанию В.Г. Маранцмана, «трагическая мысль романа сказывается в исходе всех его сюжетных линий (А.Г. Дубровский и К.П. Троекуров, Маша и Владимир Дубровский, В. Дубровский и крестьяне). <...>

Одним из центральных вопросов для Пушкина 30-х годов был вопрос о социальном законе, о человеческой воле, об этих силах, которые сложно взаимодействуют и в гармонию не приведены. <...> Трагическое истолкование социального закона и человеческой воли художественно исследуется и в "Дубровском"» [Маранцман, 1974, с. 52–53].

Мысль о трагическом поединке человеческих чувств и законов общества в 30-е годы была настолько важна для А.С. Пушкина, что так или иначе к этой проблеме он обращался во многих своих произведениях. Этим отчасти объясняется и интерес А.С. Пушкина к У. Шекспиру, суть пьес которого объясняет Д.М. Урнов: «Коренная для эпохи Возрождения проблема "меры вещей" — свободная человеческая личность, средневековая "совесть", индивидуальная свобода и государственный закон — составляет суть пьесы Шекспира "Мера за меру". Вопрос "прав" и "свободы", а также дилемма "человек и народ, судьба человеческая — судьба народная", чему Пушкин подводит в своем творчестве тогда итог и для себя и для русской литературы, включает и проблематику "меры за меру"» [Урнов, 1966, с. 14].

Вслед за А.С. Пушкиным шел и Н.В. Гоголь, продолжая разрабатывать тему зависимого положения «маленького человека», тему крепостничества, тему власти денег над душой человеческой. Анализируя «пошлость пошлого человека», Н.В. Гоголь находил для каждого «раздробленного» характера специфическое предметное выражение его «всеобщего» и его «единичного».

А. Белый, рассматривая гоголевских персонажей в «Мертвых душах», утверждал: «Каждый тип героя по Гоголю же полон "неуловимых особенностей": "эти господа страшно трудны для портретов"; Гоголь же дает не портрет, а его жестовую схему и ставит ее, как экран, скорее для скрытия». Это — «жестовый каркас» создает «портретную выпуклость» [Белый, 1934, с. 84–85].

«Чем более я обдумывал мое сочинение, — писал Н.В. Гоголь по поводу "Мертвых душ", — тем более видел, что не случайно следует мне взять характеры, какие попадутся, но избрать одни те, на которых заметней и глубже отпечатывались истинно русские, коренные свойства наши <...> ничтожные люди в поэме ничуть не портреты с ничтожных людей; напротив, в них собраны черты тех, которые стесняют себя лучшими других. <...> Герои мои вовсе не злодеи, прибавь я только одну добрую черту любому из них, читатель примирился бы с ними всеми» [Гоголь, 1999, с. 133].

Так, в начале главы о Плюшкине Н.В. Гоголь искренне признается в утрате юношеского любопытства к жизни, в охлаждении сердца, и это признание-сожаление переключается с описанием жизни скупца и обращением Н.В. Гоголя к читателю «забирать с собою» «все человеческие движения», иначе нельзя будет избежать «бесчеловечной старости», когда человек, потерявший себя, оказывается «жалким».

М.С. Гус в книге «Живая Россия и "Мертвые души"» приводит пары, людьми которых являются Манилов — «люмпен-помещик» Ноздрев (бездеятельность / чересчур активная деятельность), Коробочка — Собакевич (изворотливость и настойчивость в приобретении), а над ними Плюшкин как сгусток всех негативных качеств («Здесь погребен человек»). Их сущность во многом раскрывается во время сделки с Чичиковым [Гус, 1981, с. 214].

В.Г. Белинский не прислушался к откровениям писателя и, ценя в «Мертвых душах» их социальный пафос — обличение крепостнической России, — писал о гоголевских героях: «дура Коробочка», «буйвол Собакевич», «глупая и сентиментальная размазня Манилов». А ведь достаточно обратиться к тексту поэмы, чтобы увидеть, что даже глава о Плюшкине, замыкающем галерею образов помещиков, полна грусти и сожаления о гибели души некогда «бережливого хозяина», у которого соседи учились «мудрой скупости», который «как трудолюбивый паук» входил во все хозяйственные проблемы; в его глазах «был виден ум, опытность и познанием света была проникнута речь его», а потом развалилась его семья, и он постепенно дошел «до такой ничтожности, мелочности, гадости...». Хозяйство Плюшкина продолжало «размеренно работать», а он бегал по улицам деревни и подбирал всякую мелочь. «Так и существуют они отдельно друг от друга: помещицье хозяйство и его отвратительный, старый, жалкий и беспомощный помещик...» (курсив мой. — Э. Ф.).

А.Ф. Рогалев размышлял над тем, что большинство имен гоголевских персонажей приобрели обобщающий смысл и стали нарицательными¹. Даже само название поэмы многозначно: одни понимают его как намек на «ревизские души» умерших крестьян, другие уверены, что Н.В. Гоголь «мертвыми душами» называет помещиков и чиновников, живущих только для себя, не думая ни о России, ни о народе².

¹ Литературные имена такого типа называются *скрытоговорящими*, ибо они имеют и художественно-аллегорическую, и философскую значимость.

² В.А. Воропаев объяснял, что «мертвая душа, по Гоголю, — это физически живой человек, живущий исключительно ради плоти и материального начала, забывший о духовной пище, духовно-нравственном начале жизни; человек с заснувшей душой и совестью»

По мысли А.Ф. Рогалева, «окончательный, завершающий этап омертвления души, распада, разложения, смерти всего истинно человеческого, нравственного являет собой Плюшкин, раздавленный, расплющенный жизнью... <...> Фамилия "Плюшкин", связанная со словом "плюшка"... которую изготавливают, сдавливая, ударяя, делая плоским тестом, косвенно ассоциируется с изменением, трансформацией, раздавленностью, плющением духовного начала в человеке» [Рогалев, 2005, с. 24].

«Беспомощный» Плюшкин не может быть страшным. И помещик Манилов не страшен. Он просто «ни то ни се, ни в городе Богдан, ни в селе Селифан», хотя и учтив, и хлебосолен, и бескорыстен, когда дарит Чичикову «души» умерших крестьян. Ощувив фантазмагоричность предложения Чичикова, он вначале испугался, но ненадолго, уйдя в мечтанья о дружбе с Чичиковым, узнав о которой государь бы «пожаловал их генералами». Все его мечты эфемерны, как табачный дым из трубки Манилова, который одновременно и реален, и иллюзорен, как горки пепла, которые он расставлял рядками: как будто стоят, но тут же могут рассыпаться и исчезнуть.

Манилов немного смешон со своими супружескими нежностями, его мечты о невозможном (прокопать подземный ход, построить каменный мост через пруд) — показатель некоторой романтичности его натуры. А.Ф. Рогалев объясняет, что фамилия этого помещика образована от диалектного слова **манила** (**мануха**, **манильщик**), имеющего много значений: «тот, кто манит» (обнадеживает, обещает, но обманывает...; тот, кому что-то чудится, мерещится, видится; обманщик, надуватель; лживый угодник; ср.: **манливый** — «заманчивый, соблазнительный», **манный** — «блажной, шальной, безумный», **манить**, **манивать** — «подзывать каким-либо знаком», «звать посулами, лезть, обнадеживать, обещать» [Даль, 1955, с. 297]). «Отличительная особенность Манилова — неопределенность его характера. Первое впечатление оказывается весьма "манливым", обманчивым, ускользающим, и уже готовое, как будто твердое, почти сложившееся суждение ("Какой приятный и добрый человек!") сменяется решающим, полным недоумения восклицанием: "Черт знает, что такое!" <...> Сама фамилия Манилов, этимологически соответствующая неопределенности характера героя, при более глубоком ее "прочтении" воспринимается как символ миража... как олицетворение обманчивой соблазнительности, лености мысли, праздной мечтательности» [Рогалев, 2005, с. 22].

А вот В.В. Набоков полагал, что в фамилии Манилова есть «намек на ма-нерность, на туманность, а больше всего на мечтательное "манить"», считая, что символами, характеризующими его личность, являются беседа с голубыми колоннами («Храм уединенного размышления»); ложноклассические имена детей; книга, постоянно лежащая в кабинете и заложенная на четырнадцатой странице; неряшество обстановки, т. к. мебель была обита и шелком, и рогожей; горки золы, которую «Манилов выбивал из трубки и аккуратными рядками расставлял на подоконнике, единственное доступное ему искусство» [Набоков, 1998, с. 99–100].

О помещике Собакевиче В.В. Набоков с удивлением говорил: «Как ни странно, Собакевич, несмотря на свою толщину и флегму, самый поэтичный персонаж в книге... Эмблемы и атрибуты его личности... показаны че-

рез его обстановку» [Набоков, 1998, с. 94]: на картинах, висящих на стенах, были изображены греческие полководцы, между ними поместился и Багратион, взором к которому во время спора с Чичиковым обращался Собакевич, а вот мебель в доме была «прочной и неуклюжей» и «имела какое-то странное сходство с самим хозяином дома... <...> ...каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: "И я тоже Собакевич!" или "И я тоже похож на Собакевича!"».

Страсть Собакевича к романтической Греции, его отношение к еде, которое было «окрашено какой-то первобытной поэзией, и если в его обеде можно найти некий гастрономический ритм, то размер задан Гомером», заставляет В.В. Набокова задуматься над вопросом: «Не скрывается ли в этой могучей груди "тощий, худенький поэт"?» И при этом, как замечал Н.В. Гоголь, «казалось, в этом теле совсем не было души, или она у него была, но вовсе не там, где следует, а, как у бессмертного кощера, где-то за горами и закрыта такою толстою скорлупою, что все, что ни ворочалось на дне ее, не производило решительно никакого потрясения на поверхности» [Там же, с. 95].

У Собакевича Чичиков увидел крепкое хозяйство: «Деревенские избы мужиков тоже срублены были на диво... все было упористо, без пошатки, в каком-то крепком и недюжинном порядке». Чичиков находит объяснение этому: «Да вот теперь у тебя под властью мужики: ты с ними в ладу и, конечно, их не обидишь, потому что они твои, тебе же будет хуже...» Его поражает, что Собакевич знает каждого своего крепостного, даже умершего: во время жестокой торговли с Чичиковым за каждую копейку при продаже «мертвых душ» он дает характеристику каждому из них, зная их способности. Да, он жаден, хитер, всегда ищет выгоду, но в характеристиках, которые он дает умершим крестьянам Пробке, Милушкину, Михееву, Телятникову, звучит даже некоторое уважение к их талантам, которые он, очевидно, ценил в них и при их жизни: «Реестр Собакевича поражал... обстоятельностью». Н. Тэффи замечала: «Если вычеркнуть из жизни Собакевича не совсем благочестивую историю с Чичиковым, то его смело можно было бы перенести во второй том "Мертвых душ" как полезного для отечества и вполне морального человека. Сам Гоголь в "Размышлениях Автора" подчеркивает его достоинства: "Не разорил мужиков, не допустил их быть ни пьяницами, ни праздношатайками"» [Тэффи, 1998, с. 180]. Еще раз можно вспомнить гоголевскую мысль: «Герои мои вовсе не злодеи», но нельзя забывать и о том, что все они были бездуховны: их волнует только материальная сторона жизни.

С легкой руки Чичикова, Коробочку все называют «крепкобой», «дубинноголовой», мелочной, жадной. Но надо помнить, как она приняла совершенно незнакомого ей ночного гостя — Чичикова — по всем правилам русского гостеприимства: отмыла, накормила (а какой стол был накрыт!) — и все свое, непокупное, да спать уложила. А потом, при осмотре хозяйственного приусадебного участка, двора, Чичиков был поражен его изобилием и порядком в нем. И деревня, принадлежащая Коробочке, приятно удивляла, т. к. все в ней было «поддерживаемо как следует»: «изветшавший тес на крышах везде был заменен новым»; ворота «нигде не покосились, а... в крестьянских крытых сараях... стояли новые телеги». Чичиков не мог не оценить все, что он видел: «У вас, матушка, хорошая деревенька... мужики на вид дюжие, избенки крепкие».

А.Ф. Рогалев, объясняя смысловое содержание фамилии помещицы, замечает, что она «идеально соответствует особенности гоголевской ономастики», а именно — «странному и необычному» в именах и фамилиях

ях многих его персонажей, каждая из которых имеет «скрытоговорящий (подтекстовый) эффект». Так, «помещица Коробочка как домовитая хозяйка олицетворяет скопидомство, вещизм, накопительство, и фамилия этой «*матушки*», равнозначная прозвищу, ассоциируется с *коробом*, который может осмысляться как символ материального мира, достатка и богатства» [Рогалев, 2005, с. 24]. Своим непониманием цели Чичикова она доводит его до исступления, т. к. при продаже мертвых душ боится продешевить: она знает цену продуктам со своего огорода, а вот «мертвые души» — товар для нее неизвестный. И тем не менее между Чичиковым и Коробочкой — такими разными людьми — есть некоторое «типологическое родство», ибо оба они — накопители, что проявляется в эпизоде, когда Коробочка, увидев шкапулку Павла Ивановича — своеобразную *коробочку*, в которую он складывает деньги и бумаги, одобрительно говорит: «*Хорош у тебя ящик, отец мой*».

Ее полной противоположностью является Ноздрев — владелец большого псарного двора с породистыми собаками, которых он нежно любил. Это не мешало ему абсолютно безразлично относиться ко всем окружающим его людям, не ценить труд своих крестьян, в одночасье проигрывать все, что они зарабатывали для него тяжелым трудом.

Ноздрев все время попадает в какие-то истории. Он — враль, хвастун, что роднит его с Хлестаковым, драчун и непоседа, «охотник погулять», герой карточных столов, попок, балов, ярмарок. Внешне он даже привлекателен. Н.В. Гоголь рисует портрет Ноздрева как «очень недурно сложенного молодца с полными румяными щеками, с белыми, как снег, зубами, с черными, как смоль, бакенбардами», физически здорового (лицо его «так и прыскало здоровьем»), но нравственно ущербного, что подчеркивается фамилией этого персонажа, которую А.Ф. Рогалев объясняет так: «Фамилия этого героя ассоциируется со словом **ноздря** — «одно из двух наружных носовых отверстий». От существительного **ноздря** образовано прилагательное **ноздраватый** в значении «с небольшими отверстиями, пористый», в диалектах имеется прилагательное **ноздравый** — «исполненный скважин, дыр». Все это воспринимается... в качестве намека на нравственную ущербность» гоголевского героя [Там же].

По наблюдениям А.Ф. Рогалева, у Н.В. Гоголя даже «фамилии помещиков... представляются... как своеобразные именованья инстанций на пути человека, избравшего целью сугубо материальный идеал. Многозначительным фактом является незапланированность маршрута (Чичикова. — Э. Ф.): от **Манилова** (от манящего, обманчивого начала) — к **Собакевичу**. Фамилия Собакевича связана со словом **собака**, хотя сам Михаил Семенович кажется Чичикову «*весьма похожим на средней величины медведя*»... <...> знаковые остановки на маршруте Чичикова олицетворяют неправедный путь человека, живущего одними лишь материальными интересами» [Там же]¹.

Над смыслом фамилий, которые Н.В. Гоголь давал своим персонажам, задумывался и В.В. Набоков. И пришел к выводу, что «фамилии, изобража-

¹ Мотив *дороги, пути, путешествия* был очень значим еще в русском фольклоре и в древнерусской житийной литературе с ее размышлениями о пути духовного, нравственно-го становления человека. Этот мотив звучал и в литературе XIX столетия: в пути постигали себя пушкинские герои (Алеко, Пленник, Петр Гринев, Онегин), дермонтовский Печорин, некрасовские мужики, лесковские странники и др. А гоголевский Чичиков не изменился во время своего бездуховного путешествия по России: «мертвые души» встреченных им людей не сподвигли его к этому — ни помещики, ни чиновники.

емые Гоголем, — в сущности клички, которые мы нечаянно застаем в тот самый миг, когда они превращаются в фамилии, а всякую метаморфозу так интересно наблюдать!» [Набоков, 1998, с. 60].

И фамилии гоголевских персонажей, и вещи, их окружающие, подчеркивают их бездуховную жизнь. И.Ф. Анненский отмечал, что Н.В. Гоголь показывал своих героев «ошеломляюще-телесными», что «типическая телесность Гоголя, оставляя в тени сумеречного человека, безмерно росла... вширь», что «она *загромоздила*, она *сдавила* мир». Особенно ярко выражена телесность Собакевича: «Не только вокруг Собакевича, но и возле него, даже на нем были только Собакевичи. И мужики, и избы, и даже имена мужиков, и кушанья, и стулья, и дрозд, и фрак, и герои на стенах — все были Собакевичи».

«В Ноздреве тоже *телесность* была, так сказать, творящая. Ноздрев — это вовсе не *враль* и даже, собственно, не *Ноздрев*. Это какое-то *неудержимое*, какое-то *сумасшедшее* обилье: это — веселое безразличие природы.

Обилье во всем: в щеках, откуда волосы растут, как весенняя трава, в кушаньях, словах, фантазиях, шулерских приемах, скандалах» [Анненский, 1987, с. 434].

П.А. Плетнев подчеркивал, что гоголевские характеры совмещают в себе многообразие оттенков с определенностью, что позволяет в каждом персонаже разглядеть устойчивое ядро: подозрительность и недоверчивость Кобочки, хитрость и осторожность Собакевича, бестактность Ноздрева, скупость Плюшкина, мечтательность Манилова: «В каждом движении» гоголевского персонажа «разыгрывается сцена типической жизни, наблюдайте его во всех явлениях, где только автор встречается с ним, — вы изумлены будете неистощимостью его оттенков, всегда новых, всегда поэтических, всегда истинных, всегда однородных при самых противоречащих по наружности действиях» [Плетнев, 1885, с. 490]. А исследователь творчества Н.В. Гоголя в XX веке Ю.В. Манн развил эту мысль: «"Мертвые души" — новая ступень в развитии типологического искусства Гоголя. Определенность *quapazona* любого гоголевского образа... совмещена с тончайшей его нюансировкой. <...>

Главное в том, что "ядро" гоголевских типов не сводится ни к лицемерию, ни к грубости, ни к легковерию, ни к любому другому известному и четко определяемому пороку. То, что мы называем маниловщиной, ноздревщиной и т. д., является по существу новым психологически-нравственным понятием, впервые "сформулированным" Гоголем. В каждое из этих понятий-комплексов входит множество оттенков, множество (подчас взаимоисключающих) свойств, вместе образующих новое качество, не покрываемое одним определением» [Манн, 1988, с. 306, 308]. Ю.В. Манн также отмечал, что Н.В. Гоголь обычно дает подробную «характеристику» своему герою, но она не исчерпывает характер персонажа, хотя «в развитии» даны только Чичиков и Плюшкин, только у них есть предыстория, все остальные помещики статичны («...именно раскрытие характера, а не его эволюция» — «закон всей гоголевской типологии»). Из всех героев первого тома «Мертвых душ» Н.В. Гоголь собирался провести через испытания к возрождению не только Чичикова, но и Плюшкина (данные об этом есть в статье Н.В. Гоголя «Предметы для лирического поэта в нынешнее время»). Манилов, может быть, и «симпатичнее» Плюшкина, «однако процесс в нем уже завершился, образ окаменел, тогда как в Плюшкине заметны еще последние отзвуки подземных ударов.

Выходит, что он не мертвее, а живее предшествующих персонажей. Поэтому он венчает галерею образов помещиков» [Манн, 1988, с. 312].

В Манилове, Коробочке, Собакевиче, Ноздре, с которыми связан «центральный мотив поэмы — опустошенности, неподвижности, мертвенности человека», по замечанию Ю.В. Манна, «выражены мотивы кукольности, автоматичности... Кукольность (как и гротеск в целом) не исключает глубины образа, совмещения в нем многих черт; однако она "обезжизнивает", остраивает. При самых разных движениях, поступках и т. д., что происходит в душе Манилова, или Коробочки, или Собакевича, точно неизвестно. Да и есть ли у них "душа"? Или — как в марионетке — неведомый нам механизм?» [Там же, с. 311].

Ю.В. Манн оспаривает широко распространенное мнение, что персонажи первого тома «Мертвых душ» «следуют в порядке возрастающей "мертвенности" (дескать, каждый последующий "более мертв, чем предыдущий")» [Там же, с. 357]. Ссылается он на то, что именно в связи с Плюшкиным, в котором были задатки стать другим человеком, но со временем «мелели» человеческие чувства, Н.В. Гоголь произносит свое напутствие: «*Забирайте же с собою в путь... все человеческие движения, не оставляйте их на дороге*». Ю.В. Манн утверждает, что Плюшкин — тот персонаж, который «впервые отчетливо ставит проблему человеческой свободы, выбора пути. Но именно поэтому "вина" его отчетливее и больше. <...> И он, и Чичиков наиболее "виноваты", т. к. они наиболее "живые"» [Там же, с. 359]. Он убежден, что Н.В. Гоголь «намеревался развернуть масштаб "Мертвых душ" в пространственном отношении, постепенно включая в сюжет все новые стороны и области русской жизни» [Там же, с. 363], но сделать этого не успел, дав нам возможность, познакомившись с персонажами первого тома, понять типические черты русских людей эпохи крепостничества.

И.П. Щерблюкин справедливо обращает внимание на то, что в советском литературоведении сложился «миф о том, что Гоголь показывает именно социальные пороки России, а не разложение духовно омертвелых душ...», ведущий свое начало от А.И. Герцена, которому гоголевские «Мертвые души» помогли создать образ «страны-"чудовища"... страны невероятно жестокой, которой неизвестно зачем нужно столько жертв и которая представляет детям своим лишь печальный выбор погибнуть нравственно в среде, враждебной всему человечеству» [Герцен, 1975, с. 443]. Этот мир невероятно сузил понимание Гоголя как философа русской жизни, как мыслителя¹. Он не «уродов» показал в своей поэме, не ставя своей целью политическое «обличительство», «не портреты с ничтожных людей», как замечал В.Г. Белинский: «Нельзя ошибочнее смотреть на "Мертвые души" и грубее понимать их, как видя в них сатиру» [Белинский, 1982, с. 347].

«В чем же суть поэмы?» — задает себе вопрос И.П. Щерблюкин и отвечает на него: «Мы не скажем, что Гоголь в восторге от кляузно-бюрократических волокат губернского чиновничества, равно как не будем отрицать и того, что в произведении гениального писателя затронуты некоторые противоречивые стороны современной ему социальной действительности. Однако это все *наружные* стороны художественного повествования, его глубинная же линия связана с показом *процессов духовного* омертвления личности, когда она ли-

¹ В.В. Зеньковский утверждал: «Очень часто в Гоголе не хотят видеть мыслителя, тогда как он, несомненно, был им» [Зеньковский, 1991, т. 1, ч. 1, с. 187].

шается нравственных, завещанных Христом, ориентиров или подчиняет себя какой-либо одной, доведенной до *крайности* страсти. Вот смысловая точка, эпицентр гоголевских раздумий и отрицания! Но изображение различных стадий (что и осуществляется Гоголем) нравственного разложения личности в *художественных образах* ничего общего не имеет со стремлением приписать это разложение *всей* стране, в которой действуют герои с омертвевшими душами. Гоголь воспроизводил *модель* отпавших от истинной жизни характеров, а не *страну* в ее общественно-исторической целостности! Что у Гоголя дело обстояло именно так, а не иначе, свидетельствуют признания самого писателя, которые он запечатлел в "Выбранных местах из переписки с друзьями", — книге искренней, хотя и не лишенной некоторых противоречий.

Прежде всего Гоголь обращает внимание своего адресата (и читателя "Выбранных мест") на то, что главным его свойством как писателя (об этом говорил и Пушкин) было умение "очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та мелочь (разрядка моя. — И. Щ.), которая ускользает от глаз, мелькнула бы *крупно* в глаза всем. Вот мое главное свойство, одному мне принадлежащее и которого, точно, нет у других писателей" [Гоголь, 1959, с. 133]. <...>

Из авторского пояснения (совершенно обоснованного) следует также, что героев с *увеличенными* отрицательными качествами в поэме не нужно считать ни карикатурами, ни тем более *портретами* реально существовавших людей в России 40-х годов. Это *художественные* образы, имеющие целью раскрыть правду о тех или иных пороках, рассеянных и скрытых, как правило, мелкими долями в душах обыкновенных людей: "Герои мои вовсе не злодеи, прибавь я только одну добрую черту любому из них, читатель примирился бы с ними всеми" [Там же].

Но отчего же Гоголь не прибавил ни одному из своих отрицательных персонажей какой-либо доброй черты? Видимо, оттого, что автору не хотелось ослаблять яркого впечатления читателей от тех пошлых свойств, которые губительны для человеческой души любых времен при любых общественных отношениях. Следовательно, Гоголь рассчитывал покарать не именно крепостное право или самодержавно-бюрократическую систему. Замысел его простирался гораздо дальше и притом совсем не в политической плоскости, как это преподносится подчас учащимся на уроках в школе» [Щеблыкин, 2004, с. 8].

В типах героев, созданных русскими классиками, никогда нет однозначности, прямолинейности характеров. Как любой человек, каждый из них многомерен и требует понимания, глубокого осмысления.

И один из героев Ф.М. Достоевского — помещик Свидригайлов — человек сложный, неординарный, противоречивый. Свидригайлов — личность с оттенком демонизма. Этот герой романа «Преступление и наказание» настолько неоднозначен, что и в XXI веке вызывает споры. Обратившись к изображению еще одного образа помещика в русской литературе, можно увидеть не только классический тип крепостников, которые были рассмотрены в творчестве А.С. Пушкина («Дубровский») и Н.В. Гоголя («Мертвые души»), но и сложный тип¹, выведенный Ф.М. Достоевским, о котором в

¹ «В отличие от Сони и Раскольникова, чьи имена "прочитываются" с первого же взгляда, его так сразу не раскусишь. Исследователи выдвинули немало всяческих догадок о том, откуда взята и что означает его фамилия. Но ключ вовсе не в фамилии, а в его имени...

Через несколько лет после завершения романа в "Дневнике писателя" за 1873 год Достоевский, описывая некоего помещика, процитировал начальные слова стихотворения

критике высказываются разные точки зрения. Взгляды на этого персонажа Ю.Л. Лукина, Ю.А. Халфина и М. Бройде, отрывки из статей которых приводятся ниже, позволяют посмотреть с разных точек зрения на «загадочного героя» Ф.М. Достоевского, который «загадочен своей бóльшей по сравнению с другими героями *определенностью*».

Ю.Л. Лукин рассматривает Свидригайлова как человека, в котором «полностью вытравлено» нравственное чувство:

«До трагической развязки не возникает ни малейшего сомнения, что он законченный подлец и мерзавец, циник и негодяй. Казалось бы, нет низости, какой бы он не мог совершить. На его совести доведенный до самоубийства насмешками и придирками слуга (по версии Лужина, умерший от побоев), глухонемая четырнадцатилетняя девочка, повесившаяся из-за Свидригайлова, грязные преследования Дуни Раскольниковой, смерть Марфы Петровны. Одним словом, вполне узнаваемый тип порочного крепостника-самодура, "барства дикого", обличением которых прославилась русская "революционно-демократическая мысль" века XIX и советское литературоведение века XX. <...> "Это хищники и общественные паразиты, обидчики и мучители таких, как Сонечка и Дунечка", — пишет Ф.И. Евнин. "Перед нами, — читаем мы у Л.П. Гроссмана, — крупный помещик, уже ограниченный крестьянской реформой в своем материальном достоянии и личной власти, "закоренелый злодей", если и способный на отречение и альтруизм, то только под влиянием личной страсти, любви к Дуне, т. е. во имя своего эгоистического же хотения" [Цит. по: Кирпотин, 1970, с. 224–225].

Между тем подобная трактовка только затемняет образ, потому что умаляет талант Ф.М. Достоевского. Если Свидригайлова свести к трафаретному символу, обозначающему социальное неблагополучие, то его функция в романе ограничится примером доказательства от противного — бесчеловечности теории Раскольникова, а самоубийство служит лишь поводом для признания в преступлении.

В действительности образ Свидригайлова фантастичен соединением несовместимого в одно органичное целое, единством противоположных начал, борьба которых в сознании героя сопровождается обреченно безысходным страданием.

Великий Инквизитор, Смердяков и даже Иван Карамазов, не говоря о Карамазове-папеньке, — это тоже развитие свидригайловского характера, мучительная попытка автора заглянуть в бездны, где действительно виден лик Христа и образа дьявола, "который с Господом насмерть бьется" в сердце человека и за человека.

"...Злодей, развратник и циник, Свидригайлов на протяжении всего романа совершает массу добрых дел, больше, чем все другие персонажи, вместе взятые" [Там же].

Заподозрить в добрых поступках Свидригайлова раскаяние — даже не упрощение образа, а полное его непонимание. Раскаяние искупает вину и возрождает нравственное

Шиллера "Отречение", что дали имя Аркадию Свидригайлову: **и он в Аркадии рожден**. Это и есть разгадка! Рожденный в Аркадии, счастливой сельской стране... Думаю, что и саму идею двух полярных начал, воплощенных в Соне и Свидригайлове, подсказало Достоевскому то же самое Шиллерово стихотворение:

Есть два цветка — Надежда, Наслажденье,
И мудрый выберет одно из них.

Достоевский постоянно и последовательно проводит параллель между двумя этими крайностями. Свидригайлов и Соня во всем антиподы.

Она — воскресение, он — окончательная смерть.

Она — духовное, он — сладострастное.

Она: "себя — другим", он: "все — для меня".

Она — идеальное сознание будущего, он — прошлое, патриархальное» [Медведев, 1993, с. 171–172].

чувство через *катарсис*. У Свидригайлова же нравственное чувство не затемнено, а полностью вытравлено. Поэтому его страдание не очищает, превращаясь в безысходное мучение, преодолеть которое он способен только самоубийством. <...>

Свидригайлову удалось заглушить голос совести не через *мысль* и *преступление*, чего так и не смог сделать Раскольников, а постепенно вытравив его бесстыдством, как кислотой, с течением времени способной разрушить монолит, вроде бы разрушению не поддающийся. Ему ни за что не стыдно: он равнодушен к обвинениям в свой адрес, даже если они безосновательны. Именно этим он вводит в заблуждение Раскольникова, чья уязвленная гордость и истерзанная болью совесть заставляют его воспринимать Свидригайлова как ничтожество и мелкого преступника, т. е. подлека из разряда Лужина и ему подобных.

Между тем бесстыдство и отсутствие совести совсем не одно и то же. Можно с легкостью обойти любой нравственный императив подходящим случаем *логическим обоснованием*, нравственно при этом нимало не страдая.

Стыд примиряет с подлостью не хуже, чем отсутствие стыда. Парадокса здесь нет. Сою Мармеладову именно стыд заставляет вести весьма активный образ жизни по желтому билету. Для нее в иступленном страдании — признание вины, продиктованное высоким нравственным чувством. Да и сам Раскольников *разрешает себе пролить кровь по совести* потому, что ему неимоверно стыдно перед всеми униженными и оскорбленными, в том числе перед матерью и сестрой. "*Ко всему-то поглец человек привыкает!* — с горечью размышляет он после знакомства с Мармеладовым и Катериной Ивановой. — *Экой колодезь выкопал! И пользуютя!*" Перед ним выбор: быть подлецом и пользоваться жертвами, на которые идут ради него сестра и мать, или принести себя в жертву за них...

Свидригайлов же не верит в возможность изменения мира не только через насилие, но и через что бы то ни было, и поэтому, признавая зло объективно существующей данностью, изменить которую нельзя, становится большим преступником, чем убийца Раскольников.

Для Свидригайлова прогресс осуществляется через подавление слабого зла более сильным, когда положение *униженных и оскорбленных* неизбежно ухудшается, потому что от них ничего не зависит, а гамлетовский вопрос решается упрощенно и цинично: до определенного времени ему кажется, что просто *быть* лучше, чем *не быть*. Небытие для него — это *инобытие* в комнате с пауками...

Поэтому для Свидригайлова быть *подлецом* — "*тоже занятие*", не до такой степени опасное, как стремление *неподлецов*, вроде Раскольникова, переделать мир, что заканчивается неизбежным нравственным их крушением и увеличением зла в разрушаемом ими мире. Своим примером Аркадий Иванович по крайней мере заставляет людей выглядеть лучше по сравнению с ним, жалким карточным шулером, развратником, циником, способным жить с нелюбимой женщиной на правах альфонса не только из благодарности за спасение из долговой тюрьмы, но и из страха, что Марфа Петровна в любой момент даст ход долговым бумажкам...

Бесстыдство становится для него жизненной позицией, продиктованной отчаявшимся умом и подкрепляемой сладострастием, не потому, что он от природы похабник и потаскун, а оттого, что он перед женщинами готов преклоняться, как Скупой рыцарь перед золотом. Он недаром обвиняет Раскольникова в шиллеризме — оно близко и ему: перед Дуниным револьвером он испытывает душевный подъем, подобно шиллеровским персонажам в экстремальных ситуациях. Шиллеровская (или рогожинская, карамазовская!) страсть заставляет его зачастую отказываться от развратных действий, как это случилось — дважды! — с Дуней и с его шестнадцатилетней *невестой*... чтобы в конце концов взорваться такой, как в бредовом сне о шестилетней проститутке, отчаянной похотью, которая устрашает его больше, чем смерть.

Между тем равнодушие к добру и злу Свидригайлова, отмеченное В.Я. Кирпотиным, должно иметь мотивацию все-таки иную, нежели традиционная для обличительной лите-

ратуры XIX века пресыщенность пороками типичного представителя “барства дикого”. Характеры, созданные Достоевским, в трафарет литературной традиции или социальной идеологии не вписываются так, как характеры, состоящие из крайностей, доведенных до предела. Свидригайлов соединяет в себе Ставрогина и Верховенского, Кириллова и Рогожина, Дмитрия Карамазова и Смердякова. В Свидригайлове проявления низменности и благородства меняются местами: альтуизм не отличается от мизантропии, благородство проявляется через низость, высокое чувство любви выглядит возделением греха содомского — и все это как само собой разумеющееся, *естественное* положение вещей, обусловленное реальным состоянием действительности.

Аркадий Иванович слишком хорошо знаком с ее законами и поэтому легко добивается желаемого, когда желаемое этим законам не противоречит. Для него постыдная темная страсть настолько вписывается в систему социальных отношений, что даже не воспринимается как подлость, находя вполне разумное объяснение в научных и социальных *теориях*. И наоборот, благородное деяние, противоречащее этим законам, вызывает в нем подозрение в низком корыстолюбии и эгоизме: *“Всяк об себе сам промышляет, и всех веселей тот и живет, кто всех лучше себя сумеет нагуть!”* (ч. 6, гл. 4).

В своем декларируемом бесстыдстве Свидригайлов парадоксально честен — в большей степени, чем *сумевший себя нагуть* Раскольников. О его грязных домогательствах Дуни мы узнаем от Марфы Петровны, которая, естественно, ничем, кроме разврата, его поступки *посторонним* не может объяснить (догадываясь о его искренних чувствах, что и приводит ее в бешенство). На самом же деле Свидригайлов вначале всячески оберегал Дуню, намеренно сторонясь ее и страшась собственной страсти. То, что Авдотья Романовна *снизошла* до него, погибающего, но, на ее взгляд, не окончательно погибшего, поражает Свидригайлова до глубины души, чтобы тут же ввергнуть в отчаяние. Ведь Дуня, подобно Соне, губит себя, оказываясь беззащитной перед подлецами Лужинными, да и такими, как он, Свидригайлов...<...>

Но Свидригайлов, в отличие от Раскольникова, губит себя окончательно, без надежды на искупление и возрождение, — своей привычкой идти на поводу у страстей. Мнимое освобождение от нравственных критериев в самоощенке неизбежно приводит к распаду личности: Свидригайлов обречен — его душа истлела в живом теле, и спасения ему нет, потому что возродиться нечему. Соверши он в тысячу раз больше добрых дел, это не зачтется — он творит добро не потому, что осознает его ценность, а *по измышлению*: *“...Не привилегию же я взял, на самом деле, творить одно только злое!”*

Поэтому у Раскольникова, *творящего зло вопреки своей природе*, перед Свидригайловым огромное преимущество. <...>

Свидригайлов становится безразличен к добру, ошибочно предполагая в его ограниченности и относительности бессилие и бесперспективность в решении каких-либо вопросов. По-своему он Дон Кихот наоборот: тот действует бездумно и тем зачастую умножает зло *по неведению*; Свидригайлов же отказывается от добра *по убеждению*.

Он циник, в чьем понимании добро от зла ничем не отличается: *“Благими намерениями вымощена дорога в ад”*. Цинизм же, собственно, — это пессимизм, основанный на знании реалий жизни, доведенный до предела. Свидригайлов, в отличие от Раскольникова, в доказательствах и оправданиях не нуждается, потому что сумел подавить чувственные порывы, толкающие людей на бесполезные и наивные с позиции логики поступки, в которых человечность как неистребимая тяга к добру и проявляется. <...>

Свидригайлов сумел блокировать голос совести, отказавшись в угоду новомодным теориям от веры, заменив ее так называемым *правом свободной личности* вершить свою судьбу. При этом презрение к людям и полное пренебрежение их интересами ради корысти — неизбежное следствие его изуверской философии. Достаточно других назвать личностями или во главу угла поставить приоритет силы...

Но возомнивший себя Богом сам собою не спасется. Презревший любовь уподоблением ее научно объяснимой и на конкретных примерах доказуемой сублимации *основного инстинкта* ("...Тоже занятие!") без любви все равно жить не сможет, если он не окончательный подлец или скот.

Потому что даже продекларированное в качестве жизненной позиции равнодушие к добру и злу не отменяет востребованность добра по произволу чувства. То, что Свидригайлов *"совершает в романе больше добрых дел, чем все остальные герои, вместе взятые"*, удивляет не только читателя, но и самого Аркадия Ивановича, который, находя все-таки сложному простые объяснения, добрые дела совершает словно бы глумления ради: *"Не привилегию же я взял, на самом деле, творить лишь злое?"*

Это не значит, что он может быть любим и любить умеет. Человек изначально ориентирован на творение добра. Это такая же естественная потребность, как потребность дышать, обусловленная инстинктом самосохранения: противостояние смерти и утверждение жизни осуществляется только по сердечному импульсу, тогда как разрушение всегда нуждается в мотивациях логическими категориями, коих у любого агуна и подлца неисчислимо множество. Таким образом, даже в равнодушном или глумливом альтруизме Свидригайловым проявляется его (хоть и извращенная!) человечность, произвол сердечного чувства становится прорывом, трещиной, через которую высвобождается его замурованная совесть.

Все-таки должно быть то место, куда человек может прийти и где его выслушают и пожалуют. Место, подобное *Капернауму*, где на четвертый день Христос воскресил умершего Лазаря. Или комнате *от Капернаумовых*. Или хотя бы рядом, через стенку, в комнате, снимаемой Свидригайловым у мадам Ресслих...

Поэтому возмездие над собой, не искупительное, не *страгательное*, а безусловно мучительное, отменяет необходимость в обличении Свидригайлова и заставляет читателя сострадать герою. Понимание и есть сострадание — т. е. оправдание человека там, где оправдать его можно (по-человечески). И прощение там, где его оправдать нельзя (по-христиански).

"Преступление и наказание" в ряду великих романов писателя занимает исключительное место, потому что в нем автор, предельно реалистически мотивируя каждое изменение сюжета, доказывает действенность нравственных законов, в основе которых — десять заповедей Христа. Сплав фантастического и реального в одно органичное целое в "Преступлении и наказании" достигает высшей гармонии. (В "Идиоте", например, сдвиг в сторону фантастического более заметен, а "Братья Карамазовы" — вершина творчества Достоевского благодаря доведенному до предела (в рамках метода) реализму, когда мистический элемент объясняется только *психологически*, давая возможность многомерных трактовок.)

Образ Свидригайлова вне опоры на христианскую символику не может быть оценен объективно, без противоречий, попытка разрешить которые приведет к увеличению их числа на новом уровне. Потому что с любой точки зрения, кроме христианской, Свидригайлов, как его ни суди, оказывается меньшим преступником, чем Раскольников: *слово и дело* у Аркадия Ивановича расходятся, и *слово (идея)* не становится руководством к действию. Собственно, и сам Свидригайлов до роковой для него встречи с Авдотьей Романовной искренне недоумевает, почему преступник — убийца Раскольников — обвиняет его, Свидригайлова, в грехах, с убийством несопоставимых.

<...> Поступки Свидригайлова вне логики, они непредсказуемы и совершаются по принципу: а почему бы, собственно, и нет? Все, что в поступках его может квалифицироваться как преступление, в действительности есть лишь возможное толкование его намерений. Не доказуема его вина ни в смерти лакея, ни в самоубийстве повесившейся якобы от его грязных домогательств девочки, ни даже в смерти Марфы Петровны. Кроме того, нужно учитывать, что он человек предельно искренний и лгать ему незачем. Это отнюдь

не его достоинство, а обратная сторона цинизма как мировоззренческой установки, когда не стыдно ни за что, потому что мир подл и подлость заложена в человеческой природе. Его искренность кажется кощунственной именно на фоне безразличия, воспринимаемая окружающими как беспредельное бесстыдство, но ошибкой будет предполагать, что бесстыдство здесь равно полному отсутствию совести, о чем сказано выше. Свидригайлов обязательно признался бы в свершенных им преступлениях: признание не было бы для него постыдным. Таким образом, отсутствие юридических доказательств и признания себя виновным на языке *формул и категорий*, на языке Лужина, Порфирия Петровича, на языке теории Раскольникова, оправдывает Свидригайлова!

Получается, что Свидригайлов не подлежит суду людскому, а Суда Божьего он не приемлет — суда, по которому *намерение* ничем от *преступления* не отличается и *слово* равно *делу*, т. к. обнаруживает истинную, нравственную или безнравственную, природу человека. Не приемлет, отказываясь верить в христианского Бога по тем же причинам, по которым Мира Божьего за существующее в нем зло не приемлет Иван Карамазов, не принимая страдания в качестве искупительной жертвы и залога изменения мира к лучшему, от кого бы оно ни исходило.

И поэтом казнит себя сам...» [Лукин, 2006, с. 28 – 35].

Не все доводы Ю.Л. Лукина убеждают Ю.А. Халфина:

«Мысль первых двух предложений статьи Ю.Л. Лукина о том, что Свидригайлов — самый определенный герой в романе (загадочен определенностью), представляется спорной.

Мы действительно знаем о ряде преступлений этого героя. Но потом вдруг оказывается, что сведения о нем исходят от немки, которая злая и лживая. Жenu он вовсе не убивал, а просто она, обильно пообедав, приняла холодную ванну, и с ней приключился удар. Самое для нас определенное: Свидригайлов преследует Дуню — получает в последнем эпизоде неожиданный оборот. Когда Дуня оказалась в полной власти героя, он ее отпускает, совершая до этого еще один странный поступок: обучает Дуню, как надо правильно обращаться с пистолетом, чтобы его, Свидригайлова, застрелить.

Значит, этому великому экспериментатору надо было лишь убедиться, что истинное добро, истинная нравственность существуют?

Еще одно его преступление расписал Лужин — источник весьма сомнительный. Реально же в романе Свидригайлов совершает одни благодеяния.

Образы героев Достоевского лишены твердого каркаса и единого фундамента. Обычно в романах слово героя “заключено в оправу авторских слов о нем” (Бахтин). Герои очерчены. Их поступки мотивированы их психологией. Нам не может прийти в голову, что добрая Наташа Ростова, суровый Базаров или расчетливый Штольц могли бы взять топор и убить. Но авторское слово Достоевского беспрерывно рассекается его бесконечными *pro et contra*. Герои не только удваиваются, но и раздваиваются».

Ю.А. Халфин убежден:

«Спорно для меня и название статьи Ю.Л. Лукина. Герой взят как определенная и завершенная личность (совсем вне духа писателя представляются мне выражения: “законченный подлец и мерзавец, циник и негодяй”. Герой Достоевского всегда лишь некое допущение мысли: “Вот если б самый добрый и отзывчивый — убил. Вот если б самая чистая, верующая — продалась за деньги”). <...>

Злые деяния Свидригайлова все где-то за занавесом. Другие же его дела даны почему-то въяве. Да и личность ли он в романе или лишь тень, двойник, пародия Раскольникова?

Если мы обратимся к природе мифологического мышления (а она вовсе не чужда поэтике Достоевского), то обнаружим привычное для нее представление о метаморфозах. Зевс (оставаясь богом) может являться в виде быка или золотого дождя. Афина, став полководцем Нестором, остается Афиной.

У героев Достоевского есть странное свойство: некая часть героя обособляется и начинает жить своей жизнью. Иван Карамазов убеждает черта, что того нет. Он есть лишь худшая часть его, Ивана Карамазова. Он даже пытается поймать черта на заимствованиях, ибо тот выдает за свои его, карамазовские, мысли... Другой двойник, Смердяков, сам уверяет, что он лишь исполнитель воли Ивана.

Свидригайлов является из Раскольниковика как продолжение его сна. Более того, уже разглядев его фигуру, костюм, уже услышав его речь, Раскольников говорит: "Быть не может!" — и продолжает предполагать, что это лишь сон.

Свидригайлов — призрак. Он двойник Раскольникова, его черт».

Ю.А. Халфин ставит в своей статье два вопроса:

«А был ли Свидригайлов злодей или он был некий принц Гарун аль Рашид, сеявший зло ради добрых дел? Этот вопрос, как и многие другие, у Достоевского остается открытым.

Свидригайлов существует в некоей идее, сопряженной с идеей Раскольникова. Ведущего героя Достоевского, по Бахтину, мы видим "в идее и через идею, а идею видим через него". "Если отмыслить от них идею, в которой они живут, то их *образ будет полностью разрушен*" (курсив мой. — Ю. Х.). Мне думается, что автор статьи, созидая образ на твердом психологическом каркасе, не только разрушает образ писателя, но и созидает некий иной образ.

У любого писателя значение слова зависит от контекста. Но у Достоевского, отмечает Бахтин, вообще нет "заочного предметного слова". Так, слово "подлец" появляется в романе в устах Раскольникова и обращено героем к себе. "Подлец-человек", — говорит он. Он корит себя и себе подобных, что страстно хотят жить (хотя лучше не жить, чем терпеть такое существование).

Это суждение тут же отрицается: подлец тот, кто назовет человека за это "подлецом".

Значит, первое "подлец" означает желание жить даже на клочке пространства (страстно пережитая автором идея и его лейтмотив). Второе "подлец" означает: грех осудить человека за это желание. Это слово еще раз употребит и Свидригайлов по отношению к Раскольникову ("...слишком уж жить ему хочется! Насчет этого пункта этот народ — подлецы").

Автор статьи говорит: "законченный подлец", нарушая сразу два достоевских канона: герой всегда незавершен. Слово не может употребляться в чисто объектном значении.

Еще вопрос: о противостоянии слов "стыд" и "совесть". Человека мучит стыд, когда он поступил не по совести. Союму мучит совесть, потому что ее семья голодает. Та же самая совесть мучит ее, когда она вступает на несправедный путь.

Точно так обстоит дело у Раскольникова. Соня избирает жертвенный путь. Раскольников избирает топор. Стыд нигде здесь совести не противопоставит.

По закону поэтики Достоевского герой неопределим. Нарисован не он, а его самознание. Он определяет себя сам. Определяет часто противоречиво и, кроме того, не может завершить это определение».

Ю.А. Халфин считает, что в своей статье Ю.Л. Лукин «жестко монологичен»:

«Герой у него в статье каждый миг есть нечто определенное, и потому происходят непрерывные сотрясения на ухабах pro et contra Достоевского. Создав герою прочный психологический каркас, автор беспрерывно противоречит себе.

Нравственное чувство у героя вытравлено. Совести у него вовсе нет. Неожиданно оказывается, что сердечное чувство выплескивает его совесть.

Про добрые дела героя говорится, что его альтруизм "глумливый или равнодушный". Когда и как в герое зародилось сердечное чувство?

Герой "губит себя окончательно", "возродиться нечему". Души нет (она истлела). Но если горячее чувство освободило в человеке совесть, то это самое что ни есть возрождение.

Если бы Ю.Л. Лукин признал, что в романе начертаны два абсолютно несовместимых Свидригайлова, его анализ был бы прекрасной иллюстрацией диалогического мышления Достоевского. Гораздо плодотворнее было бы анализировать авторскую мысль, чем поступки героя, который, по сути, создан не Достоевским, а Лукиным. Не Достоевский, а Лукин соединил несовместимые черты Свидригайлова "в одно органичное целое". Достоевский неслучайно отрицал, что он психолог. Органично, психологически его герои не могут существовать. Если он и психолог, то метафизический. Органично, жизнеподобно мы не можем себе представить существования Сони Мармеладовой. Реальные, блудные Сонечки совсем не таковы. Достоевский, как он выражался, "реалист в высшем смысле". Его поэтика поддается анализу только по законам, им самим над собой созданным» [Халфин, 2006, с. 36 – 37].

Причину разных точек зрения на Аркадия Ивановича Свидригайлова М. Бройде объясняет двойственной природой этого героя Ф.М. Достоевского, предпослав своей статье «"Добрейший человек" А.И. Свидригайлов» эпиграф из «Дневника писателя»: «Иной добрейший человек как-то вдруг может сделаться омерзительным безобразником и преступником...» Она рассуждает так:

«А кто сказал, что означенный герой преступник? Ответ ясен: все говорят — от литературоведов до школьных учителей, это общее место, банальнейшая из банальностей. А может быть, спросить у автора? Но автор-то как раз ничего подобного не говорит!

То есть собирался он сказать гораздо более того: "Страстные и бурные порывы, клотание и вверх и вниз... (натура сильная, неужержимая, до ощущения сладострастия порывы лжи (Иван Грозный)), много подлостей и темных дел, ребенок (N умерщвлен), хотел застрелиться. Три дня решался. Вместо застрелиться — жениться. Ревность. (Отъезд 100 000.) Клевета на жену. Выгнал или убил *приживальщика*..." Собирался, но не сказал. Заложил было прочный психологический фундамент образа: "...Непомерная и ненасытная жажда наслаждений... Наслаждения артистические до утонченности и рядом с ними грубые (отрубленная голова). Наслаждения психологические. Наслаждения уголовные нарушением всех законов. Наслаждения мистические (страхом ночью). Наслаждения покаянием, монастырем (страшным постом и молитвой). Наслаждения нищенские (прошением милостыни)" и т. д. и т. п. Фундамент получится настолько глубоким, что на нем впоследствии воздвиглась целая плеяда так называемых "антигероев" Достоевского — своего рода двойников Свидригайлова. Ну и что же перепало непосредственно Аркадию Ивановичу из этого обширного набора мерзопакостей? А вот тут-то автор и приготовил нам — по слову своего занозистого Порфирия — некий "сюрприз": дело в том, что все злодеяния Свидригайлова известны лишь по пересудам о нем других действующих лиц, но никак не от автора. И более того, ситуация всякий раз обставляется так, что состав преступления обвиняемого вызывает большие сомнения».

Вот как выглядит досье господина Свидригайлова, составленное М. Бройде:

«Нельзя не удивиться тому, что писатель, с такой недвусмысленной определенностью характеризующий того же негодяя Лужина, столь скрытен в оценке Свидригайлова. А кстати, каков он в прямом авторском описании? Вот, например: "Это был человек лет пятидесяти, росту повыше среднего, дородный, с широкими и крутыми плечами... Был он щегольски и комфортно одет и смотрел осанистым баринном... Широкое скулистое лицо его было довольно приятно, и цвет лица был свежий, не петербургский. Волосы его, очень еще густые, были совсем белокурые и чуть-чуть разве с проседью... Глаза его были голубые и смотрели холодно, пристально и вдумчиво... Вообще, это был отлично сохранившийся человек и казавшийся гораздо моложе своих лет". Согласимся: при всем желании невозможно обнаружить в этом портрете ни одной отталкивающей черты, ни одного неудобительного намека автора. Можно, правда, избрать такой подход: "...он любит грязный

разврат, но совесть его спокойна, и у него «свежий цвет лица» (К. Мочульский). Однако логика этого рассуждения заведомо взрывоопасна: зримое отражение во внешнем облике жизни души продемонстрировал еще уайльдовский Дориан. Справедливости ради приведем и такое описание: "Это было какое-то странное лицо, похожее как бы на маску... Глаза были как-то слишком голубые, а взгляд их как-то слишком тяжел и неподвижен. Что-то было ужасно неприятное в этом прекрасном и чрезвычайно молодом, судя по летам, лице". Но дело-то в том, что это ощущение не автора, а его героя, который "пристально (и добавим: с заведомым предубеждением) уставился на Свидригайлова".

Еще одним общим местом в литературоведческом анализе образа стал тезис о его функции двойника по отношению к Раскольникову. Так, К. Мочульский пишет: "Он поставлен рядом с Раскольниковым как его темный двойник". И еще — по аналогии с Иваном Карамазовым: "Свидригайлов — «черт» Раскольникова". И в самом деле, как чертом пугают детей, так в литературной критике Свидригайловым принято "запугивать" Раскольникова: дескать, стоит только ему задавить в себе бунтующую совесть, как он станет таким же отпетым злодеем. Или — снова словами Мочульского: "Свидригайлов — тот же Раскольников, но уже окончательно «исправленный» от всяких предрассудков", т. е. от нравственных мук.

Ну что ж, Достоевский сам дает основание для сближения героев: "между нами есть какая-то точка общая", "мы одного поля ягоды", "мне все кажется, что в вас есть что-то к моему подходящее", — настойчиво внушает Свидригайлов Раскольникову. И вопрос, на наш взгляд, состоит лишь в том, кому кого назначено догонять, или — попросту говоря — кто кого хуже. <...>

Так, вовсе неспроста, герои соревнуются в праве руководства и влияния друг на друга. Не забудем: злодеяния Свидригайлова, названные им самим "мрачными, таинственными сказками, которые мне приписывают", так и остаются недосказанными — преступление же Раскольникова совершается на наших глазах. "Свидригайлов «чист» перед законом", — намекает М. Дунаев лишь на формальную невиновность Свидригайлова. Ну а если и правда чист? <...>

Но если злодеяний не было, то козырная карта нравственного противопоставления героев (М. Дунаев: "Раскольников переживает адские мучения, Свидригайлов абсолютно спокоен") бита, и в этической "табели о рангах" им следует, думается, поменяться местами.

Свидригайлов действительно спокоен — и не в отрицательном, а в положительном понимании этого качества. Он, как сам себя определяет, *не нагоедлив*: и с шулерами *уживался*, и родственнику-вельможе *не нагоед*, и на петербургском дне в ночлежке *ночевывал*, и с Марфой Петровной на положении купленного раба *весьма согласно жил* и при ссорах *большую часть молчал* и *не раздражался*. Он не радеет о своем имидже, не беспокоится о достоинстве, "с побеждающей открытностью" признает себя и "скверным и пустым человеком", и "развратником", и "потаскуном", и "пошляком" по "натуральной склонности". Словом, не повязан он гордыней, не честолюбив и не заносчив и — в бедности ли, в богатстве — живет, не самоедствуя и других не заеда, по обстоятельствам.

Такого "спокойствия" не дано Раскольникову. <...>

М. Дунаев говорит о "ростках доброго" в душе Свидригайлова. На наш взгляд, точнее было бы сказать о доброй ниве, заросшей плевелами. Ведь нельзя же не видеть, что добра изначально заложена в натуре Свидригайлова. Об этом свидетельствует, прежде всего, владеющее им безотчетное стремление "разрешиться" от зла добром. Так было с невестой, когда в прощальном жесте Свидригайлова — не столько даже в подарке, сколько в новой манере поведения — осуществилось очищение и его самого, и вовлеченной им в подлый маневр девочки от грязи и цинизма. Так было и с Дуней. Предлагая Раскольникову деньги, он говорит: "...чувствуя искреннее раскаяние, сердечно желаю — не откупиться, не заплатить за неприятности, а просто-запросто сделать для нее что-нибудь выгодное на

том основании, что не привилегию же в самом деле взял я делать одно злое". Конечно, все это можно было бы посчитать коварством и ложью, если бы не два обстоятельства. Когда, еще в начале всей этой истории, оклеветанная Дуня была изгнана Марфой Петровной и выставлена на позор и всеобщее порицание, "господин Свидригайлов (как рассказывает Дунина мать) одумался и раскаялся" и, вероятно, пожалев Дуню, представил Марфе Петровне полные и очевидные доказательства всей Дунечкиной невинности».

М. Бройде предлагает:

«Определяя место каждого из двойников по отношению друг к другу с точки зрения нравственности, почему бы не воспользоваться критерием, заданным самим Достоевским в его размышлении о некоей феноменальной особенности русской души: "Это, прежде всего, забвение всякой мерки во всем... Это — потребность хватить через край, потребность в замирающем ощущении, дойдя до пропасти, свеситься в нее наполовину, заглянуть в самую бездну и... броситься в нее, как ошалелому, вниз головой... Любовь ли, вино ли, разгул, самолюбие, зависть — тут иной русский человек отдается почти беззаветно, готов порвать все, отречься от всего: от семьи, обычая, Бога". С этих позиций Свидригайлов, с его нескрываемым пристрастием к "клокам с грязнотой", безудержной тягой к разврату, откровенной пропагандой изощренного сладострастия и со всеми его потенциальными злодействами, представляется меньшим человеческим извращением, нежели аскет Раскольников с его рассудочно-казуистической идеологией общественно полезного убийства. Потому что — читаем дальше Достоевского — "иной добрейший человек как-то вдруг может сделаться омерзительным безобразником и преступником, — стоит только попасть ему в этот вихрь, роковой для нас круговорот судорожного и моментального самоотрицания и саморазрушения... Но зато с такою же силою, с такою же стремительностью, с такою же жаждою самосохранения и покаяния русский человек... спасает себя сам, и обыкновенно когда дойдет до последней черты, т. е. когда уже идти больше некуда. Но особенно характерно то, что обратный толчок, толчок восстановления и самоспасения, всегда бывает серьезнее прежнего порыва, — порыва отрицания и саморазрушения". Это о тех, кто находится во власти стихий, но не во власти идеи, особенно если она идефикс. Раскольников дошел "до последней черты" в мучительном конфликте с самим собой и в разобщенности с человеческим содержанием, но тем не менее не явил миру ни стремительного духовного обновления, ни жажды искреннего покаяния. Его явка с повинной — чисто формальный шаг признавшего поражение неудачника. И не более того. "...Я не знаю, для чего я иду предавать себя... Никогда, никогда не был я сильнее и убежденнее, чем теперь!" Не было "порыва" — нет и "обратного толчка". Однако же и в судьбе Свидригайлова не наблюдается "толчка восстановления". Напротив, свое саморазрушение он доводит до логического конца — убивает себя. <...>

Свидригайлов доказал свою способность к поступку, но что же завело его так далеко? Ответ лежит на поверхности: он неизлечимо болен и решил прекратить мучения. Болезнь его не физического, а духовного свойства: он одержим тем недугом, который сделался столь почетным благодаря усилиям нашей литературы. "Порядочный человек обязан скучать", — с полным знанием дела заявляет Свидригайлов, несомненно, имея в виду целый ряд мятущийся страдальцев, прошедших перед читающей публикой с пометой незаурядности и духовного превосходства. Тот же психологический шаблон довлеет над Свидригайловым во время его заграничных путешествий: "...Вот заря занимается, залив Неаполитанский, море, смотришь, и как-то грустно... Нет, на родине лучше: тут, по крайней мере, во всем других винишь, а себя оправдываешь". В состоянии, определяемом такими составляющими, как *я особенно-то ничем не интересуюсь, ничем-таки не занят, очень скучно, немудрено поддаться любому "порыву", оказаться в "роковом водовороте саморазрушения"*: "Скажите, для чего я буду себя сдерживать? Зачем же бросать женщин, коли я хоть до них охотник? По крайней мере, занятие... Дался им разврат... В этом разврате, по крайней мере, есть нечто постоянное... нечто всегдашним разожженным угольком в кро-

ви пребывающее... Разве не занятие в своем роде?" И разве — продолжим от себя — не освящено это "занятие" вековой литературной традицией, не вменяющей в вину "героям времени" их пренебрежение моральными (а подчас и правовыми) нормами?

Соблазном смерти, освобождающей от опостылевшей жизни, искушаемы были и Онегин, и Печорин, и прочие идейные двойники Свидригайлова. Все те, кто оказался в тупике, называемом *утрата смысла существования*. "Скука Свидригайлова, — объясняет К. Мочульский, — не психологическая, а метафизическая". В его душе нет Бога, в его посмертной судьбе нет бессмертия и вечности: "Нам вот все представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность".

В своих философских размышлениях Достоевский дал исчерпывающий анализ синдрома "космической тоски": "...Самоубийство, при потере идеи о бессмертии, становится совершенною и неизбежною даже необходимостью для всякого человека, чуть-чуть поднявшегося в своем развитии над скотами". "Решительными смертниками" назвал безбожных героев Достоевского один из самых чутких исследователей его творчества — преподаватель Иустин Попович. Именно на постулатах атеистической философии, считает он, воздвигся целый мир героев-двойников из произведений Достоевского — от "Человека из подполья" до "Братьев Карамазовых": "Идея неприятия мира зарождается в человеке-мышы, прорастает в Раскольникове, Свидригайлове, Ипполите, Ставрогине, Кириллове, Верховенском, с тем чтобы, наконец, во всей полноте выплыть в Иване... Из природы и вечности... изливается некий непреодолимый ужас, приводящий антигероев Достоевского к разрушительному и самоубийственному отчаянию" [Бройде, 2003, с. 14 – 15].

Такие разносторонние, а иногда прямо исключают друг друга мнения об одном и том же литературном герое, созданном Ф.М. Достоевским, неоднократно погружавшимся в своих произведениях в бездны души человеческой, В.В. Зеньковский объяснял тем, что «вера в человека у Достоевского покоится не на сентиментальном воспевании человека, — она, наоборот, торжествует именно при погружении в самые темные движения человеческой души». Эту мысль как бы дополнил В.С. Соловьев, заметив, что «если полная действительность бесконечной человеческой души была осуществлена в Христе, то возможность, искра этой бесконечности и полноты существует во всякой душе человеческой, даже на самой низкой ступени падения, и это показал нам Достоевский в своих любимых типах».

Может быть, поэтому все крупнейшие писатели мира пишут о своих «встречах» с Ф.М. Достоевским и о том, какое он на них оказал влияние. Так, С. Цвейг в своем эссе «Достоевский» признавал, что русский писатель заставил его задуматься о тайных и вечных глубинах человеческого бытия: «От каждого созданного им образа спускается тропа в демонические пропасти земного, каждый полет в область духа касается крылом Божьего лика. За каждой стеной его творения, за каждым обликом его героев, за каждой складкой его облачения расстилается вечная ночь и сияет вечный свет; ибо назначением своей жизни и направлением своей судьбы Достоевский крепко связан со всеми мистериями бытия. Между смертью и безумием, между мечтой и жгуче отчетливой действительностью стоит его мир...» [Цвейг, 1987].

Писатель во многих своих произведениях, в частности и в романе «Преступление и наказание», показывал человека на отрицательном полюсе его «широкости», поэтому Н.К. Михайловский назвал статью о творчестве Ф.М. Достоевского «Жестокий талант», хотя тот всю жизнь пытался найти путь к «мировой гармонии».

В рассмотренных нами образах русских помещиков есть общие типологические черты, присущие этой социальной группе, игравшей огромную роль в жизни российского общества, но какие разные личности предстают перед нами во всей своей индивидуальности, давая возможность оценить психологизм русской классики, ее стремление рассматривать человека во всей его сложности в историческом контексте.

■ «Хлестаков – лицо фантазмагорическое»

В.В. Зеньковский определял путь Н.В. Гоголя как путь от «эстетического мировоззрения» к «новому пониманию задач искусства», ибо первый период его творчества был связан с осознанием огромной роли идеи эстетического воздействия на душу человека, который должен был стать лучше, если какое-либо явление жизни или качество человека (например, «пошлость») вызывает в нем «эстетическое отвращение». Утопичность этих ожиданий Н.В. Гоголь пережил в связи с неприятием его пьесы «Ревизор». «Духовный кризис, пережитый Гоголем, — подытоживал В.В. Зеньковский, — в том и заключается, что он глубоко прочувствовал внутреннюю двойственность и даже двусмысленность эстетических переживаний... Наивный взгляд на искусство как на силу, очищающую души, должен был уступить место трезвому сознанию, что духовный перелом, если он серьезен, может опираться лишь на религиозные силы души».

Исследователь был убежден, что «от каждой личности зависит — подчиниться темной, низшей стороне своей природы или преобразить эту природу свободным усилием человеческого духа» [Цит. по: Воропаев, 2002, с. 16].

О содержании гоголевской пьесы можно судить со слов самого Н.В. Гоголя, утверждавшего в «Авторской исповеди» (1847): «В "Ревизоре" я решился собрать в одну кучу все дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости, какие делаются в тех местах, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем». В своем «Театральном разезде...» писатель удивлялся: «Странно: мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. Да, было одно честное, благородное лицо, действовавшее в ней во все продолжение ее, это честное лицо, благородное лицо был — смех...» Почти через 10 лет он объяснил природу своего горького смеха. В книге «Выбранные места из переписки с друзьями» в XVIII главе (1846), в третьем письме, Н.В. Гоголь как *кающийся* человек, в своей *исповеди* дав новый ключ к пониманию «Ревизора», признается: «...все мои последние сочинения — история моей собственной души... Никто из читателей моих не знал того, что, смеясь над моими героями, он смеялся надо мною... Во мне заключалось собрание всех возможных гадостей, каждой понемногу, и притом в таком множестве, в каком я еще не встречал доселе ни в одном человеке... Необыкновенным душевным событием я был наведен на то, чтобы передавать их моим героям... С тех пор я стал наделять моих героев сверх их собственных гадостей моей собственной дрянью. Вот как это делалось: взявши дурное свойство мое, я преследовал его в другом звании и на другом поприще, старался изобразить его в виде смертельного врага, нанесшего мне самое чувствительное оскорбление, преследовал его злобою, насмешкою и всем чем ни попало». Н.В. Гоголь предложил три возможных варианта понимания глав-

ной идеи «Ревизора»: «Это все дурное в России, в душе каждого человека, в душе автора. Наверное, это в значительной степени так: и первое, и второе, и третье...»

Кроме смеха, следует отметить еще одного неодоушевленного героя комедии — страх. Весь конфликт ее построен на страхе, который является движущей силой сюжета. Недаром Н.В. Гоголь отмечал: «Несмотря на комическое положение многих лиц... в итоге... остается... что-то чудовищное, какой-то страх от беспорядков наших». В системе самодержавного управления многое держалось на страхе. В комедии Н.В. Гоголя, по мысли Ю.В. Манна, «прежде всего, возрастает "количественная мера" страха. Вначале Городничий еще бодрится: "*Страху-то нет, так, немножко*". Но едва Бобчинский и Добчинский поведали о прибытии ревизора, Городничий восклицает "*в страхе*": "Что вы, господь с вами! Это не он!"». Бобчинского при виде приехавшего чиновника «проняло *страхом*»; Хлестаков и Городничий при первой встрече в трактире «в *испуге* смотрят... один на другого, выпучив глаза», а потом глава города выслушивает «угрозы» испуганного донельзя Хлестакова, «вытянувшись и *грожа всем телом*»; во время хвастливого монолога ревизора-самозванца, рассказывающего о своей «значительности» («...прохожу через департамент — просто землетрясение — все *грожит, трясется как лист*»), чиновники тоже трясутся от страха, зная, сколько несправедливости творится в городе под их прикрытием, как трясутся они и в сцене представления Хлестакову: у Луки Лукича «язык как в грязи завязнул», а у Аммоса Федоровича «так вот коленки и ломает». Даже Добчинский, который не «служит», и то приходит в трепет: «Да так. Знаете, когда вельможа говорит, чувствуешь страх». «"Ревизор" — это целое море страха», «страх» «усложняется у Гоголя множеством оттенков» [Манн, 1988, с. 204–205, 207]. Физическим воплощением страха в комедии становятся крысы, приснившиеся Городничему в ночь перед получением сообщения о приезде ревизора, в связи с чем Э.Л. Войтловская говорит о *пробуждении и усилении* страха в Городничем [Войтловская, 1971, с. 124]

Страх, испытанный чиновниками, не приводит их к раскаянию. Городничий только и думает о том, чтобы «пронесло», а потом он за счет купцов, которых систематически обирает, поставит в церкви огромную свечу. В последней сцене, когда «обман» Хлестакова обнаружился, судья Ляпкин-Тяпкин недоумевает, «как это, в самом деле, мы так оплошали», а Городничий, у которого в его послужном списке отмечено, что он уже «трех губернаторов обманул», и который видел себя уже генералом, звучит только возмущение от того, что он дал себя обмануть какому-то «фитюльке», «щелкоперу».

Для понимания смысла гоголевской пьесы не менее важно понять, в чем причина успеха Хлестакова, а она — в том, что в обществе, где такие, как Сквозник-Дмухановский, находятся у власти, для него возникает масса возможностей: она — в боязни разоблачения. В.Б. Шкловский был прав, когда писал о гоголевской комедии: «В этом произведении истинной завязкой является боязнь разоблачения, которой определяются действия всех героев. Стремясь обмануть "ревизора", люди обнаруживают свои характеры» [Шкловский, 1966, с. 113].

Разоблачение мнимого ревизора — это удар по всему «испуганному городу», надежды которого на то, что они найдут защиту у приехавшего столичного чиновника, рухнули, как, например, у купцов.

Гоголь в комментариях к своей пьесе давал указания исполнителю роли Хлестакова: «Чем более исполняющий эту роль покажет чистосердечия и простоты, тем он больше выиграет». И более подробно: «Хлестаков входит всеми чувствами в то, что говорит... Не имея никакого желания надуть, он позабывает сам, что лжет... Вот отчего... является в лице важность, и все атрибуты, и все, что грозно». Не случайно Гоголь подчеркивал своего рода искренность Хлестакова, которая стала причиной ошибки Городничего: «Предположим, что благодаря природному уму и колоссальному жизненному опыту — 30 лет службы, начатой с нижних чинов, — Городничий чувствовал людей, чувствовал фальшь в разговоре. Такой человек действует лучше детектора лжи. Тогда только Хлестаков мог его провести. (Его мог бы провести, в таком случае, и умный мошенник с хорошими артистическими данными. Но тот не стал бы связываться с городничим из заштатного городка.)» [Гольдфаин, 1995, с. 215].

Страх в комедии персонифицирован в образе двух черных крыс, которые, по мысли В.И. Влащенко, могут вызвать ассоциации с *двумя ревизорами* в комедии — мнимым, Хлестаковым, и настоящим, о котором в конце пьесы сообщает жандарм [Влащенко, 2004, с. 19]. О таком восприятии Хлестакова писал и В.Н. Турбин: «Он — одна из приснившихся Городничему крыс...» [Турбин, 1978, с. 163]. Да и в департаменте, где Хлестаков недолго работал, он был «чиновником для письма», канцелярской «крысой». Он знал это о себе, он всегда помнил об этом, а ему хотелось забыть, и он «сочиняет» себя, совсем *другого*. По замечанию Ю.М. Лотмана, «вранье потому и опьяняет Хлестакова, что в вымышленном мире он может перестать быть самим собой, отделаться от себя, стать другим... Это придает хвостовству Хлестакова болезненный характер самоутверждения. Он превозносит себя потому, что втайне полон к себе презрения» [Лотман, 1988, с. 303]. А В.В. Набоков обратил внимание на то, что «ткань» многочисленных образов в монологе вранья Хлестакова, в котором он «несется... в экстазе вымысла», «более легкая, почти прозрачная, в соответствии с радужной натурой самого Хлестакова...» [Набоков, 1998, с. 64, 65]. По характеристике В.В. Набокова, «Хлестаков — мечтательный, инфантильный мошенник», «набирающий высоту вранья» в рассказе о своей петербургской жизни [Там же, с. 67].

Н.В. Гоголь определял Хлестакова как «лицо фантазмагорическое». Сказано им это было в «Развязке "Ревизора"» (1846), где писатель назвал провинциальный городок, в котором правил Сквозник-Дмухановский, «душным городом», мнимого ревизора — «ветреной светской совестью», а настоящего, прибывшего ревизора — «совестью проснувшейся». После неудачи с постановкой «Ревизора» и упреков в адрес Н.В. Гоголя за то, что он «нападал» на российскую государственность, писатель, по мысли В.В. Набокова, умевший «тщательно планировать свои произведения после того, как он их написал и опубликовал», дописал эпилог к пьесе, в котором «объяснял, что настоящий ревизор, который маячит в конце последнего действия, — это человеческая совесть. А остальные персонажи — это страсти, живущие в нашей душе». По мнению В.В. Набокова, этот эпилог «производит... удручающее впечатление» [Там же, с. 70]. С Н.В. Гоголем не соглашался и его современник великий русский актер М.С. Щепкин: «Не давайте мне никаких намеков, что это-де не чиновники, а наши страсти; нет, я не хочу этой переделки: это люди настоящие, живые люди...» [Щепкин, 1952, с. 202].

«Сама фамилия Хлестаков, — считал В.В. Набоков, — гениально придумана, потому что у русского уха она создает ощущение легкости, бездумности, болтовни, свиста тонкой тросточки, шлепанья об стол карт, бахвальства шалопая и удалства покорителя сердец (за вычетом способности довершить и это и любое другое предприятие). Хлестаков порхает по пьесе, не желая толком понимать, какой он поднял переполох, и жадно стараясь урвать все, что подкидывает ему счастливый случай. Он добрая душа, по-своему мечтатель и наделен неким обманчивым обаянием, изяществом повесы, услаждающего дам, привыкших к грубым манерам дородных городских тузов. Он беспредельно и упоительно вульгарен, и дамы вульгарны, и тузы вульгарны...» [Набоков, 1998, с. 68].

А.Ф. Роголев соглашается с В.В. Набоковым в том, что фамилия Хлестакова — «одна из самых удачных, метких и убедительных номинаций литературных героев». Она понимаема в связи с русскими диалектными словами: *хлестать* — «врать, пустословить», *хлыст*, *хлыщ* — «щегол, повеса, волокита», *хлыст*, *хлест* — «наглец, нахал, сплетник» [Роголев, 2006, с. 20]. Пустословие и наглость гоголевского героя помогают ему, по мысли Ю.М. Лотмана, «...сотворить целую поэму лжи как чистого искусства, лжи, находящей удовольствие в себе самой и упивающейся своей собственной поэзией».

Хлестаков не может использовать користы результаты своей лжи (его слуга Осип делает это лучше), но лжет он не ради корыстолюбия. Лжет оттого, что у него «легкость в мыслях необыкновенная». Его мысли обладают способностью отрываться от реальности и образовывать собственный, ничем не ограниченный и ничем не контролируемый мир.

Ложь дает Хлестакову степень свободы, возвышающей его над ничтожной реальностью мелкого петербургского чиновника» [Лотман, 1988, с. 304].

А. Терц (А. Синявский) дает такую характеристику гоголевскому герою: «...Хлестаков, ни к чему не привязанный в мире, беспочвенный, вздорный и порхающий с места на место, с темы на тему, словно какой-то мотылек. Его подвижность, контрастирующая с постоянством местной системы, которую он вызвал к жизни и утвердил своим появлением (ибо вся она открывается и реализуется в его близости), позволяет экспонировать город в разнообразии поворотов, разбивающих живописные группы вокруг бессменного корифея. Но и Хлестаков, при всей непредсказуемости своего поведения, входит непреднамеренно в поджидавшую его роль ревизора и с поразительным постоянством ее ведет и выдерживает. Его натура и сопутствующие обстоятельства случайного пребывания в городе служат предпосылкой к тому, чтобы он вознесся в искомое инкогнито, не желая этого и не подозревая о том, какое место ему уготовано. В этом отношении Хлестаков столь же вечен и неизменен в должности, какую суждено занять ему в пьесе, войдя, таким образом, в миропорядок, к которому он как будто сначала не имел никакого касательства. Но еще до того, как кто-то заподозрил в нем ревизора, Хлестаков ведет себя по видимости как ревизор, с голодным интересом заглядывая в чужие тарелки или в никчемных вопросах заискивая перед трагичным слугой ("Ну что, как у вас в гостинице? хорошо ли все идет?" и т. д.). Будто какой-то рок или чорт подстраивает так, чтобы Хлестакова приняли за ревизора, а в искусстве франтить и надувать щеки он и сам горазд. Ведь сразу по приезде в город он, "как нарочно, задал тону и перемигнулся с одной купеческой дочкой", т. е. в эмбрионе разыграл последующие сцены комедии. Он заранее созрел для того, чтобы дураком сойти за высокого гостя, вертя

в голове идею прикатить в деревню "этаким чортом" и все переполошить, что и исполнилось вскоре в переполошенном его прибытием городе. Словом, Хлестаков, как и прочие персонажи, многократно воспроизводит себя, почему его вхождение в роль протекает без сучка и задоринки. Ему не приходится ни хитрить, ни обманывать. Ему достаточно быть собою.

"...Он почувствовал простор и вдруг развернулся неожиданно для самого себя... Он даже весьма долго не в силах догадаться, отчего к нему такое внимание, уважение. Он почувствовал только приятность и удовольствие, видя, что его слушают, угождают, исполняют все, что он хочет, ловят с жадностью все, что ни произносит он... Темы для разговоров ему дают выведывающие. Они сами как бы кладут ему все в рот и создают разговор" ("Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть, как следует, «Ревизора»").

Итак, город сам сотворяет себе "ревизора" в лице Хлестакова, пользуясь его пустомыслием, в то время как "ревизор" Хлестаков сотворяет город, приводя его в состояние растерянности и мобилизационной готовности. Они взаимодействуют, "ревизор" и "город", и не могли бы обойтись один без другого, будучи совместно творцом и творением друг друга. Стоило Хлестакову разоблачиться в прощальном письме, как город рассыпается, предаваясь самобичеванию и взаимным обидам, попрекам, пока появление нового, подлинного ревизора не останавливает распад, вновь созидая ансамбль — Вавилонскую кучу мусора» [Терц, 1992, т. 2, с. 95 — 96].

В «Замечаниях для господ актеров» Н.В. Гоголь дает указание, каким надо играть Хлестакова: «...несколько приглуповат и, как говорят, без царя в голове... говорит и действует без всякого соображения... один из тех людей, которых в канцелярии называют пустейшими»; «этот пустой человек и ничтожный характер заключает в себе собрание многих тех качеств, которые водятся и не за ничтожными людьми»; «Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым... И ловкий гвардейский офицер окажется иногда Хлестаковым, и государственный муж окажется иногда Хлестаковым, и наш брат, грешный литератор, окажется подчас Хлестаковым. Словом, редко, кто им не будет хоть раз в жизни». Автор в своих «Замечаниях» к пьесе неоднократно предупреждал, что самый «трудный образ» в пьесе — это Иван Александрович Хлестаков из-за его непредсказуемости: виновник обмана, он никого не обманывал. По мысли Ю.В. Манна, «его сила — в его непреднамеренности» (во время первой встречи с Городничим он говорил чистую правду, а тот, уверенный, что приезжий чиновник врет, и, даже делая скидку на его «вранье», страшно обманулся, и почвой для этого самообмана стал страх за его должностные преступления). Сам Хлестаков не мог понять, отчего его из трактира не ведут в тюрьму, а принимают в доме Городничего как почетного гостя, вкусно кормят, лебезят перед ним¹. Он во всем искренен, даже в сцене своего невероятного вранья (его монолог — самораскрытие истинной сути характера человека, надевшего на себя «маску» того, кем он хотел бы быть). Далеко не сразу Хлестаков начинает понимать, что его принимают

¹ Н.В. Гоголь писал в «Предупреждении...»: «Хлестаков, сам по себе, ничтожный человек... Он даже весьма долго не в силах догадаться, отчего к нему такое внимание, уважение. Он почувствовал только приятность и удовольствие, видя, что его слушают, угождают, исполняют все, что ни произносит он... <...> Он чувствует только то, что везде можно хорошо порисоваться, если ничто не мешает».

за *другого*, и он моментально «перестраивается»: становится женихом дочери Городничего, со вкусом берет (он даже не просит об этом!) предлагаемые чиновниками взятки (он только увеличивает под видом просьбы об «одолении» их сумму). Н.В. Гоголь подчеркивал в «Отрывке из письма, написанного автором вскоре после первого представления "Ревизора" ...»: «Хлестаков вовсе не надувает; он не лгун по ремеслу; он сам забывает, что лжет, и уж почти верит тому, что говорит». По мысли Ю.В. Манна, «он как вода, принимающая форму любого сосуда. У Хлестакова необыкновенная приспособляемость: весь строй его чувств, психики легко и произвольно перестраивается под влиянием места и времени» [Манн, 1988, с. 217]. Исследователь творчества Н.В. Гоголя убежден, что «Хлестаков — самый многогранный образ "Ревизора". У Гоголя вообще ни один персонаж не является знаком порока или какого-либо психологического свойства. Ни один из героев пьесы не может быть сведен к одному, определенному качеству, как это часто было в комедии классицизма и Просвещения. <...> Словом, у Гоголя определенное психологическое свойство соотносится с персонажем не как его главная черта, а скорее как диапазон определенных душевных движений» [Там же, с. 218 — 219]. Так, например, «простодушный до наивности» Шпекин при чтении письма Хлестакова с видимым удовольствием трижды повторяет обидную для Городничего фразу: «Городничий глуп, как сивый мерин», а в основе многих поступков Хлестакова лежит главная черта его натуры — «желание покрасоваться»: ну почему не похвастаться знакомством с Пушкиным, или не приписать себе авторство книги Загоскина «Юрий Милославский», или не сочинить, что ему суп из Парижа привозят, или не сказать, что видел арбуз ценой в 700 рублей?

Лжет Хлестаков чистосердечно, хвастает артистично, его воображение, с одной стороны, убого, с другой — смело. По утверждению Ю.В. Манна, «Хлестаков — первое из художественных открытий Гоголя мирового класса» [Там же, с. 221].

Вторым открытием Н.В. Гоголя стал Павел Иванович Чичиков. Их обоих объединяет пошлость натуры и «миражность» временного возвышения. Ап. Григорьев отмечал: «Углубляясь в свой анализ пошлости человека, поддерживаемой и питаемой миражной жизнью, он <Гоголь> додумался до Хлестакова, этого невыполнимого никаким актером типа... потому что тип есть нечто собирательное и фантастическое, как нос майора Ковалева...» [ГМИИ, 1936, с. 253].

Почему имя Хлестакова стало нарицательным? Потому, что оно стало знаком, по мысли Ю.М. Лотмана, «определенной культурной маски — исторически сложившегося в рамках данной культуры типа поведения» [Лотман, 1988, с. 310] русского чиновника. Пытаясь разобраться в том, каковы же исторические условия складывания такого типа, как Хлестаков, связанного «с определенным историко-психологическим амплуа», Лотман формулирует эти условия:

— «это наличие в определенной историко-культурной близости высоко развитой и органической культуры, откуда человек хлестаковского типа может усваивать готовые тексты и образцы поведения»;

— «отсутствие глубокой традиционности в государственной культуре той поры», что «создавало в определенных бюрократических сферах "легкость в мыслях необыкновенную", представление о "вседозволенности и безграничности возможностей"»;

— «хлестаковщина связана с высокой знаковостью общества, в котором разного рода социальные отчуждения, "мнимости" играют доминирующую роль...»;

— «хлестаковщина подразумевает наличие деспотической власти. Хлестаков и городничий... — не антогонисты, не обманщики и обманутые, а сямские близнецы. <...> Тупица и авантюрист сделались двумя лицами николаевской государственности. <...> Как хлестаковщина представляла концентрацию черт эпохи в человеке, так же, в свою очередь, и она, во встречном движении, поднимаясь снизу до государственных вершин, формировала облик времени» [Лотман, 1988, с. 322 — 324].

О Хлестакове как явлении русской жизни говорил и Н.Н. Скатов: «Гоголь открыл явление, по сути все вместившее и всех объяввшее: Иван Александрович Хлестаков.

Плюшкин или Ноздрев — люди определенного, так сказать, класса и слоя — при широчайшей типичности самим этим типом локализованы, в нем заключены. Ноздрев как концентрация ноздревщины от Плюшкина отъединен. Манилов отнюдь не повторится в Собакевиче. Хлестаков же — не столько тип, сколько явление действительно, как сказал Гоголь, фантазмагорическое, всепроникающее, всюду могущее возникнуть, в каждом проявиться. Кто еще даже из гоголевских героев мог позволить себе то, что воскликнул Хлестаков: "Я везде, везде"?

Дело заключается не только в том, чтобы понять суть хлестаковщины, но и в том, чтобы ощутить, уловить ее обширный, разнообразный, всеобъемлющий характер. Ведь каждое, внешне подчас непритязательное слово Ивана Александровича Хлестакова — это особый мир, целый космос или как минимум громадная сторона жизни, часть почти вселенского бытия» [Скатов, 2009, с. 5].

Для Н.В. Гоголя «хлестаковщина» — зло, которое он обличал «сквозь видимый миру смех и невидимые, незримые ему слезы». Ап. Григорьев очень точно определил характер отношения Н.В. Гоголя ко Злу, которое тот наблюдал и в обществе, и в человеке: «Отношение такой гениальной природы к окружающей ее и отражающейся в ее созданиях действительности только на первый взгляд представляется враждебным. Вглядитесь глубже, и во вражде, в желчном негодовании увидите вы любовь, только разумную, а не слепую; за мрачным колоритом картины ясно будет сквозить для вас сияние вечного идеала, и к изумлению вашему нравственное, выше, благороднее, чище выйдете вы... из грязной тины мелких гражданских преступлений, раскрывшихся перед вами в "Ревизоре"; и пусть холод сжимает ваше сердце при чтении "Шинели", — вы чувствуете, что этот холод освежил и отрезвил вас... а на душе у вас как-то торжественно» [Григорьев, 1915, с. 29 — 30].

Н.В. Гоголь затрагивал в комедии все стороны российской общественной жизни, ее управления. По мнению Ю.В. Манна, «тут и судопроизводство (Ляпкин-Тяпкин), и просвещение (Хлопов), и здравоохранение (Гибнер), и почта (Шпекин), и своего рода социальное обеспечение (Земляника), и, конечно, полиция. <...> При этом Гоголь берет различные стороны и явления жизни без излишней детализации, без чисто административных подробностей, — в их цельном "общечеловеческом" облике» [Манн, 1988, с. 190].

А.И. Герцен высоко оценил сделанное Н.В. Гоголем: «Гоголь приподнял одну сторону занавеси и показал нам русское чиновничество во всем безобразии его». Значимость темы, поднятой Н.В. Гоголем и продолженной

М.Е. Салтыковым-Щедриным, А.Н. Островским, А.В. Сухово-Кобылиным, А.П. Чеховым, подчеркивал один из героев пьесы А.В. Сухово-Кобылина «Дело»: «На Россию были три нашествия: набегали татары, находил француз, а теперь со всех сторон облегли чиновники».

Показывая «мертвые души» русских людей, Н.В. Гоголь писал и о «живой России», обличая то, что уродует русского человека, мешает его развитию; «о богатыре духа и тела, мысли и слова мечтал Гоголь, таким виделся ему русский человек в полном развитии — “может быть, через двести лет”» [Гус, 1981, с. 309], поэтому мотив *богатырства* мог стать одним из ведущих мотивов во втором томе «Мертвых душ».

Н.В. Гоголь всегда стремился пробудить в человеке стремление к нравственному самоусовершенствованию. И в своем письме В.А. Жуковскому он определил роль искусства в духовном становлении человека: «Искусство должно выставить нам на вид все доблестные наши *народные* качества... чтобы каждый из нас почувствовал их и в себе самом и загорелся желанием развить и взлелеять в себе то, что им заброшено и позабыто. Искусство должно выставить нам все дурные наши народные качества и свойства таким образом, чтобы следы их каждый из нас отыскал прежде всего в себе самом и подумал бы о том, как прежде с самого себя сбросить все омрачающее благородство природы нашей. Тогда только и таким образом действуя, искусство исполнит свое предназначенье и внесет порядок и стройность в общество!» [Гоголь, 1952, т. 14, с. 37–38]. Письмо это было написано в 1848 году. «Доблестные» качества в «Ревизоре» не «выставлены», но через отрицание «гнусной российской действительности» Н.В. Гоголь утверждал идеалы народной нравственности, веря в могучие духовные силы русского народа.

В размышлениях А. Белого, И.Ф. Анненского, Ю.И. Айхенвальда, Д.С. Мережковского, Н.А. Бердяева, В.Я. Брюсова, В.В. Набокова, К.В. Мочульского, Ю.В. Манна, А. Терца и многих других исследователей творчества Н.В. Гоголя в XX веке можно встретить разные точки зрения, но в одном А. Белый оказался пророчески прав, сказав: «Непостижимо, неестественно связан с Россией Гоголь, может быть, более всех писателей русских и не с прошлой вовсе Россией, а с Россией сегодняшнего, а еще более завтрашнего дня» [Белый, 1910, с. 114].

■ Характеры «чисто русского пошиба» в творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина

Все творчество М.Е. Салтыкова-Щедрина отличает удивительный, парадоксальный сплав гротескного исследования жизни русского общества и горький, гоголевский «смех сквозь слезы» за судьбу России. Великий сатирик говорил о себе: «Я люблю Россию до боли сердечной и даже не могу помыслить себя где-либо, кроме России». Все современники М.Е. Салтыкова-Щедрина, такие разные, как А.И. Герцен и Н.А. Некрасов, И.С. Тургенев и Л.Н. Толстой, Н.Г. Чернышевский и Н.К. Михайловский, высоко ценили «трагическую сердечность» русского сатирика, продолжившего традиции Н.В. Гоголя, который во всех своих произведениях обличал Зло во всех его видах.

О «Губернских очерках» Н. Щедрина Н.Г. Чернышевский писал: «Ни у кого из предшествовавших Щедрину писателей картины нашего быта не рисовались красками более мрачными. Никто... не карал наших обще-

ственных пороков словом более горьким, не выставлял перед нами наших общественных язв с большею беспощадностью. <...> Он — писатель по преимуществу скорбный и негодующий. <...> ...эта благородная и превосходная книга принадлежит к числу исторических фактов русской жизни» [Чернышевский, 1948].

М.Е. Салтыков-Щедрин с народных позиций смотрел на государственную систему России, придя к выводу, что, «вмешиваясь во все мелочные отправления народной жизни», она «стирает все личности, составляющие государство», и «делается причиною всех зол и порождает к себе ненависть», плодит «массу чиновников, чуждых населению по духу и по стремлениям», ставших «страшной, разъедающей силой» [Салтыков-Щедрин, 1965 — 1977, т. 18, кн. 2, с. 323]. Так писатель объяснял антинародную сущность государственной системы России.

В «Губернских очерках» М.Е. Салтыков-Щедрин разоблачал механизм крепостных отношений. Свою задачу он определил так: «Много есть путей служить общему делу; но смею думать, что обнаружение зла, лжи и порока также не бесполезно, тем более, что предполагает полное сочувствие к добру и истине» [Салтыков-Щедрин, 1956, с. 14]. Этот мотив *служения общему делу* громко звучал в созданных позднее циклах сатирических рассказов и очерков «Помпадуры и помпадурши» (1863 — 1874), «Письма о провинции» (1868), «Признаки времени» (1868), «Господа ташкентцы» (1869 — 1872), «Дневник провинциала в Петербурге» (1872 — 1873), «Благонамеренные речи» (1872 — 1876), «В среде умеренности и аккуратности» (1874 — 1877), «Убежище Монрепо» (1878 — 1879), «Письма к тетеньке» (1881 — 1882), в вершине сатирического творчества — гротесковом сатирическом романе «История одного города» (1869 — 1870), в романах «Господа Головлевы» (1875 — 1880), «Современная идиллия» (1877 — 1883), в щедринских сказках (1883 — 1886). По существу, М.Е. Салтыков-Щедрин создал сатирическую энциклопедию русской жизни.

А.И. Введенский был убежден, что «будущий историк нашего времени не минует произведений г. Салтыкова, что в них он найдет удивительно верные и глубокие характеристики нашего общественного быта. Они воскресят перед ним ряд современников наших и засвидетельствуют о всех печалях и тягостях, угнетающих нас. Мрачной чередой пройдут перед его глазами Ташкентцы и Деруновы и весь этот люд "царящего зла" и народного горя, и наша злоба дня встанет перед ним во всей ее силе. <...> Историк почти только априорным путем может уловить влияние прошлого на настоящее; художник может яркими красками проследить и изобразить, проанализировать последовательное изменение жизни, показавши психологические основы ее» [Салтыков-Щедрин, 1989, с. 493].

В предисловии к английскому переводу «Истории...» И.С. Тургенев отмечал, что «своей сатирической манерой Салтыков несколько напоминает Ювенала», что в нем есть и «нечто свифтовское».

С точки зрения А.И. Введенского, сатирик — это человек, который, показывая отрицательные стороны жизни, не утратил веру в человека, в его разум, в его нравственные качества: «Сатира сама обязана своим существованием именно этой вере в человека, потому что иначе не было никакого смысла в ней: зачем было бы обращаться к людям, указывать им на те уродливости... если считать их неспособными отозваться на благородный голос обличения? При всем том, дело сатиры — показать только эти уродливости, возбудить отвращение к ним, негодование» [Там же]. И сам М.Е. Салтыков-

Щедрин был убежден, что не надо «погрязать в мелочах», а надо воспитывать в себе идеалы будущего, «своего рода солнечные лучи, без оживотворящего действия которых земной шар обратился бы в камень». Как и Н.В. Гоголь, он почувствовал на себе, что искусство сатирика драматично по своей природе, что оно небезобидно¹. Что придавало сатирику силы? Совесть (Евангелие посеяло в Н. Щедрина зачатки общечеловеческой совести), вера в безграничные, но затаенные силы духа народного, любовь «до боли сердечной» к России, любовь к литературе, в которой признавался писатель: «Лично я обязан литературе лучшими минутами моей жизни, всеми сладкими волнениями ее, всеми утешениями».

Единодушных рукоплеканий не собрала и сатира «История одного города». М.Е. Салтыков-Щедрин отказывался в ней от привычных рамок социально-политического романа, создав сатирическую картину русской жизни. В быте жителей города Глупова, как в капле воды, отразилась жизнь государства российского со всем его деспотизмом, уродством и горестями. Знакомство с бедственной судьбой глуповцев, которые находились в полной зависимости от самодурства своих меняющихся градоначальников, вызывает и негодование на тех, кто находится у власти, и горечь от рабской психологии униженного народа.

М.Е. Салтыков-Щедрин создал, по замечанию В.А. Чалмаева, «экспозицию уродств, зла, нелепостей и пороков, "вывихов" и курьезов времени и истории, предпочитая ироническое освещение и карикатурно-аллегорическое преломление ситуаций и характеров. Салтыков-Щедрин в полной мере постиг и это существо социально-политической сатиры: его "История одного города" — это горький сатирический смех над серией безголовых временщиков-властителей условного города Глупова со всем убожеством их основ управления, волюнтаристского жизнестроительства. "Формулы власти" и "тексты власти" выродились в одном из самых пустоголовых из них — градоначальнике Брудастом ("Органчике") — до двух "музыкальных пьес": "Разорю!" и "Не потерплю!". Идеалом человеческого общежития для другого — Угрюм-Бурчеева (прямой намек на временщика Аракчеева) — стала пустыня и... казарма с ее духом прямолинейности (улицы — это роты!), одинаковым цветом домов, боем барабана.

Из любви к России и народу рождается в его сатире нечто небывалое, роднящее его сатиру с лирикой, как мечтой "о значительном, высоком, пре-

¹ Н.В. Гоголь писал после постановки «Ревизора»: «Полицейские против меня, купцы против меня, литераторы против меня... Теперь я вижу, что значит быть комическим писателем. Малейший признак истины — и против тебя восстают, и не один человек, а целые сословия». А в «Мертвых душах» рассуждал о судьбе сатирика: «Счастлив писатель, который мимо характеров скучных, противных, поражающих печальною своею действительностью, приближается к характерам, являющим высокое достоинство человека, который из великого омота ежедневно вращающихся образов избрал одни немногие исключения, который не изменял ни разу возвышенного строя своей лиры... нет ему равного в силе — он Бог. Но не таков удел и другая судьба у писателя, дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно перед очами и чего не зрят равнодушные очи, — всю страшную, потрясающую паутину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога, и крепкою силою неумолимого резца дерзнувшего выставить их выпукло и ярко на всенародные очи! Ему не собрать народных рукоплеканий, ему не зреть признательных слез и единодушного восторга взволнованных душ...»

красном" (Л. Гинзбург), чем-то "соприродным молитве" (И. Сурат). Благодаря этой ноте — горечи, боли, сострадания, любви к России — в "Истории одного города" возникает образ народа ("громадины"), ошеломленного, обманутого, образ, который гораздо крупнее и выше всех горделивых ничтожеств, "счастливичиков" у власти. Какой-то мистический вихрь, когда "север потемнел и покрылся тучами", а из этих туч "неслось на город; не то ливень, не то смерч", остановил бег глуповского (и глупого!) времени: "История прервала течение свое"» [Чалмаев, 2008, с. 6].

Д.П. Николаев говорил о высокой степени обобщения в щедринской «Истории одного города»: «Как это уже видно из названия книги, мы встречаемся с одним городом, одним образом. Но это такой образ, который вобрал в себя признаки сразу всех городов. И не только городов, но и сел, и деревень. Мало того, в нем нашли воплощение характерные черты всего самодержавного государства, всей страны» [Николаев, 1977, с. 174]. В одной из своих статей о щедринском произведении он в основном останавливает внимание на «веренице градоначальников»: «Город Глупов проходит через целый ряд типичных для самодержавия ситуаций.

Сначала он оказывается под управлением безголового градоначальника, которого жители города встречают с восторгом и которому продолжают беспрекословно повиноваться, несмотря на то, что порой он издает просто-напросто бессмысленные звуки ("Органчик").

Затем в городе разворачивается кровопролитная, жестокая борьба за власть между претендентами на глуповский "престол", которая раскрывает истинное отношение правителей друг к другу ("Сказание о шести градоначальниках").

После этого читателю показывается, как "победители" исправляют историю ("Известие о Двоекурове").

<...> Вереница градоначальников, удостоившихся развернутого изображения, начинается Брудастым, являвшим собой истинную, очищенную от всех "примесей" сущность градоначальничества, а завершается Угрюм-Бурчеевым, представляющим собой ту же самую сущность, помноженную на строгий план нивилиаторства жизни и тупую непреклонность. Вот почему перед нами фигура не только более значительная, но и более зловещая. <...>

В главе об Угрюм-Бурчееве Щедрин рисует гротесковую картину, в которой "совмещены" нивилиаторство прошлое (типа аракчеевских военных поселений) и нивилиаторство будущее (типа феодального утопического социализма и казарменного коммунизма). Вот почему эта глава является самой "фантастической" в книге. Вот почему неверно сводить угрюм-бурчеевщину к аракчеевщине. Аракчеевщина — явление конкретно-историческое, а потому в известном смысле слова "кратковременное", преходящее. Угрюм-бурчеевщина — нечто более широкое и более страшное; она олицетворяет собой самую суть нивилиаторства и проявляется в разные периоды истории, в разных формах, в разных странах» [Николаев, 1971, с. 224 — 226].

Авторы «Русской речи» П. Вайль и А. Генис тоже считают, что «...лучшая глава "Истории одного города" — опись градоначальников. В ней, как в капсуле, заключен фантастический роман, который, будь он написан на таком же уровне, как этот перечень, мог бы на целый век опередить "Сто лет одиночества" Гарсиа Маркеса», но при этом замечают: «Однако Щед-

рин только частично использовал героев, которых он сам щедро наделил богатейшими литературными возможностями. Каждый градоначальник мог бы стать основой для главы фантастического, а не только сатирического романа. Этот парад персонажей, отчасти напоминающий галерею типов из "Мертвых душ", остался неразработанной жилой. Что мы, например, знаем о легкомысленном и неунывающим маркизе де Санглоте, который "летал по воздуху в городском саду"?

Щедрин, как бы в пику писаревскому определению его творчества ("Цветы невинного юмора"), стремился обрести прочный идеологический фундамент, поэтому "История одного города" — сатира, густо замешанная на философии. Обычно авторы такого рода произведений исследуют какой-нибудь грандиозный, но дурацкий проект. У Щедрина такой проект — история.

Древнее прошлое гуповцев представляет собой "кромешный", т. е. вывернутый наизнанку, мир. Он существует согласно абсурдному закону, выраженным в прибаутках, поговорках, пословицах, которые гуповцы используют как прямое руководство к действию: "Волгу толокном замесили, потом теленка на баню тащили, потом в кошеле кашу варили".

Как в картине Брейгеля "Пословицы", люди здесь становятся жертвой неверного толкования мира. Они перепутали переносное значение с прямым — приняли шутку всерьез. От этого и распалось амбивалентное единство вселенной — нижний, "кромешный" мир потерял свою верхнюю половину.

И вот, чтобы вернуть жизни смысл, щедринские "куралесы и гущееды" вносят в социальный хаос идею порядка — устраивают цивилизацию. Однако ничего хорошего из этого не вышло. Если доисторические гуповцы живут в царстве перевернутой логики, то цивилизация принесла им логику извращенную.

Подробный комментарий, указывающий на соответствия между Гуповым и Российской империей, только затемняет главную мысль писателя. Щедрин высмеивает историю, а не российскую историю. Все градоначальники плохи, т. к. плох сам институт общественного устройства.

Любое управление есть безнадежная война между властью и естеством. <...>

Великое разнообразие гуповских градоначальников призвано демонстрировать беспомощность любой власти, ее ненужность.

Отрицая историю, Щедрин, казалось бы, отдыхал душой на картинах естественной народной жизни, не стесненной градоначальническими потугами ее улучшить. <...>

Когда городом управляет "прекративший все дела" майор Прыщ, сказочное изобилие настагает гуповцев: "Пчела роилась необыкновенно, так что меду и воску было отправлено в Византию почти столько же, сколько при великом князе Олеге".

Однако освобожденные от узды истории гуповцы возвращаются в кромешный мир. Прыща, например, обладателя фаршированной головы, просто съели. Как и положено, не в переносном, а в прямом смысле. Он пал жертвой "естества", в данном случае — аппетита местного предводителя дворянства, в желудке которого, "как в могиле, исчезали всякие куски". <...>

Забывшие начальством гуповцы отнюдь не являют собой картину авторского идеала. Разоблачая историю, Щедрин не верит и в справедливую природу, производящую благородных дикарей. Он не решается сделать выбор между кромешным и цивилизованным миром — "оба хуже".

Туманному финалу книги предшествует последний, решительный конфликт между историей и природой. Угрюм-Бурчеев, виновный в "нарочитом упразднении естества", терпит поражение, столкнувшись с неодолимой стихией — рекой. "Тут встали лицом к лицу два бреда", — комментирует сражение автор. Один бред представляет историю, другой — природу. Обе стихии равно бессмысленны, бездушны, неуправляемы. И в той, и в другой нет места для нормального человеческого существования» [Вайль, Генис, 1990, с. 140 — 142].

Когда вышла в свет «История одного города», либеральная критика стала упрекать М.Е. Салтыкова-Щедрина в искажении жизни, в отступлении от реализма, но эти упреки были несостоятельными: *сатирические гротеск и фантастика* у Н. Щедрина не искажают действительности, а лишь доводят до парадокса те качества, которые таит в себе бюрократический режим. В своей статье «Историческая сатира» А.С. Суворин упрекал М.Е. Салтыкова-Щедрина в том, что тот выставил в своей книге народ в неприглядном свете, чего не должен себе позволять талантливый писатель: «Итак, главные, если не единственные занятия градоначальников — сечение и взыскание недоимок; традиция эта унаследована ими от самых древнейших времен, со времени призвания глуповцами к себе князей. <...>

Подробную характеристику градоначальников историк-сатирик начинает с 1762-го г., когда в Глухов был прислан на градоначальничество Дементий Варламович Брудастый, который выразил свою программу следующими словами: "натиск и притом быстрота, снисходительность и притом строгость"; при нем "хватали и ловили, секли и пороли, описывали и продавали" до тех пор, пока не оказалось, что у градоначальника вместо головы был органчик, сделанный Винтергальтером и выговаривающий два слова: "разорю" и "не потерплю". <...>

Один из следующих очерков — "Голодный год" — несравненно лучше: тут немало мелких замечаний о беспомощности жителей против буйства начальников и о той удивительной поспешности, с какою являются военные команды усмирять совершенно смирных обывателей, кажущихся, однако, начальническому глазу бунтующими, и чем кривее этот глаз, чем ограниченнее рассудок и чем больше склонности к самодурству у подобных начальников, тем чаще эти мнимые бунты и тем более возов розог истребляется на мужицкую спину. <...>

Страх — великое дело: он отнимает разум даже у разумных и парализует энергию сильных; чтоб составить себе определенное понятие о человеке, надо посмотреть, как живет он при обстоятельствах благоприятных, в счастья и довольстве. Оказывается, что такое наблюдение можно произвести и над глуповцами, ибо и у них были кроткие градоначальники, между которыми нельзя не упомянуть, без особенной благодарности, о некоем Прыще, имевшем, вместо обыкновенной, фаршированную голову, что и было потом открыто, и голова эта съедена с большим аппетитом предводителем дворянства. Но прежде, чем это случилось, глуповцы успели насладиться покоем, ибо фаршированная голова оказалась несравненно пригоднее для развития самоуправления у глуповцев; Прыщ позволил им жить, как они хотят. <...> Конечно, впоследствии, при крутых обстоятельствах, которые опять настали, глуповцы часто повторяли: "ах, если б все градоначальники были с фаршированными головами!" <...> Последующие градоначальники хотя и не отличались благодушием фаршированного, но были люди веселые, не злые,

любящие наслаждения и иногда похвалявшиеся и либерализмом. И что ж? Глуповцы "изнемогли" под бременем своего счастья и забылись. Избалованные пятью последовательными градоначальниками, доведенные почти до ожесточения грубою лестью квартальных, они возмечтали, что счастье принадлежит им "по праву" [Суворин, 2002].

«История одного города» вызвала закономерные нападки на ее автора. В журнале «Вестник Европы» (апрель, 1871, кн. 4) была напечатана рецензия г. А. Б-ова, в которой писателя упрекали в недостаточном знакомстве с русской историей, приписывая ему намерение написать «историческую сатиру», на которую Н. Щедрин, глубоко задетый обвинениями в глумлении над народом, ответил пространном письмом в редакцию журнала «Вестник Европы», изложив свою позицию насчет «характеристических черт русской жизни», ужасавших его: «...издавая "Историю одного города", я совсем не имел в виду историческую сатиру... Не "историческую", а совершенно обыкновенную сатиру я имел в виду, сатиру, направленную против тех характеристических черт русской жизни, которые делают ее не вполне удобною. Черты эти суть: благодушие, доведенное до рыхлости, ширина размаха, выражающаяся, с одной стороны, в непрерывном мордобитии, с другой — в стрельбе из пушек по воробьям, легкомыслие, доведенное до способности не краснея лгать самым бессовестным образом. В практическом применении эти свойства производят результаты, по моему мнению, весьма дурные, а именно: необеспеченность жизни, произвол, непредусмотрительность, недостаток веры в будущее и т. п. <...> Явления эти существовали не только в XVIII веке, но существуют и теперь, и вот единственная причина, почему я нашел возможным привлечь XVIII век. Если б этого не было, если б господство упомянутых выше явлений кончилось с XVIII веком, то я положительно освободил бы себя от труда полемизировать с миром уже отжившим. <...>

Сочетав насильственно "Историю одного города" с подлинной историей России, рецензент совершенно логически переходит к упреку в бесцельном глумлении над народом, как непосредственно в собственном его лице, так и посредственно в лице его градоначальников. "Органчик" его возмущает, "Сказание о шести градоначальниках" он просто называет "вздором". Очевидно, что он твердо встал на историческую почву и совершенно забыл, что иносказательный смысл тоже имеет право гражданственности.

<...> ...приступая к обличению меня в глумлении над народом непосредственно, мой рецензент высказывает несколько теплых слов, свидетельствующих о его личном сочувствии народу. <...> Во-первых, ему кажется совершенным вздором... названия головотяпов, моржеедов и проч. <...> ...утверждаю, что ни одно из этих названий не вымышлено мною, и ссылаюсь в данном случае на Даля, Сахарова и других любителей русской народности. Они засвидетельствуют, что этот "вздор" сочинен самим народом... <...>

Во-вторых, рецензенту не нравится, что я заставляю глуповцев слишком пассивно переносить лежащий на них гнет. <...>

В-третьих, рецензенту кажется возмутительным, что я заставляю глуповцев жиреть, наедаться до отвала и даже бросать хлеб свиньям. Но ведь и этого не следует понимать буквально. Все это, быть может, грубо, аляповато, топорно, но тем не менее несомненно — иносказательно. Когда глуповцы жиреют? — в то время, когда над ними стоят градоначальники простодуш-

ные. Следовательно, по смыслу иносказания, при известных условиях жизни, простодушие не вредит, а приносит пользу. <...>

Вообще, недоразумение относительно глумления над народом, как кажется, происходит от того, что рецензент мой не отличает народа исторического, т. е. действующего на поприще истории, от народа как воплотителя идеи демократизма. Первый оценивается и приобретает сочувствие по мере дел своих. Если он производит Бородавкиных и Угрюм-Бурчеевых, то о сочувствии не может быть и речи; если он выказывает стремление выйти из состояния бессознательности, тогда сочувствие к нему является вполне законным, но мера этого сочувствия все-таки обуславливается мерою усилий, делаемых народом на пути к сознательности. Что же касается до "народа" в смысле второго определения, то этому народу нельзя не сочувствовать уже по тому одному, что в нем заключается начало и конец всякой индивидуальной деятельности» [Салтыков-Щедрин, 1965 – 1977, т. 8, с. 246 – 249].

Безоговорочно принимает точку зрения писателя, изложенную в его письме, Ю.В. Лебедев, считая, что Салтыков-Щедрин «вслед за Тургеневым и одновременно с Толстым и Некрасовым... находит в народной среде то, что утрачено в мире русской бюрократии: человеческую общность и чуткость. Щедринские люди из народа — странники и богомольцы, в неутомимых поисках братства и правды блуждающие по русским дорогам.

Однако Салтыков смотрит на мужика не только с демократической, но и с исторической точки зрения. Поэтому образ народа в "Очерках" двоится. Поэтизируется народ как "воплотитель идеи демократизма", но вызывает грустно-иронические раздумья Щедрина народ-гражданин, действующий на поприще современной русской истории.

Ирония автора книги направлена и на паразитическую бюрократию, и на терпеливую, смиренно-добродушную народную массу. Собирает чиновник-взяточник мужиков, требует немедленного внесения подати, занимается откровенным вымогательством, хочет получить у мужиков "откупное" "детишкам на молочишко": "Стоят ребятушки да затылки почесывают... не будет ли божецкая милость обождать до заработков... Сгонят человек триста, ну, и лежат на солнышке. Лежат день, лежат другой... а ты сидишь себе в избе, будто взаправду занимаешься". В таком смиренном терпении народа Щедрин видит проявление гражданской незрелости, пассивности, уступчивости» [Лебедев, 2008, с. 2].

Кроме фантазмагорических героев «Истории одного города», в которой в гротескных образах выведены различные народные типы и типы чиновников, М.Е. Салтыков-Щедрин «открыл» еще один тип русского человека — Порфирия Владимировича Головлева.

В романе «Господа Головлевы» перед нами предстает «семейная хроника», где рассказывается «история умертвий» членов одной семьи, в которой названия пяти глав из семи соотнесены с темой семьи: «Семейный суд», «Племяннушка», «По-родственному», «Семейные итоги», «Недозволенные семейные радости». В отличие от традиционного жанра — «семейный роман» — М.Е. Салтыков-Щедрин прослеживает развитие семейных отношений в связи с развитием отношений общественных (Анна Головлева теряет свою власть после отмены крепостного права), создав образец психологического романа с отчетливо выраженной сатирической направленностью.

М.Е. Салтыков-Щедрин задумал свою «книгу об умирающих» — о тех, кто считал себя хозяевами России, но был обречен на вымирание, обречен историей на исчезновение — на закате крепостного права, которое Н.А. Некрасов называл «цепью великою», ударяющей «одним концом по барину, другим по мужику». Крепостное право сыграло главную роль в духовном обнищании дворянства¹.

Писатель рассказал не грустную и поэтическую историю о вымирающих «дворянских гнездах», в которых жила любовь, звучали возвышенные речи о смысле жизни, рождались романтические чувства, как в произведениях И.С. Тургенева, С.Т. Аксакова, И.А. Гончарова, Л.Н. Толстого, а показал процесс нравственно-психологической деградации дворянства, его «выморенность» с беспощадным реализмом. В письме Е.И. Уткину М.Е. Салтыков-Щедрин писал: «Я обратился к семье, к собственности, к государству и дал понять, что в наличности ничего этого уже нет» [Салтыков-Щедрин, 1933 — 1941, т. 19, с. 185 — 186]. Для него «дворянское гнездо» — «сама смерть, злобная, пустоутробная, это смерть, вечно подстерегающая новую жертву... Все смерти, все язвы, все отравы — все идет отсюда».

Все русские писатели второй половины XIX века (И.А. Гончаров и И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский) остро ощущали надвигающиеся социальные катаклизмы, и в их реалистических романах звучал трагедийный мотив гибели семьи, ее устоев. В романе М.Е. Салтыкова-Щедрина главной стала «мысль семейная»², которая в разных планах звучала в «Анне Карениной» и «Войне и мире» Л.Н. Толстого, в «Братьях Карамазовых» Ф.М. Достоевского, в тетралогии Н.Г. Гарина-Михайловского («Детство Темы», «Гимназисты», «Студенты», «Инженеры»), в биографических хрониках С.Т. Аксакова («Семейная хроника» и «Детские годы Багрова-внука»), но в романе «Господа Головлевы» уже нет идеализации семейных отношений, в нем звучит тревога об изменении сознания людей, живущих в переходное время, в которое опора государства — дворянство — обнаружило свою экономическую, социальную и нравственную несостоятельность.

Социальное и моральное вырождение семьи Головлевых как бы подводит итог внутреннему краху и гибели дворянства как класса, т. к. в этой патриархальной дворянской семье произошел распад всех устоев — хозяйственных, моральных, психологических, что приводит к философским раздумьям о бессмыслице накопительства «мертвых» ценностей. Еще А.С. Пушкин в «Скупом рыцаре» и в «Пиковой даме» начал бить тревогу о гибельной власти денег, приводящей людей к взаимной ненависти, лицемерию, ущербу души.

О трагическом распаде семьи и рассказано в щедринском романе «Господа Головлевы», в котором царили бездуховность, равнодушие, праздность, страсть к накопительству, опустошившие души родных людей, ожесточившие их, заглушившие все проявления человечности. Первым погибает безвольный Степан, умный и талантливый Степка-озорник, «с детства играющий роль не то парии, не то шута», со временем превратившийся в Степку-балбеса: «Такие личности охотно поддаются всякому влиянию и могут сделаться чем угодно: пропойцами, попрошайками, шутами и даже пре-

¹ Действие в романе «Господа Головлевы» происходит примерно 20 лет — с 1856 по 1877 год: до и после отмены крепостного права.

² «На принципе семейственности написаны мною "Господа Головлевы"» (Н. Щедрин).

ступниками». Потом — сбежавший из дома, ожесточившийся Павел, только в своих грезах мстящий Иудушке¹, и их никчемный, раздавленный властной женой отец Владимир Михайлыч. В одиночестве умирает некогда всесильная, обобранная и обманутая сыном Порфирием мать Арина Петровна, всю жизнь обманывающая сама себя в том, что радела за семью, но совершенно равнодушная к детям и к мужу. Погибают сыновья Порфирия Володенька и Петенька, никогда не знавшие любви, как и позволившая себе быть на мгновение счастливой дочь Арины Петровны, кончает самоубийством «племяннушка» Любинька. Никто из них не знал поддержки семьи, участия, никто не видел перед собой нравственного примера. Да и что они могли видеть, если во главе рода стояла женщина, равнодушная к судьбе спившегося мужа, ставшего по ее воле приживалом сына Степана, к несчастью сложившейся жизни замужней дочери и ее оставшимся сиротами детям! Арина Петровна «только тогда дышала свободно, когда была одна со своими счетами и хозяйственными предприятиями, когда никто не мешал ее деловым разговорам...»; «у нее была слишком независимая, холостая натура, чтобы она могла видеть в детях что-нибудь, кроме лишней обузы». Писатель показывает ее «даже не злою, а оцепеневшею в апатии власти»: бурная хозяйственная деятельность ее сплеталась с мертвенным равнодушием к детям и внукам.

Каждый из Головалевых делал попытку бежать из дома, но, не приспособленные к жизни, не умеющие трудиться, они возвращались, чтобы умереть «в родном, но мертвом доме», в котором поколение за поколением ждало своего «умертвия», так и не дождавшись понимания и поддержки от своих родных. Они умирали постепенно — нравственно, духовно, физически. Да и не могло ничего другого случиться в семье, где все находилось не только в состоянии озлобленного отчуждения друг от друга, но еще и стремились к взаимному уничтожению ради обогащения. В семье, в которой были разрушены кровно-родственные связи, где царил атмосфера всеобщей ненависти, не могло не произойти «фатальное вырождение» ее членов. В своем романе М.Е. Салтыков-Щедрин очертил типические свойства всей русской жизни: «Бывают семьи, над которыми тяготеет как бы обязательное предопределение. Особливо это замечается в среде той мелкой дворянской сошки, которая без дела, без связи с общей жизнью и без правящего значения сначала ютилась под защитой крепостного права, рассеянная по лицу земли русской, а ныне, уже без всякой защиты, доживает свой век в разрушающихся усадьбах. В жизни этих жалких семей и удача и неудача — все как-то слепо, не гадано, не думано <...> Представителям их домашние пенаты, с самой колыбели, ничего, по-видимому, не дарят, кроме безвыходного злополучия. Вдруг, словно вша, нападает на семью не то невзгода, не то порок, и начинает со всех сторон есть... точить поколение за поколением. Появляются коллекции слабосильных людишек, пьяниц, мелких развратников, бессмысленных празднотцев и вообще неудачников. И чем дальше, тем мельче вырабатываются людишки, пока, наконец, на сцену не выходят ху-

¹ В нем, как и в Степане, были хорошие задатки, но паразитический образ жизни их погубил. Павел чем-то напоминает гоголевского Манилова в своих бесплодных мечтах. Вот какую характеристику дает ему автор: «Может быть, он был добр, но никому добра не сделал; может быть, был не глуп, но во всю жизнь ни одного умного поступка не совершил. Он был гостеприимен, но никто не льстился на его гостеприимство; он охотно тратил деньги, но ни полезного, ни приятного результата от этих трат ни для кого никогда не происходило; он никого никогда не обидел, но никто этого не вменял ему в достоинство...»

досочные заморыши... которые, при первом же натиске жизни, не выдерживают и гибнут». М.Е. Салтыков-Щедрин определяет три характерные черты, присущие членам этой семьи: «праздность, непригодность к какому бы то ни было делу и запой». Неспособность заниматься «делом» влекли за собой «пустословие», «пустомыслие» и, как следствие, запой, являющийся как бы обязательным заключением «общей жизненной неурядицы».

Образ Порфирия Владимировича — «Иудушки», «кровопивушки» — стал открытием М.Е. Салтыкова-Щедрина. Это лицемер, «лишенный всякого нравственного мерила», склонный к пустословию (взглядом своим «словно петлю накидывает»); он — стяжатель, обирающий всех своих родных, он — ханжа, который, как Кабаниха А.Н. Островского («Гроза»), «поедом ест» близких («не очень страшен, а тиранит, слов не жалеет. Словами-то он стноить человека может»); он — разрушитель жизни (явившись к брату Павлу и к матери в моменты их агонии, он ускоряет их смерть; он отказывается в помощи сыновьям, отправив их на тот свет, одного — предварительно на каторгу); он — тиран (отнял у своей экономки Евпраксии их общего сына, отправив его в воспитательный дом). Порфирий Головлев с самого детства научился носить маску «благовоспитанного сына», потом — «заботливого брата», позднее — «чадолюбивого отца», ускорил при этом гибель всех своих родных. Унижая и уничтожая всех вокруг себя, он разрушил и самого себя, придя к полному «нравственному окостенению» и полному одиночеству, не сразу осознав, что смерть матери разорвала его последнюю связь с миром. У них было много общего, что отмечал А.И. Введенский: «Иудушка и "милый друг маменька" — деятельные члены семьи. Оба они — "хозяева-приобретатели". Они умели хлопотать, деятельно устраивать свои дела, и к чему же они пришли? Только к сознанию ненужности своей деятельности, к пустоте. Иудушка показал собственным примером маменьке, чем она была по отношению к другим, и она умерла в полном сознании ненавистности дела всей своей жизни. Иудушке тоже, в конце концов, пришлось убедиться в том же и понять, но уже поздно, что жизнью должно быть нечто совершенно другое, не то, чем он считал ее; он понял все свое бессердечие, припомнил жертвы его, но поздно, слишком поздно. Автор с большой художественной пронизательностью намечает главнейшие моменты психической жизни героев, постепенные переходы их к сознанию губительности их жизни. Каким же образом создалась эта неудачная жизнь их? На Иудушке, любимце матери, мы видим пример ее влияния, влияния ее приобретательской деятельности и той вековой морали, пример влияния которой мы видим на Чичикове. Помните ли, читатель, эти наставления, которые выслушивал герой "Мертвых душ" и которые запали в его душу: послушествуй старшим и пр. Иудушка вышел в жизнь именно с таким запасом практическим сентенций, которые и сложились в нем в то, что автор называет пустословием и пустомыслием. Судьба Иудушки должна была, очевидно, сложиться именно так, как показывает нам автор. Оставшись одиноким и видя кругом себя только ненависть, он должен был, в конце концов, прийти к тяжелому сознанию, покарвавшему его...» [Салтыков-Щедрин, 1989, с. 495, 497]. Постаревшего Головлева стали окружать только призраки его жертв: «Зачем он один? Зачем он видит кругом не только равнодушие, но и ненависть? Отчего все, что ни прикасалось к нему, — все погибло? Вот тут, в этом самом Головлеве, было когда-то целое человеческое гнездо — каким образом случилось, что и пера не осталось от этого гнезда?» Иудушка вдруг понял, что ему незачем жить:

«Жить и мучительно, и не нужно; всего нужнее было бы умереть; но беда в том, что смерть не идет». И Порфирий Головлев, оправдывая прозвище, полученное им в детстве от Степана, подобно библейскому Иуде, погибает (его смерть напоминает самоубийство), замерзая по дороге на кладбище к могиле маменьки. Терзаемый муками «одичалой совести», он фактически идет на сознательную смерть («Что такое! Что такое сделалось?! <...> где все?»). По мысли А.П. Ауэра, «отчуждение — это и есть тот "злополучный фатум", тяготеющий над этим родом, о котором Салтыков пишет в конце романа. Отмеченная библейская параллель выводит повествование к общей мысли: отчуждение — страшная разрушительная сила для всего человечества. К этому художественному итогу привела параболическая поэтика "Господ Головлевых", превратившая их в роман-притчу.

Не с меньшим трагизмом происходит отчуждение человека и от самого себя. Именно это происходит с Иудушкой, когда к концу жизни в нем проснулась и во весь голос вдруг заговорила совесть. С этого момента он враждебно относится уже не к окружающим людям, а к самому себе. Возникшее отчуждение переходит в беспощадное самоотрицание. Теперь к Иудушке возвращается и потерянная когда-то память. В его воспаленном сознании теснятся тени умерших, от них нет спасения — «везде шевелятся серые призраки». Они неутомимо преследуют щедринского героя, цепко держат его в своей власти. Иудушке страшно жить, и единственный выход из трагического тупика он видит в самоубийстве» [Ауэр, 2006, с. 278 — 279].

Смерть Иудушки символизирует гибель всего головлевского мира, в котором человек изначально был обречен на несчастье. Недаром Аннинька говорит Порфирию: «Страшно с вами!»

В «пробуждении совести» (глава «Рассвет») Порфирия Головлева М.Е. Салтыков-Щедрин видит расплату за то зло, которое он принес в мир: «Такие пробуждения одичалой совести бывают исключительно мучительны. Не видя никакого просвета впереди, совесть не дает примирения, не указывает на возможность новой жизни, а только бесконечно и беспощадно терзает». Пробудившаяся совесть не возрождает, а добивает Порфирия. Пробуждение совести в человеке, когда он стоит «одной ногой в могиле», не вытекает из логики развития характера Порфирия Владимировича, а говорит о просветительской тенденции мировоззрения писателя, верящего в пробуждение человеческой совести, и потому последние мгновения жизни Иудушки описаны им без сарказма. «Надо меня простить! — произносит Иудушка свой последний монолог. — За всех... И за себя... и за тех, которых уж нет... Что такое! что такое сделалось?! <...> где... все?» Эти слова говорят о том, что его совесть не умерла окончательно, что он способен был испытать ужас и стыд за свою жизнь, а «стыд, по мнению Салтыкова-Щедрина, есть драгоценнейшая способность человека ставить свои поступки в соответствии с требованиями той высшей совести, которая завещана историей человечества». Иудушка, казалось бы, абсолютно духовно опустошенный, все же испытал муки совести и стыда.

Неожиданное сатирическое переосмысление имени библейского Иуды в лицемере Иудушке Головлеве говорило о глубине сатирической мысли писателя. По замечанию Н.К. Михайловского, «фигура Иудушки, совмещающая в себе столько комических черт и в то же время полная глубокого трагизма, принадлежит к числу тех, которые живут века. Вы ясно видите этого словоточивого "кровопивушку", слышите его голос, ощущаете неприятность его при-

косновения и, вместе с его сыном, племянницей Евпраксеюшкой, милым другом маменькой, брезгливо и страшно содрогаются. Но удивительное дело: вы понимаете, что Аннинька должна была бежать от той невыносимой скуки и страха, которые распространяет вокруг себя Иудушка, и могла вернуться под его постылый кров только вконец одуренная пьяною жизнью; вы понимаете, что и сын Иудушки, и Евпраксеюшка, и милый друг маменька должны сторониться общения с ним; вы чувствуете, наконец, что и сами вы, встретившись с этой фигурой в жизни, ни на единую минуту не пожелали бы продолжить эту встречу. А вот в художественном воспроизведении вы от Иудушки оторваться не можете, хотя и переживаете с другими действующими лицами их тоску и страх. В этом и состоит чудесная тайна истинно художественного произведения: властная воля великого художника пленила вас, приковала ваше внимание к явлению, мимо которого вы, свободный от чар гениального творчества, постарались бы пробежать как можно скорее» [Михайловский, 1957].

Образ Порфирия Головлева психологически многогранен, его характер лицемера, пропитанный показной религиозностью, лишен схематизма и доведен писателем до типа, символизирующего определенную социальную группу, потому и стал нарицательным явлением. Он не показан в своей эволюции, но раскрывается с разных сторон, углубляясь за счет палитры оттенков. М.Е. Салтыков-Щедрин подчеркивал, что его герой — чисто русский тип: «Не надо думать, что Иудушка был лицемер в смысле, например, Тартюфа или любого современного французского буржуа, соловьем рассыпающегося по части общественных основ. Нет, ежели он и был лицемер, то лицемер чисто русского пошиба, т. е. просто человек, лишенный всякого нравственного мерил и не знающий иной истины, кроме той, которая значится в азбучных прописях. Он был невежественен без границ, сутяга, лгун, пустослов и в довершение всего боялся черта».

М.Е. Салтыков-Щедрин, рассказав историю жизни и смерти Порфирия Головлева, разрушившего жизнь родных и свою собственную, напоминает об ответственности человека за других людей и за самого себя, об ужасах нравственного разложения человека, о цене человеческой жизни.

Н.Г. Чернышевский был прав в том, что М.Е. Салтыков-Щедрин создал книги, которые относятся к «прекрасным литературным явлениям», «принадлежат к числу исторических фактов русской жизни» и что «в каждом порядочном человеке русской земли Щедрин имеет глубокого почитателя. Честное имя его между лучшими, и полезнейшими, и даровитейшими детьми нашей родины» [Чернышевский, 1948, т. 4].

■ «Милости, а не правосудия»: уроки «Капитанской дочки» А.С. Пушкина

Выше уже говорилось о «гнездах» пушкинских персонажей, составляющих типологические ряды героев его произведений, которые выявил А. Лежнев, выделивший в отдельное «обширное гнездо»¹ группу «малень-

¹ «Пушкин не является создателем только одного определенного образа или ряда родственных образов. <...> Пушкина определяет и многосторонность трактовки и многообразие отбора. Многообразие это мы видели, рассматривая гнездовые скопления его типов... да и сами "гнезда" ведь, в конце концов, только условные объединения родственных, но далеко не одинаковых персонажей» [Лежнев, 1966, с. 222 – 223].

ких людей», ряд которых продолжили в литературе XIX века Н.В. Гоголь и Ф.М. Достоевский, и отдельно — «смирных» героев — «самой пушкинской», «самой русской» группы, яркими представителями которой были не только социально обделенные люди («заброшенные на задворки жизни») Вырин, гробовщик Адриан Прохоров, воспитанница графини Лиза), но и, по наблюдениям А. Лежнева, люди «средние», «заурядные», «смирные и добрые, не отличающиеся особыми талантами, кроме дара сердечности, простоты натуры, непосредственности» [Лежнев, 1966, с. 217]. В эту группу он включил Белкина («Повести Белкина»), Анну Савишну из «Дубровского», всю семью Мироновых и Гринева из «Капитанской дочки».

Многими исследователями было замечено, что в 30-е годы в творчестве А.С. Пушкина стали появляться новые герои — это уже не были разочарованные романтики, скушающие скептики. Одни (Ап. Григорьев, Ф.М. Достоевский) связывали исчезновение сильного и протестующего героя из пушкинских произведений с тем, что А.С. Пушкин «примирился с действительностью», другие, в том числе А. Лежнев, считали, что А.С. Пушкин осознал необходимость «пристальнее взглянуть» в реальную и такую многокрасочную жизнь, потому что не мог не замечать прозаической, обыденной жизни России, на просторах которой жили миллионы людей, обладающие душевной щедростью, нравственным великодушием. А.С. Пушкин никогда не осуждал «мятежность» духа людей, понимал их стремления и их трагедию: «...тип бунтаря был ему особенно близок... в нем ему преимущественно раскрывалась народная стихия» [Там же, с. 219]. Он не идеализировал и своих «смирных» героев, хотя высоко ценил в них отсутствие гордыни, эгоизма, расчетливости, относясь к их недостаткам с мягким юмором. При этом А. Лежнев отмечал «один несомненный факт»: «Пушкин любит перевоплощаться в Гринева». По его мнению, «"незаметный герой" — не случайное, не наносное явление в пушкинском творчестве. <...> Он знаменует собой окончательный переход к реализму, внимание к действительности, к типическому, к рядовому, к тому, что складывает толщу жизни» [Там же, с. 222].

А. Лежнев считает А.С. Пушкина «по преимуществу художником положительных образов», чем и отличается от Гоголя: у него нет «героя, рисованного сплошь белым или сплошь черным». Правда, «единственным исключением может показаться Швабрин (как в стихотворной поэзии Мазепа). И действительно, Пушкин его насильственно очернил. Известна история колебаний его замысла. Швабрин вырос из реального прототипа, Шванвича, офицера, перешедшего на сторону Пугачева. Он должен был быть первоначально героем "Капитанской дочки". Лишь впоследствии Шванвич расщепляется на Швабрину и Гринева, причем первый постепенно выцветает в пользу последнего, и, наконец, вытесняется в разряд "злодеев". Но и этот "злодей", насколько он по существу сложен! Это — натура сильная, с резким, насмешливым умом, с интенсивными страстями... Это — продолжение той же линии, которая дала Сильвио "Выстрела" и героя "Пиковой дамы". Швабрину отличает от них черта неблагодарства, душевной низости... Пушкин трактовал Швабрину как изменника, как предателя и придал ему соответственные свойства» [Там же, с. 200–201]. Поэтому его «"низость", неблагодарство его характера не дают сразу распознать его родство со стержневыми образами А.С. Пушкина, которые могут быть преступниками, но никогда не бывают преступниками низкими. Но он зол и смел, как Алеко, и, как тот, признает только собственный закон» [Там же, с. 214]. На других

представителей «гнезда Сильвио» Швабрин не похож. В.Г. Белинский считал его «мелодраматической фигурой». В романе он является полным антиподом Гринева: у них разное отношение к понятиям долга, чести, любви.

Г.Г. Амелин считает, что, в отличие от Швабрина, «Гринева дан — не в изложении идей и добытых знаний, а в прохождении какого-то пути, приобретении необходимого опыта, который проделан с абсолютным ощущением того, что на кон поставлена жизнь» [Амелин, 2005, с. 174]. Философ так определяет место Гринева в мире: «Ортопедическая вертикаль самоопределения такова: Екатерина над законом, Пугачев вне закона, и только Петруша в сияющей точке одиночества, оживляющего все душевные силы, — все, на что способен он сам, из собственного духа и характера. Один на один с миром, как на дуэли. "Я чувствовал в себе, — признается Гринева перед нападением пугачевцев на Белогорскую крепость, — великую перемену". Теперь в душе — "и нетерпеливое ожидание опасностей, и чувства благородного честолюбия".

Итак, он — человек благородного честолюбия. "Береги честь смолоду" — пословица, взятая эпитафией ко всему роману и ко всему существованию героя. Гринева мог бы сказать, как Одиссей Николая Гумилева: "Я чести сторож неизменный". Честь — не просто сословная добродетель или родовая черта, передающаяся по наследству вместе с дворянством. Честь — онтологическое свойство его миропорядка. Без этого нет ничего. У Петруши — никаких усилий над собой, ему все дается легко (хотя это само по себе чудовищно трудно!). Сам себе истец, и ответчик, он не знает ни тени мучительного выбора и тягостного сомнения. Ведь совершенно очевидно, что поступить *надо так* (основание — это когда нет оснований для того, чтобы было иначе, чем есть!). И поступить иначе я просто не могу! И только так можно связать распавшуюся цепь времен и с треском лопнувшую материю человеческих взаимоотношений. Это идейно-экзистенциальная форма и гений его личности. Гринева *великодушен*. Дар небес и источник всех великих дел, великодушие — это свобода и умение властвовать собой. Это способность души вместить весь мир, как он есть, и если и быть чем-то недовольным в этом мире, то только самим собой ("Ну, ну, Савельич, полно, помиримся, виноват; вижу сам, что виноват..."). И к тому же — это умение прощать и не держать зла (на отца, генерала или Швабрина)» [Там же, с. 177 — 178].

Все эти душевные качества помогают молодому человеку, оказавшемуся без всякого жизненного опыта в сложнейшей ситуации, не озлобиться, не разочароваться в людях, остаться самим собой. Г.Г. Амелин задает вопрос о причине стойкости Гринева и отвечает на него: «Что оберегает Гринева от подобной смыслоутраты? Что позволяет пружинить даже на развалинах всей социальной механики? Любовь, что движет солнце и светила: "...Она меня любит! Эта мысль наполняла все мое существование". Петруша повторяет это в упоении восторга, но называет спасительное чувство мыслью. Он любит, и любим он ею, но эта полнота сердца есть мысль. Пастернак говорил, что "в рамках самосознания сила называется чувством". Вот есть нечто, что разом будет и единицей самосознания, и чувства, и это Пастернак называет силой, а Гринева — любовью. Но его чувство к Маше — это любовь плюс... опасность, т. е. последняя ясность саморазумения того, что он рискует потерять возлюбленную и погибнуть сам. Но, по мысли Гельдерлина, там, где опасность, там вызревает и спасение. И не обращая ни малейшего внимания на вечные увещания своего дядьки, он подвергает свою жизнь всевозможным опасно-

стям: в метели, на дуэли, на защите Белогорской крепости, на ратном поле и т. д. Гринев вездесущно и страстно рискует. Но если бы он постоянно не рисковал своей жизнью, он ее бы точно потерял. Он как бы действует по парадоксальному, но экзистенциально верному девизу: кто избегает опасности, от нее непременно погибает» [Амелин, 2005, с. 189].

Каким предстает в начале романа юный Гринев? А.С. Пушкин показывает его через его поступки: Петр уезжает из дома на службу, обливаясь слезами и запомнив наказ отца: «Прощай, Петр. Служи верно, кому присягнешь; слушайся начальников; за их лаской не гоняйся; на службу не напрашивайся; от службы не отговаривайся; и помни пословицу: береги платье снову, а честь смолоду». По дороге, остановившись в симбирском трактире, он напивается с встречным офицером и проигрывает крупную сумму, которую утром отдает, рассердив Савельича. Он ведет себя как типичный «недоросль из дворян», наивный до глупости, в котором крепко засели сословные предрассудки: на недовольство Савельича по поводу карточного проигрыша он заявляет: «Я твой господин, а ты мой слуга. Деньги мои. Я их проиграл, потому что мне так вздумалось». Так же он потом утверждает свое право на поступок, когда дарит человеку, показавшему ему во время бурана дорогу на постоялый двор, заячий тулуп. И в этом случае Гринев, выговаривая Савельичу, думает о том, что надо обязательно «переспорить упрямого старика», а то потом «будет трудно освободиться от его опеки», а ему так хотелось чувствовать себя взрослым. Споры между ним и дядькой Савельичем носят довольно добродушный характер, т. к. в глубине души Гринев понимает его правоту. В нем живет понятие чести, которое не является для него пустым звуком, что он будет не раз доказывать. Когда случилось, что во время боя с пугачевцами Савельич отстал на своей хромой лошаденке, Гринев повернул обратно, чтобы выручить его. Г.Г. Амелин отмечает, как быстро идет процесс возмужания Петра Гринева: «Гринев созревает мгновенно. Вчерашний недоросль, гонявший голубей и игравший в чехарду с дворовыми мальчишками, резко переменяет судьбу. Два эпизода на пути в Оренбург — проигрыш ста рублей Зурину и заячий тулупчик Пугачеву — испытательные ловушки фортуны и уже (! — Г. А.) свидетельства его возмужания. Петруша имел, казалось бы, все причины отказать гусарскому ротмистру — ведь надул он его, как есть надул — напоил пуншем и обыграл в бильярд, в который Гринев никогда не игрывал! И прав Савельич: “Батюшка Петр Андрейч, — произнес он дрожащим голосом, — не умори меня с печали. Свет ты мой! послушай меня, старика: напиши этому разбойнику, что ты поштуил, что у нас и денег-то таких не водится. Сто рублей! Боже ты милостивый! Скажи, что тебе родители крепко-накрепко заказали не играть, окромя как в орехи...” Но Петруша понимает, что отказать в выплате проигрыша — бесчестно. И когда он признается, что вел себя беспутно, это означает: я сам во всем виноват, и за это надо платить.

И за что бродяге заячий тулупчик? За то, что они же его подвезли до постоялого двора? И опять чертовски прав упрямый старик Савельич: ведь он его проплет, собака, в первом кабаке (на что Пугачев говорит свою sacramентальную фразу: “Это, старинушка, уж не твоя печаль...”). “Бога ты не боишься, разбойник! — отвечал ему Савельич сердитым голосом. — Ты видишь, что дитя еще не смыслит, а и рад его обобрать, простоты его ради. Зачем тебе барский тулупчик? Ты и не напаяишь его на свои окаянные плечища”. Но Гринев великодушно жалуется ему со своего плеча тулуп. Великодушие и предполагает, что даешь всегда больше, чем получаешь. Гринев уже

совсем не дитя, и смысл в подарке самый провиденциальный. В раздирании заячьего тулупчика есть что-то до неловкости точное, что позволило Толстому указать как на главный признак "Капитанской дочки" — обнаженность, голость ("Повести Пушкина голы как-то").

Гринев не взрослеет, он сразу перерождается. Тулупчик — не знак благодарности, а символ великодушия. А символ — вещь, которая неотделима от факта сознания. Он, в отличие от знака, не имеет какого-либо отличного от него обозначаемого. Сознание или есть, или нет, оно не может вызреть, как плод, для того чтобы наконец предстать готовым к употреблению. Здесь не может быть никакого генезиса. Гринев — не рефлексирующая личность, но "не понимающим" (Цветаева) его назвать нельзя. Если мы будем понимать под мыслью любую форму и любое состояние понимания чего бы то ни было и реализацию себя в том, что понято. Здесь Гринев мыслит не хуже Пушкина.

Его внутреннее чувство диктует видеть во всем происходящем не то, что содеяли другие, дурно или хорошо, не то, как сложился порядок или хаос, а то, что должен сделать он сам. Великодушие предполагает, что мир таков, что в любой момент в нем может что-то случиться только с моим участием. "Фактов нет, — говорил Живаго, — пока человек не внес в них чего-то своего, какой-то доли вольничавшего человеческого гения, какой-то сказки". *Надо внести личность в факт.* Что на самом деле означает принцип Ницше — "по ту сторону добра и зла"? Как распознать, что есть добро, если мы не мыслим об основаниях его существования, в которых нет ничего ни от добра, ни от зла? И Гринев — отнюдь не интуитивно, а сознательно и свободно — находится в этой точке» [Амелин, 2005, с. 178 — 180].

А. Лежнев замечает, что А.С. Пушкин всегда — «рядом с героем» (Бахтин) всегда представляет человека через его поведение: «Пушкин не является ни предтечей рефлексологии, ни духовным отцом французского натурализма... он не рассматривает своих героев как объекты исследования, как любопытные живые механизмы. Он им открыто сочувствует, он иронизирует над ними (место морализирования и дидактизма занимает у Пушкина ирония), мягко подтрунивает, изредка даже негодует...» При этом «он не игнорирует их внутреннего мира... Но он дает лишь самую общую психологическую мотивировку, уточняя и конкретизируя ее действием», как это было в отношении Гринева [Лежнев, 1966, с. 190].

А.С. Пушкин использует метод построения образа «через поведение, а не через переживание». Он рассказывает нам, как вчерашний «недоросль», молодой офицер, оказавшись в ситуации выбора, среди событий, происходящих на широком историческом фоне, сумел сохранить себя, не поступившись ни одним из своих принципов. Гриневу особенно трудно, потому что в его душе офицерская, дворянская честь сложным и мучительным образом соотносится с душевным сочувствием к предводителю крестьянского восстания Пугачеву, с которым он должен был воевать (ему А.С. Пушкин «доверил» высказать очень важную для него мысль: «Не приведи бог видеть русский бунт — бессмысленный и беспощадный»). Там, где речь идет о восстании Пугачева, А.С. Пушкин суров и далек от игры¹). Г.Г. Амелин объясня-

¹ По замечанию Б.С. Мейлаха, «образ Пугачева в романе — образ героический», он связан «лучшими чертами своего характера с пушкинской концепцией человека», потому что «хочет воли для всего народа», но «Пушкин, изучив по всем доступным источникам историю пугачевского движения, в "Истории Пугачева" осветил ее и как исследователь и пришел к выводу, что крестьянский бунт не приводит к облегчению судь-

ет сложные чувства, которые испытывает юный офицер, не всегда осознанно, но согласно своему внутреннему чутью: «Вокруг жесточайшая схватка власти и народного мятежа. Но даже рьяно участвуя, Петруша находится в каком-то другом измерении. Его борьба — в другом месте. Его место — он сам, а не осуждение или наказание других людей. (Подобно тому, как его самовольный отъезд из осажденного Оренбурга — не есть знак отрицания им принятого порядка вещей, его молчаливое согласие с решением суда в Казани — не есть знак его подчинения этому порядку, потому что и то, и другое — факты порядка его сознательного решения и выбора.) Мир таков, каков он есть, и самое главное — остаться самим собой. И тогда удержишь в душе какие-то смыслы, которыми и мир удержится, а не развалится, как старый сапог. Миру и тебя довольно, чтобы быть! Сартр сказал бы о Гриневе, что он действует, чтобы сделаться, а сделавшись — быть. И истина этого бытия имплицитно существует существованием и завязывается движением в жизненном пространстве (*Du mouvement avant toute chose!* [Движение — прежде всего! (*франц.*)]). Отсюда сама тема пути в романе. (Там, где мы говорим “Если будет толк...”, Пушкин говаривал “Если будет путь...”) И все путешествия Гринева — это география странствий по близким и далям его собственной души. Произведение всегда в пути: оно прокладывает дорогу. Дорогу к чему? К какому-то открытому, незаянтому месту, к чьему-то еще не охлкнутому “ты”, к какой-то еще не родившейся реальности» [Амелин, 2005, с. 183–184]. Реальность рождается сама по себе из поступков людей. «Смыкаются, выстраиваются в один ряд, — замечает Е.С. Добин, — буран; дворянин-офицер, спасающий человека из народа; помилование Пугачевым героя романа именно за проявленное добросердечие» [Добин, 1973, с. 123]. Вторая встреча Гринева и случайно встреченного во время бурана «вожатого» произошла во время взятия повстанцами Белогорской крепости, и было неизвестно, чем эта встреча закончится для молодого офицера. Конфликт возник сразу: «Послужи мне верой и правдою, и я тебя пожалую и в фельдмаршалы и в князья. Как ты думаешь?» И в ответ слышит: «Тебе служить не могу»¹. И только что казнивший капитана Мирнова самозванец его милует. Когда во время их дальнейшего разговора Пугачев просит дать ему слово не воевать против него, Гринев отвечает: «Как могу тебе в этом обещаться? Сам знаешь, не моя воля: велят идти против тебя — пойду, делать нечего». В этих эпизодах Пушкин «берет пробу» характеров: «Гринев поставлен перед испытанием на мужество, на твердость воли. Пугачев тоже поставлен перед испытанием, для него лично безопасным, но тем не менее нелегким. Испытанием на великодушие» [Там же, с. 132]. Оба героя это испытание выдерживают. По наблюдению Е.С. Добина, страниц, на которых рассказано о расправе повстанцев с офицерами, всего три, а эпизоды, в которых Гринев, начиная с их встречи во время бурана, получает помощь от Пугачева, занимают двадцать страниц. «Искра добра», пробежавшая в отношениях между юным дворянином и грозным вождем повстанцев, делает обоих человечнее, хотя, несомненно, эти отношения сложны.

Гринева, по его признанию, «сильное сочувствие» влекло к этому человеку: «Я пламенно желал вырвать его из среды злодеев, которыми он предводил бы народа. Именно это соображение было для Пушкина решающим» [Мейлах, 1984, с. 105, 109].

¹ Когда Савельич просит стоящего под виселицей Петра Гринева «поцеловать злодею ручку», чтобы спасти свою жизнь во время пугачевского восстания, он слышит в ответ: «Я предпочел бы самую лютую казнь такому подлому унижению».

тельствовал, и спасти его голову, пока еще было время». А когда времени для спасения уже не было, в толпе озверевших людей, сопровождавших Пугачева к месту казни, был Гринев, который глубоко сочувствовал ему. А.Н. Варламов считал: «У Пушкина Пугачев — посаженный отец Гринева. Таким он явился ему в пророческом сне, как отец он позаботился о его будущем; и в последнюю минуту жизни в огромной толпе народа никого более близкого, чем сохранивший честь дворянский недоросль, разбойнику и самозванцу Емеле не нашлось» [Варламов, 2004, с. 35]. Ю.М. Лотман, размышляя о «странной дружбе» Гринева и Пугачева, увидел в ней пушкинскую «идею единства нации»: при всей противоположности классовых интересов, они нашли «в чем-то общий язык». А этим «чем-то» были «вечные» духовные и нравственные ценности, на которых и держится нация.

Когда Гринев узнает о том, что Маше грозит опасность, он мчится в Белогорскую крепость, рискуя жизнью, понимая, что ему надо обратиться к Пугачеву, который поможет спасти девушку. По мысли А.Н. Варламова, «любовь к женщине у Пушкина — не помеха дворянской верности и чести, но ее залог и та сфера, где эта честь в наибольшей степени проявляется». И Пугачев, несмотря на недовольство своих «енералов», во второй раз проявляет свое великодушие.

Один из самых распространенных приемов в фольклоре — троекратность повторения (герой подвергается трем испытаниям, разгадывает три загадки, выбирает одну из трех дорог и пр.). Пугачевское великодушие и в третий раз подвергается испытанию, когда Швабрин из-за бессильной злобы объявляет, что Маша — дочь офицера, подвергая ее опасности. Тронутый любовью молодых людей, Пугачев отпускает их: он не мог примириться с тем, что кто-то «обижает сироту»¹. И Гринев находит слова благодарности Пугачеву: «...Бог видит, что жизнью моей рад бы я заплатить тебе за то, что ты для меня сделал. Ты мой благодетель... А мы, где бы ты ни был, и что бы с тобою ни случилось, каждый день будем бога молить о спасении грешной твоей души...» Совершенно справедливо замечание Г.Г. Амелина о том, что «Пугач существует для него не как самозванец, злодей и убийца, а как загадка, которую предстоит разгадать, встреча, которая ниспослана ему судьбой. Пугачев — черное солнце, феномен, в который он ненасытно вглядывается. И со своего «я» Гринев снимает все пласты — почвы, сословных привилегий, жирной нежити условностей и моральных предрассудков, достигая какого-то метафизически нулевого состояния (он не отрицает их, а как бы ускользает, обходит стороной). В этой точке зéго все факты и события мира равноправны и равнобезразличны, все — равнослучайны, как и их смысловая иерархия и субординация. В этом нулевом состоянии — я и Бог, отражающийся в каком-то внутреннем образе, внутреннем акте. Этим выявляется действительная индивидуализация и реальная сила человеческого самоопределения, включающая истинную бесконечность» [Амелин, 2005, с. 194].

¹ Сбылся сон, который увидел спасенный во время бурана Гринев, сон пророческий, вещий, имеющий аллегорический смысл. Во сне ему сообщали, что его отец тяжело болен, но когда он приезжает и становится на колени у постели отца, чтобы получить последнее благословение, он видит, что в ней «лежит мужик с черной бороδοю», а в ответ на его недоумение, почему он должен «просить благословения у мужика», мать отвечает ему: «Все равно, Петруша, это твой посаженный отец; поцелуй у него ручку, и пусть он тебя благословит...» Гринев не соглашается, мужик начинает махать топором, убежать не получается, а «страшный мужик» ласково просит его: «Не бойсь, подойди под мое благословение...»

Во всех встречах Гринева и Пугачева громко звучит мотив *милосердия*. Выше уже говорилось, что Е.С. Добин обратил внимание на то, что «жестокых» страниц, связанных с восстанием Пугачева, всего три, а страниц, на которых рассказано о том, как Пугачев помогал юному офицеру, — двадцать. Ни одно произведение А.С. Пушкина, по мысли А. Лежнева, не было написано «для иллюстрации какого-нибудь отвлеченного положения морали или философии. Поэтому они никак не могут быть подведены под афоризм. Их идея сложнее, не в одной плоскости, а, главное, она плотно срослась с образной системой произведения, осуществляясь в ней и нигде помимо нее. Что составляет идею «Капитанской дочки»? «Береги честь смолоду»? Какой вздор! Много ли останется от пушкинских повести, если подойти к ней с этим мериллом? Это одна из многих смысловых просек, но даже не главная. <...>

Отсюда следует не то, что пушкинские повести лишены идеи (существует и такое толкование), но что их идея органична, многомысленна... и что «простое» объяснение способно привести их к абсурду. Сама по себе *множественность интерпретаций* (курсив мой. — Э. Ф.) не доказывает еще их общей ошибочности... а ряд их может иметь свою долю справедливости... Такая сращенность идеи с материалом, такая полнота ее образного воплощения приводит к тому, что в художественной работе Пушкина упор переносится на характер, на тип. Маски и фабулы ему уже недостаточно» [Лежнев, 1966, с. 160 — 161].

Отношение к пушкинской «Капитанской дочке» было неоднозначным, в частности, к вопросу о жанре этого произведения. Некоторые исследователи рассматривали ее как *историческую повесть*, некоторые — как *исторический роман*. Жанровый фон ее пытались связать и с пародийными рыцарскими и историческими романами. Учитывая, что форма художественного произведения неразрывно связана с его идейным содержанием, права Е.Ю. Полтавец, считая, что наступило время «рассмотреть “Капитанскую дочку” не на фоне истории и исторического романа, а на фоне пушкинской историософии и религиозных исканий, в том числе и *религиозных исканий новых жанров светской литературы*, предпринятых Пушкиным незадолго до кончины». К необходимости этого шага Е.Ю. Полтавец привели долгие споры в пушкиноведении о том, какие события являются главным предметом изображения А.С. Пушкина — семейная хроника или история бунта Пугачева¹. Она приводит различные точки зрения, склоняясь к плодотворным подходам в решении этого вопроса Г.Г. Красухина и С.А. Фомичева, предложившим рассматривать последний роман Пушкина в связи с «каменноостровским циклом», в котором епископ Антоний (Храповицкий) усматривал «второстепенное значение правового порядка» и «первостепенное значение нравственного начала», анализируя стихотворение этого цикла «Из Пиндемонти», а также к точке зрения В.Н. Катасонова, утверждавшего, что «Гринев *самим фактом* своего общения с Пугачевым как бы постоянно приглашает последнего покаяться» [Катасонов, 1998, с. 44]. Е.Ю. Полтавец прочитывает эпиграф к пушкинскому роману как «завет отца», считая, что

¹ Учитель из Казани Е.К. Севастьянова, например, выстроила заключительный урок по пушкинскому роману «Капитанская дочка» в аспекте единства в нем «мысли семейной» и «мысли народной», предпослав ему эпиграф из Ф.М. Достоевского: «Он (Пушкин) понял русский народ и постиг его назначение в такой глубине и в такой обширности, как никогда и никто. ...Он преклонялся перед правдой народной всем существом своим, о чем и свидетельствовал в своих лучших созданиях».

«тема семьи решается как архетипическая: отец посылает сына на жертву, на тяжелые испытания, и только после них достигается гармония. И почти весь сюжет соотносится с евангельским» [Полтавец, 2005, с. 18]. Решая поставленный в заголовке своей статьи вопрос о том, кто кому «вожатый» — Пугачев Гриневу или Гринев Пугачеву, ее автор доказывает, что «демоническая мораль» Пугачева (идея справедливости, с его точки зрения) всегда помогала ему ощущать правоту своих поступков, но «Гринев самим фактом своего существования разрушает эту цельность и силу Пугачева» тем, что дарит свой тулупчик, почитает свою «честь» и «христианскую совесть», что готов погибнуть, спасая любимую. И Савельича Пугачев тоже не понимает потому, что тот жизнь готов отдать за своего барина, и, будучи отпущенным Гриневым на свободу, возвращается вместе с ним в Белогорскую крепость спасать Машу, понимая, чем может грозить новая встреча с Пугачевым и особенно с пугачевцами.

Природу «приязни», которую друг к другу испытывают два совершенно разных человека, объясняет автор статьи «"Капитанская дочка" и традиция французского мемуарного романа» И.В. Лукьянец: «Происхождение приязни Гринева имеет не кодексный, а совершенно естественный характер. "Неправильность" этой симпатии — свойство восприятия окружающих. Естественная благодарность Гринева вожатому плохо воспринимается Савельичем; Пугачев, милая Гринева, идет против своих "енералов", скрывая от них обман Гринева. Гринев даже не пытается не только суду, но и своему приятелю Зурину объяснить природу своих отношений с самозванцем. Эта приязнь удивительно сочетает в себе естественность и необычность. Она не соответствует представлению об офицерской чести у Гринева и о разбойничьей — у Пугачева. Ведь Пугачев у Пушкина разбойник не романтический, как Сбогар у Нодье или Кондар у Байрона, а настоящий, кровавый. Поэтому и милость Пугачева к Гриневу не может объясняться обычными для романтического разбойника причинами.

Гринев и самому себе не может объяснить свою симпатию к Пугачеву. Она нарушает строй его мыслей и чувств, и сам Гринев с удивлением ощущает ее, называя "странной": "Между тем, странное чувство отравляло мою радость: мысль о злодее, обрызганном кровию столько же невинных жертв, и о казни, его ожидающей, тревожила меня поневоле".

Важным становится то обстоятельство, что Гринев и Пугачев встретились не как функциональные фигуры — офицер и разбойник, а как два человека — терпящий бедствие и спасающий, и что бы в дальнейшем ни произошло, родовая общность этих людей незабываема. Помощь Пугачева вводит обоих в круг нерасторжимых моральных обязательств спасенного и спасителя. Природа этих обязательств довольно сложна. Это прежде всего христианские правила. "Жаловать, так жаловать" Пугачева сродни евангельскому "не семь раз, а семидесять семь надо прощать брата своего". Гринев для Пугачева, может быть, последняя возможность оправдания перед Богом и перед людьми: "Ты видишь, что я не такой еще кровопийца, как говорит обо мне ваша братия". Если же мы обратимся к рыцарской этике как первоисточнику дворянской, что стоит за Гриневым, то увидим, что и там милость к спасенному занимала достойное место. Так, например, в одном из самых известных рыцарских романов Европы "Тристане и Изольде" Тристан предстает пред судом ирландского короля за убийство ирландского богатыря, брата королевы Морхольта, уже после того как его, Тристана, спасли от смертельной раны. Именно то,

что Тристан был сначала спасен ирландцами, и стало главной причиной его оправдания, т. к. нельзя губить спасенного.

Представления о добре и зле у Гринева и у Пугачева часто совпадают. Для Пугачева вняты честность, смелость, защита слабого, стойкое принятие своей участи. Несмотря на совсем уж полную чужеродность разбойников Пугачева Гриневу, даже у них есть правила, созвучные душе Гринева. Так, Хлопуша действует согласно своим представлениям о чести, которые в чем-то созвучны правилам Гринева: "...я губил супротивника, а не гостя...". Но совпадения эти частичны, почти мгновенны, т. к. продолжение фразы Хлопуши ("...на вольном перепутье да в темном лесу, не дома, сидя за печью; кистенем и обухом, а не бабьим наговором") совсем уже не из мира Гринева. Да и сила притяжения Гринева к Пугачеву в какой-то момент превращается в силу отталкивания. Это превращение происходит в минуту наивысшей откровенности двух героев. Удивительно, что и Гринев, и Пугачев ни с кем так не откровенны, как друг с другом. Гринев таит свои планы от Маши, не открывается он до конца и приятелю своему Зурину. Тот узнает от него лишь внешние черты приключения, да и реакция его ("Все это, брат, хорошо; одно не хорошо; зачем тебя черт несет жениться?") поверхностна. Пугачев тоже не верит своим приближенным и самую суть своих отношений с судьбой приоткрывает именно Гриневу (притча о вóроне). И вот тут-то оба и начинают на черту непреодолимую». (Дворянин Гринев уверен: «...жить убийством и разбоем значит по мне клевать мертвечину». Он не понимает Пугачева, который во имя свободы готов на все.)

И.В. Лукьянец отмечает, что «во французском романе XVII – XVIII веков кодекс часто управляет героем, определяет его существование. Правило, порядок, кодекс, должное не могли не быть интересными для Пушкина, который много думал и писал и об "обычае, деспоте среди людей" и о "проторенных дорогах", где обретают счастье. То, как в "Капитанской дочке" кодекс порядочности входит в сложнейший моральный мир героев, что он значит для их судьбы и жизни, приоткрывает еще одну грань размышлений Пушкина о сложнейшей категории нравственности — чести.

<...> В романе Гамильтона кодекс порядочности — залог гармонии мира. Существуют правила, которые обеспечивают справедливость, читатель вправе ожидать выполнения условий, и он не бывает обманут: порядочное поведение обеспечивает правильный результат. У Пушкина в "Капитанской дочке", казалось бы, та же последовательность: храбрость, любовь, верность вознаграждены, Швабрин повержен, кровавый злодей казнен. Почему же нет у Гринева, да и у читателя чувства покоя? Может быть, потому, что в повести цепь порядочности разорвана — в конце концов спасенный не избавил спасителя от лютой смерти. А может быть, и потому, что жизнь, которая создает правила и кодексы, все же не подчиняется им, и Пушкин это прекрасно знает. Последний кивок Пугачева Гриневу становится точкой, завершающей круг встреч и расставаний Гринева и Пугачева, но еще более говорит он о трагизме жизни, которая разрушает порожденные ею же правила» [Лукьянец, 1997, с. 106 – 112].

Т.А. Алпатова в своей работе «Роман А.С. Пушкина "Капитанская дочка": взаимодействие прозы и поэзии» интерпретировала философское содержание пушкинского романа (первенство добра, любви, милосердия) с точки зрения «неразрывного единства поэтического и прозаического миров» пушкинского творчества, доказывая, что «лишь поэтическая струя всеми возможными средствами — и благодаря символической многозначности,

усиленной ассоциативными связями, и с помощью прямого вторжения лирических фрагментов в прозаический текст, и воссоздания в сюжетных ситуациях «лирического напряжения» — вопреки реальным фактам преодолевает и социальную, и сюжетную закреплённость роли <...> персонажа. Поэзия становится тем чудом, которое возвращает в художественный мир романа законы добра и милосердия» [Алпатова, 1993]¹.

«Капитанская дочка» относится к «лучшим созданиям» зрелого А.С. Пушкина. Изучение этого романа в «сопряжении» двух тем (темы семьи и темы народа, связанных с темой исторической памяти) готовит почву для дальнейшего восприятия идей Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, а также для восприятия идей русских философов XIX — XX веков, заставляя задуматься над мыслью А.С. Пушкина: «Гордиться славою своих предков не только можно, но и должно; не уважать оной есть постыдное малодушие».

Важное место принадлежит в романе теме семьи, в которой и закладываются основы нравственности (Петрушу не только «учил» гувернер, ему не только прививал «чувства добрые» Савельич, «беречь честь смолоду» его учил отец, отправляя на службу и потом напоминая о чести в письмах: так, узнав о дуэли сына со Швабриным, он пишет, что «шпага ему пожалована... на защиту отечества, а не для дуэлей»). Как замечает Е.К. Севастьянова, «для Пушкина... понятия "семья", "долг" были священными и соотносились с понятием Родины. Они были для него средоточием Истории. И погиб Пушкин на дуэли, защищая не только собственную честь, но честь семьи, дома и даже России. Говоря словами Б. Окуджавы, "ему было за что умирать у Черной речки"» [Севастьянова, 2007, с. 5].

А обращение Маши Мироновой к императрице, когда она приехала спастись арестованного Гринева, трансформировалось в знаменитую формулу А.С. Пушкина: «Милости, а не правосудия», на важность которой в «Капитанской дочке» указывал Ю.М. Лотман, считавший, что «в антитезе милости и справедливости русская, основанная на бинарности, идея противостоит латинским правилам, проникнутым духом закона». В главе «Идейная структура "Капитанской дочки"» в книге «В школе поэтического слова...» он пишет о том, что «проникновение в законы истории снова и по-новому поставило перед Пушкиным издавна волновавший его вопрос о соотношении исторически неизбежного и человеческого. Мысль о том, что исторический прогресс неотделим от человечности, постоянно в той или иной форме присутствовала в сознании Пушкина».

Диалектика прав исторической закономерности и прав человеческой личности волновала Пушкина с 1826 г. Но теперь история предстала как внутренняя борьба, а не как некое единое движение², и Пушкин встал перед вопросом соотношения социальной борьбы и этического критерия гуманности.

Пушкин раскрывает сложные противоречия, возникающие между политическими и этическими коллизиями в судьбах его героев. Справедливое с точки зрения законов дворянского государства оказывается бесчеловеч-

¹ В письме Я.П. Полонскому от 18 января 1888 года А.П. Чехов заметил: «Может быть, я и не прав, но лермонтовская "Тамань" и пушкинская "Капитанская дочка", не говоря уже о прозе других поэтов, прямо доказывают тесное родство сочного русского стиха с изящной прозой».

² В «Полтаве» борьба идет между Петром и вне истории стоящими эгоистами, честолюбцами, странствующими палачинами (Мазепа, Карл II), в «Капитанской дочке» — Пугачев и Екатерина II представляют два полюса русского XVIII века.

ным. Но было бы недопустимым упрощением отрицать, что этика крестьянского восстания XVIII в. раскрылась Пушкину не только в своей исторической оправданности, но и в чертах, для поэта решительно неприемлемых. Сложность мысли Пушкина раскрывается через особую структуру, которая заставляет героев, выходя из круга свойственных им классовых представлений, расширять свои нравственные горизонты. Композиция романа построена исключительно симметрично (об этом см.: [Благой, 1955]).

<...> Герой, призванный воспитанием, присягой и собственными интересами стоять на стороне дворянского государства, убежден в справедливости его законов. Нравственные и юридические нормы его среды совпадают с его стремлениями как человека. Но вот он в осажденном Оренбурге узнает об опасности, грозящей Маше Мироновой¹. Как дворянин и офицер он обращается к своему начальнику по службе с просьбой о помощи (ему отказывают. — Э. Ф.) <...> Гринев предпринимает совершенно неожиданный для русского дворянина и офицера XVIII в. шаг (недаром он сам называет свою мысль "странной"): он выходит из сферы действия дворянских законов и обращается за помощью к мужицкому царю. Однако в стане восставших действуют свои законы и нормативные политические идеи, которые столь же равнодушны к человеческой трагедии Гринева. Более того, как дворянин Гринев враждебен народу, и законы восстания, политические интересы крестьян требуют не оказывать ему помощь, а уничтожить его. Подобное действие вытекало бы не из жестокости того или иного лица, а из соматического применения общего закона к частному случаю. Желая остаться дворянином и получить помощь от Пугачева, Гринев явно непоследователен. <...>

Но вот Гринев арестован, он приведен на суд. Его судьи — "пожилой генерал, виду строгого и холодного", и молодой гвардейский капитан — тоже поступают "по законам". Они видят в Гринева только связанного с "бунтовщиками" политического противника, а не человека. Уверенность же Гринева в том, что ему удастся оправдаться, зиждилась совсем на иных основаниях — чувстве своей человеческой правоты. С точки зрения дворянских законов Гринев действительно виноват и заслуживает осуждения. Не случайно приговор ему произносит не только дворянский суд, но и родной отец, который называет его "ошельмованным изменником". Показательно, что не позорная казнь, ожидающая сына, составляет, по мнению Гринева-отца, бесчестие, а измена дворянской этике. Казнь даже возвышает, если связана с возвышенными, для дворянина, умыслами и делами. "Не казнь страшна: пращур мой умер на лобном месте, отстаивая то, что почитал святынею своей совести; отец мой пострадал вместе с Волынским и Хрущевым. Но дворянину изменить своей присяге, соединиться с разбойниками, с убийцами, с беглыми холопьями!.."

Как только Гринев понял, что судьям нет дела до человеческой стороны его поступков, он прекращает самозащиту, боясь впутать Машу в бесчеловечный процесс формалистического судопроизводства.

Везде, где человеческая судьба Маши и Гринева оказывается в соприкосновении с оправданными внутри данной политической системы, но бесчеловечными по сути законами, жизни и счастьем героев грозит смертельная опасность. Но герои не погибают: их спасает человечность. Машу Миронову спасает Пугачев. <...>

¹ Мы имеем в виду первоначальный, а не последующий, цензурный вариант XI главы.

Судьба Гринева, осужденного и, с точки зрения формальной законности дворянского государства, справедливо, — в руках у Екатерины II. Как глава дворянского государства Екатерина II должна осуществить правосудие и, следовательно, осудить Гринева. Замечателен разговор ее с Машей Мироновой: "Вы сирота: вероятно, вы жалуетесь на несправедливость и обиду? — Никак нет-с. Я приехала просить милости, а не правосудия". Противопоставление милости и правосудия, невозможное ни для просветителей XVIII в., ни для декабристов, глубоко знаменательно для Пушкина [Лотман, 1988, с. 116 – 119].

«Капитанская дочка» — подтверждение одной из граней пушкинского гения, который был уверен в том, что его не забудут за то, что в его «жесткий век» он не только «восславил свободу», но и «милость к падшим призвал», что «чувства добрые» он «лирой пробуждал», что позволило В.Г. Белинскому утверждать: «На его произведениях целые поколения будут учиться нравственности». И если бы мы «услышали» А.С. Пушкина, то, по мысли Ф.М. Достоевского, «между нами было бы, может быть, менее недоразумений и споров, чем видим теперь» [Достоевский, 1987, с. 315].

Поэтесса С. Сырнева как-то высказала мысль о том, что «с детства воспитанный Пушкиным человек при какой угодно тяжести бытия становится счастливым. И это одна из наших национальных загадок».

И еще один завет оставляет нам А.С. Пушкин в «Капитанской дочке», рассказывая о любви Гринева и Маши, который сформулировал в своем «Дневнике» Л.Н. Толстой: «Для того, чтобы в действительности была justice (фр. справедливость. — Э. Ф.), нужно, чтобы в стремлении, в идеале были самоотречение, любовь» [Толстой, 1985, с. 153].

■ «Маленький большой человек» Максим Максимыч

Своеобразный «маленький человек» — честный служака, добрый и недалекий штабс-капитан Максим Максимыч — появился и в романе М.Ю. Лермонтова. Одна из повестей и названа его именем, что подсказывает, что он — не только второстепенный персонаж романа, но занимает в нем определенное место, да и в повести «Бэла» он — нравственный судья поступкам Печорина. Э. Шульман позволяет себе провести параллель между Печориным и Максимом Максимычем: «Возьмите: Печорин и Максим Максимыч. Казалось бы, ничего общего. Первый — герой нашего времени, светский лев, столичная знаменитость, а последний — провинциал, захолустный армеец».

Хотя Государь Император, по Монаршьему чутью угадал, что штабс-капитан — не маленький человек. Ведь Максим по-латыни "большой". А Максим Максимович — "большой" дважды: Большой — сын Большого.

Однако же, подобно Печорину, отбилась от человечества. Потерял родителей, не женился, не имеет детей... Просто Печорин приемлет одиночество как судьбу, а Максим Максимович старается прилепиться к людскому сообществу» [Шульман, 1994, с. 63]. Когда-то и критик С.П. Шевырев при постановке вопроса о «герое времени» увидел такого «героя» не в «невротике» Печорине, а в «здоровом» Максиме Максимыче.

Прямой характеристики Максим Максимыча в романе нет, его образ вырастает из описания его внешности, его поступков, стиля его речи, в которой звучат и народный юмор, и поэтические описания. Это человек, вышедший из народа, привыкший к трудностям, он простодушен и прям в

своих высказываниях. Привыкнув к суровой жизни, он дослужился до офицерского чина. Максим Максимыч давно живет на Кавказе, привык к его красоте, «как к свисту пуль». Его замечание подчеркивает храбрость штабс-капитана: «...и к свисту пули можно привыкнуть, т. е. привыкнуть скрывать невольное биение сердца».

Кавказ и горцы с их стремлением к независимости всегда интересовали М.Ю. Лермонтова. Замечал он, что это место оставляет свой отпечаток и на характере русского человека. Ю.М. Лотман, неоднократно отмечающий противопоставление (и сопоставление) в творчестве М.Ю. Лермонтова Востока и Запада, был убежден, что «с помощью этого контраста» М.Ю. Лермонтов «надеялся выявить сущность русской культуры»: «Русская культура — Север — противостоит и Западу и Востоку, но одновременно тесно с ними связана. С молодостью культурного типа Лермонтов связывает его гибкость, способность к восприятию чужого сознания и пониманию чужих обычаев. В повести "Бэла" рассказчик говорит: "Меня невольно поразила способность русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить; не знаю, достойно порицания или похвалы это свойство ума, только оно доказывает неимоверную его гибкость и присутствие этого ясного здравого смысла, который прощает зло везде, где видит его необходимость или невозможность его уничтожения". Не случайны в образе Максима Максимыча подчеркивается легкость, с которой он понимает и принимает обычаи кавказских племен, признавая их правоту и естественность в их условиях» [Лотман, 1988, с. 223]. О широте и «всеотзывчивости» русской души говорит и отношение штабс-капитана к горцам, в котором есть не столько враждебность к ним, сколько умение понять их поступки, оценить их отвагу. И.И. Виноградов размышляет о взаимоотношениях Максим Максимыча с миром: «Весь опыт, и суровость, и все его мужество — для горцев. С горцами он может быть осторожен, хитер и тверд... Хотя привычное полупрезрение к ним смешивается с восхищением их храбростью. Перед Печориным он пасует, и Печорин знает это, иначе он не осмелился бы на похищение Бэлы. Штабс-капитан часто разрывается между служебным долгом, требующим наказания Печорина, и душевной привязанностью к нему. Трогателен он и в отношении к Бэле, постепенно начиная уважать эту 16-летнюю девушку за ее гордость». Он был одинок («У меня нет семейства, об отце и матери я двенадцать лет уж не имею известия...»), и он привязался к «славной девочке» Бэле, как к дочери, хотя ничем не мог ей помочь в ее сложных отношениях с Печориным, т. к. в вопросах любви у него не было никакого опыта. По замечанию И.И. Виноградова, «его трогательная, нежная забота о Бэле, его искренняя привязанность к Печорину говорят сами за себя, и недаром образ этого старого солдата, простого и бесхитростного в своих привязанностях, сумевшего сохранить под суровой личиной доброе отзывчивое сердце, относят к лучшим, самым светлым созданиям лермонтовского таланта» [Виноградов, 1969, с. 159].

Человек одинокий, Максим Максимыч привязался к появившемуся в его гарнизоне Печорину, к которому стал относиться, как к сыну, хотя понимал, что это сильный и сложный человек: «Есть люди, с которыми должно соглашаться». В нем нет никакой приниженности, есть твердые нравственные принципы, и он высказывает свое мнение Печорину, не одобряя его отношений с Азаматом, его поведение с Бэлой. Этот малообразованный человек способен понять движения души другого человека. Переживая смерть Бэлы,

он замечает, что она все равно бы умерла, поняв, что Печорин ее не любит. Его фраза о гибели Вулича «Впрочем, видно, уж так на роду написано...» говорит о том, что он умел принимать жизнь такой, какая она есть. В нем гораздо больше душевности, чем в Печорине, который во время последней встречи с Максимом Максимычем проявил холодность и безразличие. Совсем немного требовалось от него, чтобы сделать штабс-капитана счастливым, — задержаться на несколько часов, чтобы они могли поговорить, повспоминать, учитывая, что по дороге в Персию Печорину незачем было торопиться. Ведь служба в крепости, Печорин разговаривал с Максимом Максимычем о мучившей его тоске, о причинах своих страданий, понимая, что всей глубины его противоречивой природы штабс-капитан понять не сможет, но его сочувствие и доброта были всегда неподдельны. При последней встрече Григорий Александрович отказал Максим Максимычу в простом человеческом внимании¹. И хотя штабс-капитан пытался скрыть слезы обиды, спрятать боль в «иронической улыбке», он был не только обижен, но и оскорблен, о чем говорит вырвавшаяся у него фраза: «Что ему во мне? Я не богат, не чиновен, да и по летам совсем ему не пара...» В этом случае он был не совсем справедлив к бывшему «приятелю», объясняя причину его холодности так, как он, привыкший знать «свое место», мог понять. Да и как разобраться в человеке, который сам себя не всегда понимал. А Печорину, по мнению Н.Г. Долинина, не хотелось вспоминать Бэлу: он «не хочет вспоминать ее, не хочет ворошить прошлое, боится воскресить прежнюю боль...».

Когда в крепость был прислан молодой прапорщик, Максим Максимыч вел себя по отношению к нему «не как штабс-капитан, а как человек». А вот Печорин, «чтобы не обеспокоить себя воспоминаниями, так холоден со стариком, который был ему близким человеком; и, чтоб уберечь от боли свою душу, не задумываясь, ранит чужую...» [Долинина, 1975, с. 61, 71 — 72].

Два человека, занимающих разное положение в обществе, не во всем понимали друг друга, что заставило Н.Г. Долинина заметить: «Человек и богатство, человек — и чин, человек — и положение в обществе <...> конфликт человеческого и античеловеческого, введенный в русскую литературу Пушкиным, был углублен и расширен его последователями» [Там же, с. 60], в том числе М.Ю. Лермонтовым.

■ «Чтоб в человеке человеческое торжествовало»: «маленькие великие люди» Н.С. Лескова

В основе мировоззрения Н.С. Лескова лежало «народосознание». В 70-е годы писатель задумал цикл рассказов о праведниках, стремясь опровергнуть распространённый в демократической прозе пессимистический взгляд на российскую действительность, выраженный А.Ф. Писемским, увидевшим в ней «только гадости». Н.С. Лесков не мог согласиться с такой позицией: «Как, — думал я, — неужто в самом деле ни в моей, ни в его и ни в чьей иной русской душе не видать ничего, кроме дряни? Неужто все доброе и хорошее, что когда-либо замечал художественный глаз других

¹ Максим Максимыч не мог не испытать боли, не мог не чувствовать обиды. Он столько лет берег бумаги Печорина, а после разговора с ним решил их выбросить: «...вот он вынул одну тетрадку и бросил ее с презрением на землю; потом другая, третья и десятая имели ту же участь: в его досаде было что-то детское...» Его не раз в жизни обижали.

писателей, — одна выдумка и вздор? Это не только грустно, это страшно» [Лесков, 1957, с. 242].

Слово «положительность» — не слово Н.С. Лескова. Его слово — «праведник», о чем и говорится в статье «Три праведника и один Шерамур» (1880) и в некоторых его письмах. По мысли М. Горького, Н.С. Лесков «как бы поставил целью себе ободрить, воодушевить Русь» и начал «создавать для России иконостас ее святых и праведников» — этих «маленьких великих людей» [Горький, 1949 — 1955, т. 24, с. 231].

Чаще всего проблема праведничества в русской критике обсуждалась исследователями применительно к творчеству Лескова. И.С. Снегирева подчеркивает, что одним «из приоритетных направлений науки о Лескове <...> стало изучение религиозно-философской позиции писателя и темы праведничества — центральной в его творчестве» [Снегирева, 2002, с. 3].

Принимая методологию научной классификации лесковских персонажей, в основу которой положено христианское «учение о душевном устроении», разработанную Т.А. Касаткиной в книге «Характерология Достоевского», И.С. Снегирева выделила такие типы праведников Лескова, как *гармонический, эпический и героический*. К самому малочисленному, гармоническому типу она относит князя Якова Львовича и Мефодия Мироновича Червеса («Захудалый род»). *Эпический* тип праведника имеет два варианта: «бунтарский» (Савелий Туберозов, княгиня Протозанова) и «кроткий», к которому относятся «тихие» герои: Захария Бенефактов, карлик Николай Афанасьевич. Героическими натурами являются Дон Кихот Рогожин, Ахилл Десницын, Иван Флягин. Типологическое развитие образов-характеров праведников в творчестве писателя завершается созданием «сверхтипа» такого героя [Там же, с. 5—6].

В.Е. Хализев рассматривал тип героя-праведника, которому свойственны такие черты, как твердость духа, чувство чести, долга, жертвенность, и подразделял их на *собственно праведников и обыкновенных людей*, «небезгрешных и далеких от совершенства, поведение и сознание которых ориентировано на евангельские заповеди» [Хализев, 1997, с. 112].

Большому числу положительных героев произведений второй половины XIX века присущи деятельно-религиозные черты, поэтому исследователи В.Е. Хализев и О.Е. Майорова так определяют ряд важных характеристик типа праведника в произведениях русских писателей: «Смирение, внешняя незаметность, самоотверженность, жертвенное служение ближним, веротерпимость, причастность христианской нравственности и национальным традициям» [Хализев, Майорова, 1983, с. 200]. Эти черты были присущи блаженным, появившимся еще в произведениях древнерусской литературы (их в народе часто называли юродивыми «Христа ради»). По мысли С.А. Мартяновой, особый тип героя-праведника отличался «внутренней свободой» и «верностью евангельской истине» [Мартянова, 1997, с. 26].

В народном сознании и жития святых рассматривались как жития праведников — своеобразных подвижников, заступников Правды: «Праведник сопричастен бессмертной Правде» [Клибанов, 1994, с. 74]. Желание писателей показывать устремленность юродивых к высшей правде В.В. Зеньковский называл «мистическим реализмом». Юродство «тоскует о правде и любви, оно переходит в обличение всяческой неправды у людей — особенно часто и сурово нападало оно всегда на государственную власть», которая смиренно склонялась перед духовным величием юродства [Зеньковский,

1991, т. 1, с. 44]. Отсюда и появились такие определения праведников, часто своим поведением напоминающих блаженных, юродивых (Рыжов, Голован, Левша), как «заступники Правды» (А.И. Клибанов), «евангельские люди» (И.С. Снегирева), «собственно праведники» (В.Е. Хализев). Всех их отличали простодушие, доверчивость, «всеотзывчивость», которые всегда были прищипаны русским людям.

Лесковские праведники, которых он находил в самых различных слоях русского общества — среди простолюдинов и дворян, крестьян и духовенства, — руководствуются в своих поступках только голосом совести. Среди них есть кварталный надзиратель («Однодум»), жандармский чиновник («Пигмей»), дворяне («Инженеры-бессребреники», «Кадетский монастырь», «Русский демократ в Польше»), простолюдин («Несмертельный Голован»), мастеровой («Левша»), бывший крепостной («Очарованный странник») и пр. Они не только несут в мир добро, но и показывают, каким может быть человек не когда-нибудь в будущем, а уже сейчас, в настоящем, т. к. каждый человек на своем месте может жить «по совести». У каждого из них — «энергетические» и «всепобеждающие характеры».

Свое понимание «праведничества» Н.С. Лесков высказал в предисловии к циклу рассказов о «праведниках» и в статье «О героях и праведниках» (1881), в которой писатель своих праведников ставит выше тех, кого принято называть героями, ибо «прожить изо дня в день праведно долгую жизнь, не солгать, не обманув, не слукавив, не огорчив ближнего и не осудив пристрастного врага, гораздо труднее, чем броситься в бездну, как Курций, или вонзить себе в грудь пук штыков, как известный герой швейцарской свободы» [Лесков, 1881, с. 5]. Правда, писатель замечал: «Нельзя не отметить некоторую "потерянность" и одиночество праведников, которые в силу своего положения в обществе не могут участвовать в больших делах, но их сила в том, что их нравственность — практический пример поведения, которое "возвышается над чертою простой нравственности и потому свято Господу"» [Лесков, 1989, с. 3]. В этих словах чувствуется горечь, связанная с убеждением Н.С. Лескова в непозволительности видеть в жизни России только дурное: «Если без трех праведных, по народному верованию, не стоит ни один город, то как же устоять целой земле с одною дрянью, которая живет в моей и в твоей душе, мой читатель?»

Мне это было и ужасно и несосно, и пошел я искать праведных, пошел с обетом не успокоиться, доколе не найду хотя то небольшое число "трех праведников, без которых несть граду стояния..."» [Лесков, 1957, с. 242]. М. Горький замечал, что «трезвый и недоверчивый» ум Н.С. Лескова поставил своей задачей «не от ума, а от сердца оправдать Русь». Созданную Н.С. Лесковым галерею народных праведников М. Горький определил как «иконостас праведников и святых». Эта галерея, постепенно расширяясь, в последнем прижизненном издании Лескова включала в себя десять произведений, собранных писателем в один том, названный им «Праведники». Это — «Пигмей» (1876), «Однодум» (1879), «Шерамур» (1879), «Кадетский монастырь» (1880), «Русский демократ в Польше» (1880), «Несмертельный Голован» (1880), «Инженеры-бессребреники» (1887), «Левша» (1881), «Очарованный странник» (1879), «Человек на часах» (1887). Кроме этих рассказов, собранных писателем в одном томе, почти в каждом произведении Н.С. Лескова мы найдем образ праведника. В своей книге об отце в главе «Художественная проповедь» А.Н. Лесков писал: «Все они, в порядке появления в печати, располагаются

примерно так: правдолюбивый Овцебык ("Овцебык", 1863), непримиримо революционные Райнер, Лиза Бахарева и Помада ("Некуда", 1865), младопитательный и всеприимный Пизонский, Котин Доилец и всепрошающая Платонида ("Котин Доилец и Платонида"), полный патриотизма землепроходец Иван Северьяныч Флягин ("Очарованный странник", 1873), мятежный протопоп Савелий Туберозов ("Соборяне", 1873), беззавистный и безгневный Памва и чудный отрок Левонтий ("Запечатленный ангел", 1873), чистый душой Рыжов ("Однодум", 1879), мужественный Голован ("Несмертельный Голован", 1879), самоотверженный рядовой Постников ("Человек на часах", 1887) и т. д.» [Лесков, 1981, с. 517].

Как видно, диапазон образов праведников огромен, и все они очень разные, мало чем напоминающие друг друга по социальному положению и по мировоззрению, но в главном, глубинном, удивительно схожие. В них писатель показал значимость такого типа человека для России («Такие люди, стоя в стороне от главного исторического движения... сильнее *группы делают историю*» (выделено Н.С. Лесковым)) и для гражданского становления личности («Таких людей достойно знать и в известных случаях жизни подражать им, если есть сила вместить благородный патриотический дух, который согрел их сердца, окрылял слово и руководил поступками»).

В каждом из произведений о праведниках есть черты житийного жанра, хотя они — не святые, а живут в мире, среди обычных людей, часто и в своей семье, не совершая никаких подвигов. Главное для писателя — показать, как человек преодолевает искушения и соблазны, проходя через жизненные испытания по «дороге к Храму», показать, каково это — жить «по совести», показать пример высокой нравственности, «напомнить России, как надо жить».

Для Н.С. Лескова праведники — это не просто хорошие люди, у которых есть принципы, но и те, кто умеет их претворить в жизнь, в которых соединились сила духа, вера, умение быть терпимым к окружающим их людям. Это — те, кто, может быть, не осознавая этого, помогают приблизиться к пониманию «поэзии вечной правды и неумирающей жизни». Праведник не отстраняется от жизни, а принимает в ней активное участие. Ему даны большие духовные силы. Даже те, которые не так сильны, как, например, подневольный герой рассказа «Пигмей», тоже способны, забыв о себе, бескорыстно помочь человеку. «Настоящим пигмеем» был «мелкотравчатый» служащий полицейского ведомства, распорядитель «публичных телесных наказаний», который, пожалев француза, приговоренного к суровому наказанию, обратился в иностранное посольство, что привело к отмене наказания. С одной стороны, безымянный герой лесковского рассказа — чиновник «бесстрастный и бестрепетный», с другой — способный пожалеть человека («Жаль француза, да и конец»). А ведь он сам понимает: «Я задумал измену, т. к. обращение в иностранное посольство — это измена долгу». Эта измена чину и долгу происходит во имя человечности. Оппозиция служебный долг / нравственный долг приводит к серьезным размышлениям человека, считавшего себя «пигмеем», жалким исполнителем чужой воли. Он задает себе вопрос: «Что я могу?» — и почти сразу отвечает: «Да, могу!» И совершает милосердный поступок. Н.С. Лесков описывает превратности судьбы «маленького человека», оказавшегося в парадоксальной ситуации, т. к., не ожидая того, тот дважды получает благодарности как воздаяние за свои душевные муки: первая благодарность — от царя, хотя по логике чиновник должен был

быть наказан, вторая — от дочери спасенного им француза, позднее преуспевшего в жизни, которая, увидев человека, смотрящего сквозь решетку на их роскошный дом, приняв его за нищего, подает ему франк, как бы отвечая жалостью на проявленную жалость, милосердием — на милосердие. И реакцией на обе «благодарности» — слезы «сладкие-пресладкие». Герой в конце рассказа благодарит Бога за возможность совершить акт милосердия. Он не вспоминает о своих душевных переживаниях, но Н.С. Лескову важно, что в этом человеке уже родился праведник: «...он свое все вынес, отстрадал и, быв искушен, сам теперь может помогать искушаемым».

Сравнивая нравственные идеалы Лескова и Л. Толстого, Н.Г. Михайлова выделяет присутствие у героя Лескова главным образом альтруизма, действенного «доброхотства» и отступление религиозного начала на второй план: «Лесковский праведник совсем не заботится о спасении души, все его помыслы обычно связаны только с благом других людей, он человек бескорыстный и душевно щедрый. Человеколюбие у лесковских героев всегда определяется самым непосредственным чувством, стихийным началом и не является у них результатом осознанного намерения, плодом исканий и нравственных борений, как это часто бывает у толстовских героев-правдоискателей» [Михайлова, 2006, с. 74]. Например, солдат Постников («Человек на часах») оставляет свой пост, чтобы спасти утопающего, понимая, что совершает должностное преступление. Как замечает его командир, «спасая жизнь другому человеку, он губит самого себя... Это высокое, святое чувство!». Наказание свершилось, а медаль «За спасение утопающих» была отдана другому. Постников, как и Левша, относится к тому типу людей, о которых Лесков писал, что «они любят добро просто для самого добра и не ожидают никаких наград за него где бы то ни было. Эти прямые и надежные люди тоже, мне кажется, должны быть вполне довольны святым порывам любви и не менее святым терпением смиренного героя» [Лесков, 1989, т. 2, с. 353–354]. В таких людях каждый человек может узнать свои сомнения, страхи, свои слабости и понять, что все это преодолимо, правда, начинать надо с самого себя, подобно Одному. Н.С. Лесков был убежден, что даже самые малые дела ценны и важны в общем сотворении добра на земле и что в любых условиях у человека есть возможность проявить свои лучшие качества. Он убежден: «Воодушевить угнетенного человека, сообщив его душе бодрость, — почти во всех случаях — значит спасти его, а это значит более, чем выиграть самое кровопролитное дело».

Почти все произведения Н.С. Лескова не вызывают только к точке зрения христианской. Пользуясь основными приемами «сократического диалога» — синкрисой («сопоставление различных точек зрения на определенный предмет») и анакрисой («способы вызывать, провоцировать слова собеседника, заставляя его высказывать свое мнение, и высказать до конца») [Бахтин, 1972, с. 186], Н.С. Лесков почти во всех своих произведениях ведет читателя к пониманию им самим сущности понятия «справедливость», которую писатель считал одной из основ жизни. Например, такой, какую исповедует Сократ, отказываясь от бегства, а значит от спасения, принимая смерть, т. к. не может ставить «ничего впереди справедливости — ни детей, ни жизни, ни еще чего-нибудь, чтобы, придя в Аид <...> оправдаться этим перед тамошними правителями» [Платон, 1990, с. 110]. Или такой справедливости, которую исповедует архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской) в «Похвале справедливости»: «Увидеть справедливость окружающих

нас и свою справедливость в отношении людей — это большое счастье, т. к. высшая справедливость — выше справедливости, и имя ей — любовь» [Шаховской, 1992, с. 517].

Защитником справедливости был ревностно служивший России на своей должности квартального надзирателя Александр Рыжов, твердо убежденный в том, что людские нравы можно улучшить только достойным личным примером, а несправедливость в обществе можно уменьшить добрыми делами.

«Однодум» — первый из рассказов лесковского цикла, в основе которого лежит история реального квартального надзирателя из города Солигалич Костромской губернии. Герой его, Александр Афанасьевич Рыжов, извлекает из Библии «большие и твердые познания, легшие в основу всей его последующей оригинальной жизни, когда он стал уметь и прилагать к делу свои библейские воззрения». Он «выстраивал себя» по Библии. Ему не пришлось пройти через мучительные сомнения и ошибки, как позднее Ивану Флягину, потому что он рано приобщился к библейской мудрости, усвоил ее уроки и особенно любил ветхозаветного пророка Исаию, бичующего «сынов беззакония», «семя лукавое», ратующего за то, что люди должны «добро творить». Читая пророчества Исаии, Рыжов «дышал любовью и дерзновением». Он составил для себя свод правил «на библейском грунте» и соблюдал их всю свою нелегкую жизнь «во весь почти столетний путь до могилы, ни разу не споткнувшись». Какие правила установил для себя этот «библейский чудак», которого окружавшие его люди считали блаженным («Он у нас такой — некий — этакой»)? — «даров не приемлю», «мзду брать Бог запрещает», «в поте лица твоего ешь хлеб твой», «дело не в платье, а в рассудке и совести», «если иметь великое обуздание, то и малыми средствами обойтись можно», «ложь заповедью запрещена — я лгать не стану». Свои взгляды он никому не навязывал, но вписывал в тетради, которые шивал под обложкой «Однодум». В соответствии со своими правилами Рыжов и жил. Автор рассказа о нем подтверждает, что он был «ретив и исправен», «служил верою и правдою». С четырнадцати лет работал: в любую погоду исправно доставлял почту, а когда вступил в должность квартального, на которой было обычным делом извлечение собственных выгод, а искушений было много, он почувствовал свою ответственность и «мало-помалу везде стал чувствоваться его добрый хозяйский досмотр». Он наивно и буквально понимал смысл своей должности — следить за порядком. Он сам был «умерен во всем», и со своей женой они «жили в умеренности и не считали это несчастьем». Когда однажды его жена взяла в подарок от виноторговца соль, он ее «патриархально побил и свел к протопопу для наложения на нее эпитимии заслушание против заветов мужа», а кадку с уже засоленными огурцами прикатил к торговцу. Он не был обуян гордыней, не «кичился правдою», а стремился к независимости духа. Через этого героя Н.С. Лесков разворачивает тему личной ответственности каждого человека за свою жизнь.

Кульминацией рассказа стала встреча Рыжова с новым губернатором Ланским. Он не разрешил к его приезду строить «потемкинские деревни»: был перекрашен только шлагбаум на месте встречи губернатора, который не успел высохнуть, и невысохшие полосы национальных цветов шлагбаума отпечатались на рейтузах Рыжова. Когда Ланской повел себя в храме, с точки зрения квартального, не «смирненно», он заставил его поклониться иконостасу со словами: «Раб Божий Сергей! входи во храм Господень не

надменно, а смиренно, представляя себя самым большим грешным, — вот как!» В состоявшемся между ними разговоре Рыжов объяснил губернатору, что его образ жизни основан на Священном Писании и его собственной совести. Одной из своих обязанностей он считал оберегать «цареву власть <...> дабы видели все его слуг к вере народной почитательными», а губернатор и был одним из слуг царя, который обязан был выполнять правило, сформулированное Александром Афанасьевичем так: «Обязанность высших быть примером для низших». Он не боялся открыто высказывать свои убеждения («Куда меня можно сослать, где бы мне было хуже и где бы Бог мой оставил меня?»), ведь он еще в юности решил «самому сделаться крепким, чтобы устыдить крепчайших», убежденный в том, что свои принципы можно утверждать только личным примером. Прирожденное чувство долга в нем не имеет ничего общего с рабской покорностью. Когда Ланской начал убеждать Рыжова, пораженный его честностью, что не забудет их разговора и чаще станет обращаться к Библии, тот отвечал ему, что этого недостаточно, что надо смирить свою гордыню: «Да только этого мало, а Вы и на десять рублей в месяц жить поучитесь». Сам-то Рыжов всю жизнь жил скромно, по своим средствам. И когда случилось невероятное: по представлению губернатора Ланского Рыжова наградили «дарующим дворянство Владимирским крестом», то «носить орден было не на чем»: его мундир был очень ветхим, а оплатить новое форменное обмундирование ему было нечем. Свое прозвище «однодум» Рыжов получил за цельность своей личности. Хотя многим своим согражданам он казался блаженным, но память по себе оставил «героическую и почти баснословную». Правда, немногие жалели о его пропавших тетрадах, в которые всю жизнь он заносил свои мысли, но нам дорога мысль Н.С. Лескова, что народная почва может рождать людей, «совершенных духом» своим.

Стремление к деятельному добру отличало и лесковского Голована («Несмертельный Голован»), бесстрашно входившего в избы смертельно больных людей. О нем ходили легенды, что он владел чарами: «Он сам почти миф, а история — его легенда». Н.С. Лесков писал о таких людях: «Они невероятны, пока их окружает легендарный вымысел, и становятся еще более невероятными, когда удается снять с них этот налет и увидеть их во всей святой простоте»: если в конце XIX века, «века неверия и сомнения» (Ф.М. Достоевский), есть люди, о которых рассказать можно, только прибегнув к форме жития, значит, «не оскудела земля русская» праведниками, значит, сохраняются вечные духовные ценности.

Лесковский Голован имел реального прототипа в жизни. Им был бывший крепостной, выкупивший сначала себя, а потом мать и трех сестер. Народ «канонизировал» его, спасшего город от эпидемии сибирской язвы, «не пожалев теплой крови своей за народушко». Он не боялся смерти, входя к больным людям, за что его прозвали «несмертельным Голованом». Любовь к людям лишила его страха за себя, что подчеркивает эпитафия к рассказу из Евангелия от Иоанна: «Совершенная любовь изгоняет страх». Голован не проходил долгий мучительный путь к праведничеству, как «очарованный странник» Иван Флягин. По мнению Г.Б. Курляндской, Голован — «богатырь духа, титан нравственной воли», он «открыт всем людям как братьям, связанным общей духовной сущностью», «выразитель общечеловеческого содержания, вневременного начала добра» [Курляндская, 1983, с. 80 — 81].

Завершает рассказ об этом удивительном человеке история его с Павлой, к которой он всю жизнь питал «совершенную любовь», зная, что муж этой женщины жив. «Спокойная и счастливая улыбка не оставляла Голована ни на минуту...» и была свидетельством тому, что он жил в гармонии с миром, в ладу с самим собой, ибо ощущал спокойствие от ощущения правильности (справедности) своей пусть и нелегкой жизни, которая шла в соответствии с библейскими заповедями: «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкопывают и крадут; но собирайте себе сокровищ на небе... ибо, где сокровище ваше, там будет и сердце ваше» (Мф. 6: 19 – 21); «Ищите же прежде Царствия Божия и правды Его и... все приложится Вам» (Мф. 6: 33).

В своем «Сказе о тульском косом Левше и о стальной блохе» Н.С. Лесков рассказал о человеке, в котором воплотились природная русская талантливость и трудолюбие. Подчеркивая обобщающую мысль этого рассказа, Н.С. Лесков заметил: «Где стоит "Левша", надо читать "русский народ"». Лесковский герой стал символом талантливости народных умельцев. Он стал персонажем национального предания, отношение к которому было неоднозначным: для одних Левша вместил в себе высокие национальные качества (патриотизм, талантливость, трудолюбие, смекалка), для других он — своеобразная пародия на эти качества: ведь недаром англичане упрекали Левшу в незнании арифметики, что привело к тому, что не сумел он рассчитать и понять, что нельзя «блоху ковать-то — она танцевать не сможет». И хотя получается, что мастерство Левши было бесцельно, «об этом спору нет, что мы в науках не зашлись, но только своему отечеству верно преданные».

Кто же он, Левша? Рассказ о нем — не история о подкованной блохе, это история о жизни и смерти, причем история страшная и в то же время очень простая, как многое из того, что написал Н.С. Лесков, авторская точка зрения которого на происходящее всегда очень содержательная. По замечанию О.В. Евдокимова, «проблема авторской точки зрения в произведении Лескова носит глубоко содержательный характер. Во многом это связано с тем, что, имитируя в них нередко бытовые речевые жанры, писатель сознательно уклоняется от оценок прямых, линейных, в каком бы то ни было смысле завершенных, а такого рода поэтика не только создает особую многомерность, но и побуждает читателя к поискам авторской "меры вещей"» [Евдокимов, 1997, с. 149].

В основе сюжета лесковского сказа — история о том, как, узнав об английской диковине — «нимфозории», выкованной «из чистой аглицкой стали в изображении блохи», «хитрые мастера русские» — косой Левша и его товарищи — взялись выполнять с полной мерой ответственности заказ государя, осознавая, что на них «теперь почивала надежда нации». Они как мастеровые оценили английскую «инфузорию» («...аглицкая нация тоже не глупая, а довольно даже хитрая, и искусство в ней с большим смыслом. Против нее надо взяться подумавши и с Божьим благословением»), но и туляки были «люди умные и сведущие в металлическом деле», а также «первые знатоки в религии». Работали они усердно, ибо порядки в России были строгие, требовалось, «чтобы ни одна минута для русской полезности не пропадала». «Безотдышная работа» мастеров велась «в таком страшном секрете, что ничего нельзя было узнать»: ведь мастера «взялись поддержать Платова и с ним всю Россию». Познакомившись с работой тульских оружейников, «государь приказал сейчас же эту подкованную нимфозорию уложить и

отослать назад в Англию — вроде подарка, чтобы там поняли, что нам это не удивительно», а отвезти подарок поручил Платову и Левше. Англичане восторгались мастерством русского умельца и надсмехались над русской отсталостью, неумением делать расчеты, т. к. подкованная блоха не могла больше «дансе танцевать». В рассказе звучит мысль о том, что даже самые талантливые люди из народа, верно и преданно служащие России, не могли получать образование, «в науках не зашлись», что творческие силы народа не могли реализоваться в крепостническом обществе.

Не только о талантливости русского народа размышлял в своем рассказе Н.С. Лесков, но и о бессмыслице жизни николаевской России, где всегда используется народный патриотизм, о чем позднее рассказал Л.Н. Толстой в эпопее «Война и мир», описав как «дубина народной войны» поднялась против врага, в которой не жалуют даже лучших представителей народа: голову гениального Левши расколотили о телегу по дороге в больницу.

Судьба Левши сложилась трагически: после возвращения из Англии его с полным безразличием встретили на родине, гибель его страшна своей простотой, что подчеркивается мотивом попорченного человеческого достоинства. Умирая, Левша хрипит о том, что не надо ружья чистить кирпичом, ибо при этом в стволе будут пули болтаться, не надо «портить калибр». Не о несправедливом отношении к себе он думает, не о смерти, не о матери, не о невстреченной жене, а о «государевом деле», о состоянии русского оружия: «Храни Бог от войны, ведь ружья стрелять не годятся. Мне умирать, а вам жить, воевать... Не слышат». «Не слышат» в России голоса тех, кто печется о ее будущем. Эта «простая история» символична для России. Нелепо погиб еще один праведный человек. Россия — большая. Народу в ней много.

Вот уже почти полтора столетия лесковские книги заставляют задумываться над трагической историей государства российского. Е.В. Николаева, рассматривая особенности композиции лесковской повести «Очарованный странник», отмечает, что «в последние десятилетия заметно оживился исследовательский интерес к творчеству Лескова. Многие авторы закономерно и плодотворно рассматривали связи произведений писателя с традициями древнерусской литературы, в результате чего практически общим местом в работах о повести стало указание на ее безусловную близость к древним жанрам хождения и жития. Это сходство предусматривает и определенные композиционные аналогии. Жанр древнерусских хождений имеет в основе композиционную последовательность перемещения в пространстве, что отличает и повествование о странствиях Ивана Флягина. Если попытаться представить себе композиционную основу хождения графически, то это, скорее всего, будет *линейное изображение, расположенное в горизонтальной плоскости*. Графическое изображение основы композиции агиографического произведения, в свою очередь, будет скорее напоминать *вертикально направленную линию*. Это связано с основными задачами агиографии: идеализация героя, показ его постепенного духовного восхождения в борьбе с материальными и плотскими соблазнами. При этом главным для героя жития остается преодоление своей слабости и победа над бесовскими кознями. Принимая во внимание тот факт, что сам Лесков видел в своем герое тип современного праведника, что прямо указывает на его родство с персонажами проложных сказаний и житий, в повести как своеобразном «рецидиве» жития не происходит идеализация героя как основной для агиографии способ типизации» [Николаева, 2006, с. 3]. Эту мысль своеобразно трансформирует и Е.В. Яхненко: «Произведе-

дения Лескова обладают двумя художественными измерениями: реальным, в котором существуют действительно возможные во второй половине XIX века персонажи, и идеальным, наделаящим происходящее и его участников вечным, надвременным смыслом <...>

В то же время герои Лескова являются образами, несущими память об идеале. Часто они соотносены с идеальными образами, почерпнутыми в литературе Древней Руси. Особое значение при этом имел житийный жанр. Его каноны могут определять сюжетные мотивировки произведений Лескова. Объясняется этот факт тем, что создаваемый писателем образ праведника, подвижника вызвал сходство его произведений и житий» [Яхненко, 2003, с. 19].

А.А. Волинский в одном из первых очерков о творчестве Н.С. Лескова указывал на нечто «высокое и важное», что стоит за подробностями повествования, на наличие «одной большой, сверхчувствительной правды, которая как-то невидимо приближается к нам и неслышно овладевает душой» [Цит. по: Майорова, 1997, с. 22]. Наличие идеального в произведениях Н.С. Лескова и надличностный смысл его персонажей являются одной из основных особенностей творческой манеры писателя. Созданные им персонажи существуют одновременно в реальном и в вечном, идеальном пространстве.

С.Н. Дурылин в статье «Религиозное творчество Н.С. Лескова» высказал суждение о том, что у Н.С. Лескова — «все легенда, всегда легенда»: «В легенде Лескова есть три легенды: нигилисты, праведники, святые. <...> Третья легенда, — с нею связаны высочайшие достижения лесковского творчества и самые последние устремления Лескова-человека — легенда о святых, та легенда, которая вытесняет свою действительностью — действительность всякой иной легенды и жизни...» [Дурылин, 1916, с. 74]. Его мысль продолжила развивать Е.В. Яхненко: «Лесков создавал новый для современной русской литературы тип героя — воина в рясе, сочетающего в себе казацкое стремление к воле, силу, смелость и детское простодушие, душевную чистоту, благородство. Стихийная сила, которую герой в себе ощущает, но не находит ей применения, и особого рода "увлекательность", принимающая характер "уязвленности" у Ахиллы, являются выражением главных особенностей русского национального характера.

В структуре образа Ивана Флягина важны и житийные, и фольклорные (былинные) элементы» [Яхненко, 2003, с. 20].

Повесть «Очарованный странник» входит в цикл «Праведники», во вступлении к которому автор дает диалог с умирающим «"большим русским писателем" (А.Ф. Писемским):

Писемский: По-вашему, небось, все надо хороших писать, а я, брат, что вижу, то и пишу, а вижу я одни гадости.

Автор: Это у вас болезнь зрения.

Писемский: Может быть, но только что же мне делать, когда я ни в своей, ни в твоей душе ничего, кроме мерзости, не вижу, а за то суще мне Господь Бог и поможет теперь от тебя отворотиться к стене и заснуть со спокойной совестью, а завтра уехать, презирая всю мою родину и твои утешения.

И молитва страдальца была услышана: он "суще" прекрасно выпался и на другой день я проводил его на станцию, но зато самим мною овладело от его слов лютное беспокойство.

<...> Мне это было и ужасно, и несносно, и пошел я искать праведных, пошел с обетом не успокоиться, доколе не найду хотя то небольшое число

трех праведных, без которых "несть граду стояния", но куда я ни обращался, кого ни спрашивал — все отвечали мне в том роде, что праведных людей не видывали, потому что все люди грешные, а так, кое-каких хороших людей и тот, и другой звали. Я и стал это записывать. Праведны они, думаю себе, или не праведны, — все это надо собрать и потом разобрать: что тут возвышается над чертою простой нравственности и потому "свято Господу"».

Герой повести «Очарованный странник» и относится к тем, кто в жизни не раз был и «праведным», и «неправедным». Его духовные искания и стали предметом исследования Н.С. Лескова.

Первоначальное название его повести «Черноземный Телемак» указывало на ясно обозначенную литературную аналогию, на символический характер главного ее героя, который, по характеристике Лескова, «был в полном смысле слова богатырь»¹. Телемак, сын Одиссея и Пенелопы, странствовал по миру в поисках пропавшего отца. Лесковский герой тоже странствует. Что он ищет? Для чего автор обращается к традиционному мотиву *пути*? Н.С. Лесков в письме А.С. Суворину объяснял, что «скитания этого "черноземного Телемака" по России должны создать художественное обобщение, подобное поездке Чичикова за мертвыми душами».

В центре повести — биография Ивана Флягина, который рассказывает «драмокомедию» своей жизни, не подозревая о том, что «складывает» житие о человеке, прошедшем сложный путь, полный духовных исканий. Как главный герой романа «Соборяне» протоиерей Савелий Туберозов, он мог бы сказать: «Жизнь уже кончена, теперь начинается "житие"».

В отличие от первого лесковского праведника Александра Рыжова, сознательно выстраивающего с ранних лет свою жизнь по библейским канонам, Флягин, будучи натурой эмоционально-художественной, постепенно, интуитивно приходит к осознанию «вечных» нравственных ценностей. Приключения Ивана Северьяновича представляют картину странничества человека по родной земле. В образе беглого крепостного Ивана Флягина отчетливо выражена героика жизни русского человека. Л.Б. Барулина замечает, что лесковский герой — «истинный сын своего народа, тот, кто издавна считается его защитой и опорой, "русский богатырь"». Ему пятьдесят три года, и позади целая жизнь, полная приключений, тревог, странствий. Рожденный крепостным, Иван Северьяныч был кучером у своего барина и беглым крепостным, был конокрадом и нянькой "девочки-воспитомки", десять лет жил среди татар, подчиняясь их обычаям, но когда попал на родину, был наказан за побег из крепостной неволи и выпущен на свободу; был конзсером, убил любимую женщину, служил под чужим именем в солдатах; награжденный за храбрость Георгиевским крестом и произведенный в офицеры, вынужден был служить в театре "демоном", и, наконец, "оставшись совсем без крова и без пищи", пошел в монастырь. Вся жизнь Флягина прошла в пути, он странник, и странствия его еще далеко не закончены. И если отрешиться от

¹ Богатырство Ивана Флягина подчеркивалось и в его портрете: «Это был человек огромного роста, с смуглым лицом и густыми волнистыми волосами свинцового цвета: так странно отливала его проседь. Он был одет в послушничьем подряскике с широким монастырским ремненным поясом и высоким черном суконном колпачке... Этому новому нашему спутнику... по виду можно было дать с небольшим лет за пятьдесят, но он был в полном смысле слова богатырь, и притом *тилический, простодушный, добрый русский богатырь*, напоминающий дедушку Илью Муромца в прекрасной картине Верещагина и в поэме графа А.К. Толстого».

всех внешних перипетий его судьбы, то его жизненный путь — путь к вере, к тому миропониманию и душевному состоянию, в котором мы видим героя на последних страницах повести: «мне за народ очень помереть хочется» [Барулина, 2007, с. 23 — 24].

Лесковский герой странствует не только по земле, но и по лабиринтам собственной души, проходя тернистый путь духовных и нравственных исканий самого себя.

По замечанию Б.М. Эйхенбаума, общее у Л.Н. Толстого и Н.С. Лескова было то, что «решающей для них обоих была не социально-политическая, а моральная основа. Лесков прямо говорил: “не хорошие порядки, а хорошие люди нужны нам”» [Эйхенбаум, 1969, с. 352].

А.Б. Тарасов, отмечая, что у каждого писателя, создающего типы положительных героев, есть своя, индивидуальная концепция праведничества, приводя примеры из произведений Л.Н. Толстого и Н.С. Лескова, вводит новый термин: «авторский праведник» [Тарасов, 2001]. По Тарасову, «праведничество — социокультурное явление, соединяющее в себе опыт напряженной духовной жизни, причастности человека к миру идеального бытия, к высшей правде». Он различает такие типы праведничества, как «церковное (представление о святых, прославившихся добродетельной жизнью в миру, о канонизированных или местночтимых святых, а также о благочестивых людях из церковной среды) и светское, разделяющееся на философское (представления о праведничестве, реализующиеся в философских системах и теориях и отражающие светское сознание), социальное (представления различных социальных слоев и общностей о праведничестве), художественное (представления о праведничестве, отраженные в творчестве писателей, художников, музыкантов)» [Тарасов, 2007, с. 239].

Николай Семенович Лесков — один из немногих русских писателей, который, по мнению М. Горького, с полным правом «мог думать, что знает русского человека в самую его глубь». Смысл понятия «русский национальный характер» неотделим от имени писателя, потому что «Лесков писал не о мужике, не о нигилисте, не о помещике, а всегда о русском человеке, о человеке данной страны» [Горький, 1939, с. 276]. Будучи выходцем из чрезвычайно пестрой социальной среды, писатель имел возможность видеть и понимать всю Русь. Он, внук священника и купчихи, сын чиновника и дворянки, по его собственным словам, «с народом был свой человек»¹ [Эйхенбаум, 1969, с. 351]. Знание жизни народа вылилось у Н.С. Лескова не просто в создание жанровых картинок с натуры на темы народной жизни. Все его «бытописания», по утверждению Г.Б. Курляндской, сделаны через призму «вечных нравственных истин христианского учения» [Курляндская, 1983, с. 88], в поисках которых сложный путь прошли его праведники².

¹ Н.С. Лесков с настойчивостью говорил о своем демократизме: «Я не изучал народ по разговорам с петербургскими извозчиками, а я вырос в народе на гостемельском выгоне... Я с народом был свой человек... Публицистических рацей о том, что народ надо изучать, я не понимал и теперь не понимаю. Народ просто надо знать, как саму свою жизнь, не штудировав ее, а живучи ею» (Объяснение г. Состницкого // Библиотека для чтения. 1864. № 12. С. 6).

² В словаре В.И. Даля дается такое определение понятию «праведник»: «Праведник (-ница) — праведно живущий; во всем по закону Божью поступающий, безгрешник» [Даль, 1994, т. 3, с. 380].

В «Толковом словаре русского языка» у термина «праведник» два значения: 1. Уверующий: человек, который живет праведной жизнью, не имеет грехов (пр.); 2. Человек, ни

То, что путь Ивана Северьяновича Флягина к праведничеству был сложным и трагическим, то, что он прошел через многие испытания, подчеркивает тот факт, что на протяжении его жизни по разным обстоятельствам несколько раз менялось его имя:

в детстве и юности у него было прозвище Голован;

в татарском плену он получил имя Ивана (древнеевр. «Бог милует», «благодать Господня») не потому, что это имя собственное, а потому, что этнически относился к представителям русского народа, а у татар «все, если взрослый русский человек, — так Иван, а женщина — Наташа, а мальчиков они Кольками кличут»;

служба на Кавказе, уйдя в солдаты за другого человека, как бы наследуя его судьбу, он получает имя Петра Сердюкова;

живя в монастыре — имя отца Измаила (древнеевр. «услышит Бог»).

Флягин — фамилия явно «говорящая», если вспомнить «выходы» героя, а по словарю В.И. Даля — нем. flasche — бутылка, сосуд для напитков; сосуд — все содержащее, носящее в себе что-либо; слепой исполнитель, орудие. Итак, фамилия не только «говорящая», но и многозначная.

Лесковский герой, оказываясь в разных ситуациях, будет «много раз погибать и не погибнет», потому что для него «толцтыся» — главный завет Создателя — заключает в себе необходимости активного действия в самых безнадежных жизненных обстоятельствах, не позволяя себе испытывать чувства тоски и уныния.

Лесковская повесть композиционно выстроена так, что дает возможность проследить за духовным ростом Ивана Флягина, физически сильного и простодушного юноши, который не сразу начинает задумываться над своими поступками и их последствиями. Одним из таких поступков, оказавшим влияние на всю его жизнь, был бездумный удар кнутом задремавшего на возу монашка, который от удара и умер. В Головане, как называли в юности Ивана, бурлила молодецкая сила, его разгорячил бег коней, и он поначалу не испытывал никаких угрызений совести, но позднее убитый им монашек стал являться ему во сне и требовать, чтоб он, сын «моленный и обещанный», выполнил обещание своей матери, данное Богу, и ушел в монастырь. Иначе, пророчествует монах, «будешь ты умирать и не погибнешь, пока не придет твоя настоящая погибель, и ты тогда вспомнишь материно обещание за тебя и пойдешь в чернецы». Видение повторилось как предостережение. «Слушай, Голованька, — говорит на этот раз монах, — мне тебя жаль, прось скорей у господ в монастырь — они тебя пустят. <...> Сколько ты иначе зла перетерпишь». Так как монастырь молодым Иваном мог восприниматься только как неизбежный конец его жизненного пути, он долгие годы не решался выполнить обет, данный матерью (писатель вводит в свою повесть мотив *нарушения обещания*). Разным людям он рассказывал о предсказании монаха (писарю, барину, у которого служил, русским миссионерам в татарском плену, рыбакам, во время исповеди отцу Илье, полковнику во время службы на Кавказе, лекарю), но никак не мог принять для себя однозначного решения, тем не менее задумываясь во время этих рассказов над вопросом: зачем он живет? в чем его предназначение? Он долго не принимал всерьез пророчество монашка, «оттого пошел от одной стражбы к другой,

все более и более претерпевая, но нигде не погиб». Он всегда оставлял право выбора за собой. Правда, сам он, не выдерживая иногда тяжелых испытаний судьбы, выпавших на его долю, не раз готов был покончить жизнь самоубийством: после истории с отрубленным хвостом кошки, во время белой горячки, когда его никто не нанимал в кучера, когда хотела лишить себя жизни красавица-цыганка Груша. Испытанием для Флягина была и бессмысленная работа (немец-управитель заставлял его камешки молотом бить, что было унижительно), и бездействие (он, богатырь, находился тогда в физическом и духовном оцепенении от «скуки»). Претерпевая все трудности, Флягин со временем стал осознавать, что человек должен бороться, терпеть и страдать.

Противоречий в лесковском герое было немало: он поступает неосознанно, но совершает убийство монашка, а в другой раз, рискуя своей жизнью, спасает оказавшуюся на краю пропасти графскую семью. Он «пошел в разбойники», прихватив с собой коней с барского двора, т. к. барин хоть и подарил ему гармонь за спасение, но потом назвал дураком и в благодарность неоднократно сек, но отказывается от возможности получения денег за украденного ребенка и, отвергая посулы ремонтера, возвращает ребенка матери, сострадав ей.

Первые годы в жизни Ивана Флягина все зависело от случая, и он не задумывался над тем, что есть добро, а что — зло. Но, будучи по натуре человеком честным, бесхитрым, он начинает понимать, что не хочет воровать, не хочет быть жестоким, хитрым и лживым, и впервые делает свой выбор — пускается в странствия, что доказывает, что Иван не безволен, что готов «толцтыся» — бороться с обстоятельствами. В лесковской повести постоянно идет проверка героя на нравственность. Да, он совершает ошибки, но стержневое качество характера Ивана Флягина подчеркнуто писателем одной деталью: в сцене укрощения коня он надевает пояс, на котором вытканы слова: «Чести своей никому не отдам». И слово «совесть» не раз звучит в его речи.

Флягин-рассказчик все меньше становится похожим на того юношу, каким он был когда-то и каким совершал бездумные поступки: он начал чувствовать ответственность за других людей; он испытал чувство любви, хотя сам ни разу не произнес этого слова (Груша сама скажет за него: «Один ты и любил меня...»); он со временем «зачеркнул» себя и стал больше думать о других (он меняется судьбой и именем с человеком, которого даже никогда не видел); он начал ощущать ответственность за судьбу своей родины и своего народа. Все его чувства стали вполне осознанными. Жертвывая собой во имя других, он не считал себя жертвой. Освободившись от чувства себялюбия, после смерти Груши он думал не о своем страдании, а о том, что будет с ее душой: «Грушина душа теперь погибшая, и моя обязанность за нее отстрадать и ее из ада выручить». Н.С. Лесков в этой сюжетной линии развивал магистральную тему русской литературы: испытание героя любовью как высшей проверкой его человечности. Избавившись при помощи Магнетизера от «знойной страсти», Иван Флягин стал видеть «красу природы совершенства», что воплотилось у него в образе Грушеньки. Испытав любовь, он пережил столько, сколько, по его признанию, «ни в одном житии в Четьих-Минях нет». Все испытания он выдержал достойно, проявив огромные душевные силы. Опыт, приобретенный Флягиным во время его странствий, испытания, пережитые им, приводят к тому, что исчезает свойственная ему в юности нравственная неразборчивость, приходит осознание собственного достоинства, желание добиться справедливости, помочь людям.

Одним из самых тяжелых испытаний в жизни Ивана Северьяновича был татарский плен, во время которого его больше мучили не физические страдания, а моральные. Несколько лет он жил, не соблюдая христианских обычаев, выучил татарский язык, брил голову, многоженствовал. Когда он вспоминал жизнь в России, красоту монастырей и храмов, он начинал сильно тосковать. В своей надежде на освобождение из плена Иван Северьяныч часто обращался к Богу: «...и начнешь молиться... и молишься... так молишься, что даже снег инда под коленами протает, и где слезы падали — утром травку увидишь». В плену он остро начал ощущать себя русским человеком, частью русского народа: «...тут глубине тоски дна нет... Зришь сам не зная куда, и вдруг перед тобой, отколь ни возьмется, обозначается монастырь или храм, и вспомнишь крещеную землю и заплачешь». Он поэтизировал даже будничность русской жизни, завидую птичке, которая может лететь, куда пожелает, и решается бежать из плена.

Именно чувства, вызванные понятиями «народ», «родина», сподвигли его после плена вызваться пойти вместо единственного сына старых родителей в солдаты и уехать на Кавказ. Там, считал он, можно «скорее за веру умереть». Прослужил он под чужим именем на Кавказе 15 лет и, совершив подвиг во время военных действий, получил офицерский чин, а за храбрость был награжден Георгиевским крестом. Эти годы службы были нелегкими. Трудно Флягину было жить под именем Петра Сердюкова. Особенно это было связано с тем, что он, верующий человек, не имел права на исповедь. Только перед полковником раскрыл он свою душу: «Большой грешник... Я на своем веку много неповинных душ погубил». Получив от полковника рекомендательно письмо, Флягин едет в Петербург, но не может жить согласно своему офицерскому чину, даже должность кучера получить не может и идет в артисты. После множества произошедших в его жизни событий Иван Северьянович оказывается в монастыре, исполнив волю своей матери. Парадоксально, но в этом святом месте, где он хотел покаяться, он подвергся искушениям, борьба с которыми виделась ему как борьба с бесами. Агиографическая тема борьбы с бесовскими искушениями возникает в повести, герой которой жил чувствами, а не разумом. Не случайно история монастырской жизни отца Измаила (новое имя Флягина) дана во всех подробностях: в ней было много комических и драматических коллизий. По замечанию Е.В. Яхненко, «эпизоды, связанные с пребыванием Флягина в монастыре, соотносятся с патериковыми сказаниями об искушениях монахов, их борьбе с бесами и страстями, молитвами о даровании Духа и пророчествами. Флягин искушается бесами, изгоняет их молитвой и постом ("...вначале я до тысячи поклонов ударял и дня по четыре ничего не вкушал и воды не пил, а потом он понял, что ему со мною спорить не ровно, и оробел, и слаб стал: чуть увидит, что я горшочек пищи своей за окно выброшу и берусь за четки, чтобы поклоны считать, он уже понимает, что я не шучу и опять стираюсь на подвиг, и убежит. Ужасно ведь, как он боится, чтобы человека к отраде упоования не привести"), так что они не смеют к нему приближаться, а только "иногда покажется где-нибудь в уголке в келье, но уже в самом жалостном виде: визжит, как будто поросенок издыхает. Я его, негодяя, теперь даже и не мучу, только раз перекрещу и положу поклон, он и перестанет хрюкать". Страдания от пакостей мелких бесов — также частый мотив в патериках. Претерпел от них и Флягин (эпизод с коровой и подсвечником). Его несправедливо наказывают, и лишь схимник Сысой, живущий в земляном затворе,

за него застуается. “За что, — говорит, — вы его будете судить, когда это его сатанины служители смутили”. Иван (в монашестве — Измаил) молится о даровании Духа, и в ответ ему открывается смысл откровения, данного Павлом святому Тихону Задонскому: “Егда <...> все рекут мир и утверждение, тогда нападет на всех внезапно всегубительство”. Флягин осознает, что пророчество исполняется, и плачет и молится за родину, “ибо близ есть нам всегубительство”. Действия героя соотносятся со святыми молитвами Тихона Задонского о мире. Эсхатологические пророчества Флягина и то, что он стал молитвенником за всю русскую землю, сближают его образ с Ахиллой Десницыным. Пророчество Флягина, очевидно, исполнится, т. к. события рассказа происходят накануне русско-турецкой войны 1876–1877 годов. В образе Флягина происходит совмещение богатырского начала как символа защитника родины и житийного, монашеского как символа русского духовного воинства.

Из монастыря отца Измаила по совету лекаря отпускают “пробегаться”. Так герой и оказывается среди попутчиков, которым рассказывает историю своей жизни и, сходя на берег, высказывает заветную мечту: “Мне за народ очень помереть хочется”» [Яхненко, 2003, с. 20].

Иван Северьяныч полюбил «отдельного человека» и только потом «человечество вообще» (Ф.М. Достоевский). Он прошел тот путь, который надо пройти любому, кто следует заповедям Христа. Может быть, именно эту способность интуитивно угадать верный путь добра и следовать ему и имел в виду Н.С. Лесков, когда в последних строках повести говорил о Боге, «скрывающем судьбы свои от умных и разумных и только иногда открывающем их младенцам».

Несмотря на свое физическое и духовное богатырство, «Иван Северьяныч Флягин — младенец, “очарованный” жизнью и ее поэзией, окружающим миром и его бесконечной красотой. Ивана Северьяныча в повести не раз называют “дураком”, проверяют, “не поврежден ли он в рассудке”, он человек, не слишком образованный, далекий от книжной мудрости, но наделенный глубокой духовностью, ему открывались пути приобщения к высшим тайнам бытия» [Хлодовский, 1967, с. 101–105]. В нем есть черты, присущие юродивым из древнерусской литературы, — наивность и простодушие. По замечанию И.П. Видуэцкой, «Флягин — не идеальный герой, а живой, полнокровный человек, воплощающий в себе русский национальный характер со всеми его достоинствами и недостатками. Это характер парадоксальный, импульсивный и непредсказуемый. Поведением Флягина руководит не рассудок, а эмоциональные порывы» [Видуэцкая, 2000, с. 96].

Христианская любовь человека к человеку, «высокая страсть, начисто свободная от эгоизма», указала герою его дальнейший путь — «прямой путь к любви, еще более широкой и всеобъемлющей, любви к народу, к Родине» [Дыханова, 1980, с. 147]. Нравственный подвиг самопожертвования он совершил ради Грушеньки. Он спас от солдатчины единственного сына старичков Сердюковых, за его плечами — пятнадцать лет службы «за веру» на Кавказе и выполнение самых опасных задний, и пророчества в монастыре о грядущей войне, и желание «умереть за народ». Великая жертвенная любовь к одному человеку заложила в душе Ивана Северьяныча любовь ко всем людям, к своему народу, ответственность за его судьбу: «И я исполнился страха за народ свой русский и начал молиться, и всех других... стал со слезами увещевать, молитесь, мол, о покорении под ноге царя нашего всякого врага и

супостата, ибо близ есть нам всегубительство. И даны были мне слезы, дивно обильные!.. всё я о родине плакал».

В статье «Икона и иконопочитание» протоиерей Сергей Булгаков писал: «Человек как таковой, по сотворению, уже имеет образ Божий, есть живая икона Божества. Он перестал быть этой иконой в следствие первородного греха, но эта его изначальная иконность восстанавливается в нем силою боговоплощения. Человеческое естество раскрылось как икона Божества после того, как оно было явлено во Христе» [Булгаков, 1998, с. 78 – 79]. Н.С. Лесков, любивший и прекрасно знавший иконопись, церковную и народно-бытовую традиции почитания икон, не слишком погрешил против положения, высказанного Сергием Булгаковым, т. к. через все его произведения, особенно через цикл о праведниках, проходит мысль о человеке как образе Божиим. Произведения этого цикла и повесть «Очарованный странник» как раз о том, как в человеке восстанавливается образ Божий, потому неудивительно использование в этой повести композиции, характерной для житийной иконы.

Пройденный путь, пережитые испытания превратили Флягина в праведника, во всех ситуациях сохранившего силу духа, душевную щедрость, доброту, выработавшего высокие нравственные представления о жизни и способного жертвовать собою ради Отечества и своего народа, т. е. достигшего высоты христианского самопожертвования. И в хронике «Соборяне», и в произведениях о праведниках Лесков открыл ту составляющую русского характера, которую он сформулировал в своем произведении «Монашеские острова на Ладожском озере. Путевые заметки» (1873): «Чудаки, право, чудаки! О русском человеке хлопчут, а русского человека не знают. Тут, видите, вера прирожденная, а живет у человека по-домашнему, за пазушкой... Кому, как нам, не на кого надеяться, тому помощник Бог, и слава Ему, что Он живет у нашего человека не в далеком отвлечении...» [Лесков, 1988, с. 166 – 167].

Таким «чудаком» и является Иван Флягин — русский богатырь, скиталец, испытывающий свою судьбу, усмиряющий с Божьей помощью свою гордыню, не потерявший в испытаниях, выпавших на его долю, достоинства и человечности. А испытаний на его долю выпало немало: все его долгое странничество по жизни — «лишь переход от одного бедствия к другому, пока не обретает успокоения в том, что было определено промыслом» [Дунаев, 1998, с. 433]. Он прошел через все испытания, которые помогли обрести ему веру, терпение, смирение, любовь к человеку, к родине, что и приблизило его к русскому типу праведника как особому духовно-нравственному типу людей.

С точки зрения Л.А. Аннинского, «"Очарованный странник" — чемпион обаяния: самое хрестоматийное, самое эмблематическое произведение Лескова, по числу изданий далеко опережающее прочие лесковские шедевры и у нас, и за рубежом. Визитная карточка "русскости": воплощение богатырства, широты, мощи, вольности и таящейся на дне души праведности, — герой эпоса в лучшем и высоком смысле слова.

Надо сказать, что "былинность" здесь действительно заложена в самую основу замысла. РУССКИЙ ТЕЛЕМАК — одно из первоначальных названий, осаженное, впрочем, сначала до ЧЕРНОЗЕМНОГО ТЕЛЕМАКА, а затем и вовсе автором оставленное.

Почему оставленное — вопрос тоже неспральный, может быть, именно от нежелания говорить в лоб, но то, что фольклорная краска с самого начала

введена в палитру "Очарованного странника", — факт, причем не слишком характерный для Лескова; обычно он не выставляет национально-патриотическую или иную, эмблематику напоказ, а прячет ее под "нейтральными названиями". Конечно, "Очарованный странник" — название не вполне нейтральное, и мистический налет в нем, как мы увидим, чутко уловят критики времен "позорного десятилетия", но сравнительно с "Черноземным Телемаком" как саморекомендацией русского человека в его грандиозном выражении это, конечно, некоторое отступление в туман.

Тем не менее былинность замысла неоспорима. Лесков-младший определяет жизнеописание Ивана Северьяновича Флягина как "широко эпопейное" и присовокупляет, что оно "ценилось" Лесковым-старшим "до последних лет".

<...> В чем же суть этого причудливого, разбросанного, ни к чему одному не сведенного странствиями, этого скифски дикого смещения "мистики с водевилем", от которого когда-то у критика Александра Измайлова запестрело в глазах, а Буало, по мнению критика, просто упал бы в обморок?

Суть — как раз в версии ВСЕСОЕДИНЕНИЯ. В "Некуда" была версия нигилизма. В "Соборях" — версия веры. В "Леди Макбет Мценского уезда" — версия страсти. А в "Очарованном страннике" — версия всеединства. За семь лет до Пушкинской речи Достоевского.

<...> ...Лесков правильным контекстом понимания героя полагает контекст мифологический. Этот мифологический ряд... подтверждает эпическую установку. <...>

В новом столетии... растет к этой вещи интерес... как к эпосу, попадающему в самый центр русского национального самосознания» [Аннинский, 1994, с. 2–3].

«Возвращение» Н.С. Лескова предсказывал еще В.В. Розанов: «Лет через 25 Лесков будет поднят из ряда "второстепенностей" русской литературы и займет как совершенно равный место с *Тургеневым, Гончаровым, Островским* и вообще с корифеями. Неприятно о нем говорить этим чужим русскому понятию словом (корифей). Нет — он русский. Русский из русских. <...> И столько тут русской жизни и русской сути сравнительно с "орхидеями" Тургенева. Орхидеи поблекнут. А наша черемуха будет вечно пахуча». В.В. Розанов отмечал, что в произведениях Н.С. Лескова «целая уйма русского духа, русской нескладицы и поэзии...» [РЭ, 2008, с. 534].

На современность гражданской позиции Н.С. Лескова указывает и И.П. Видуэцкая: «Ни один русский писатель не уделял такого большого внимания проблеме национального характера, как Лесков. Он многосторонне описал русский национальный характер и попутно сделал очень интересные и тонкие зарисовки национального характера немцев, французов, англичан, поляков, евреев, украинцев, татар. Сейчас, в эпоху обострения межнациональных отношений, творчество Лескова, проповедовавшего национальную и религиозную терпимость, видевшего прелесть жизни в ярких красках национального быта, различных национальных укладов, обычаев, характеров, очень актуально.

Лесков, несомненно, был одним из самых интересных религиозных умов в русской литературе второй половины XIX века. В его творчестве, как и в творчестве Л. Толстого и Достоевского, отразились напряженные нравственные поиски русского человека в период кризиса христианской идеологии, вызванного крушением основ феодализма. Лесков — писатель-моралист и проповедник, этим он очень близок Толстому и Достоевскому. Но

для его нравственных требований не характерен максимализм. Они больше приспособлены к возможностям среднего человека, не аскета и не героя.

Сейчас мы уже научились ценить Лескова-художника, но все еще недооцениваем его как мыслителя. Как и Достоевский, он оказался писателем-пророком. Разница между ними в том, что Достоевский в своих пророчествах о будущем опирался на настоящее, в нем видел ростки будущего и прозревал, во что они разовьются. А Лесков в определении тенденции русской жизни опирался на прошлое России, на устойчивые и неизменные в течение длительного времени национально-исторические основы жизни. Он выделял в русской жизни такие черты, которые сохраняют живучесть при всех социальных ломках и исторических изменениях» [Видуэцкая, 2008, с. 7].

Б.М. Эйхенбаум заканчивал свою статью «Н.С. Лесков» в книге «О прозе» словами: «В 1923 году Горький говорил, что к этому одинокому и непонятому почти до конца дней писателю только теперь начинают относиться более внимательно: "Как раз вовремя, ибо нам снова необходимо крепко подумать о русском народе, вернуться к задаче познания духа его"» [Эйхенбаум, 1969, с. 356].

■ «Князь Христос»: «гипертрофия души» героя Ф.М. Достоевского

Прот. Г. Флоровский своеобразие Достоевского-художника видел в том, что «Достоевский изучает человека в его проблематике, — иначе сказать, в его свободе, которой дано решать, избирать, отвергать и принимать...» [Флоровский, 1981, с. 296]. С.Г. Бочаров, продолжая развивать эту мысль, замечал: «Ницше также изучает человека в его проблематике, и его проблематика совпадает с проблематикой Достоевского. Решения не совпадают: по части "твари дрожащей" и смеси родства сострадания и презрения Ницше близок к Раскольникову, по части программной ставки на сострадание в этой смеси он противопоставит великому инквизитору, и он, конечно, чужд безграничному, "какому-то ненасытимому состраданию" Сони, не раскольниковскому, иному, не могущему перейти в презрение» [Бочаров, 2007, с. 255]. К имени Сони Мармеладовой можно добавить имя Льва Мышкина, который так же «ненасытимо» страдал всем людям, особенно заблудившимся в поисках душевной гармонии, и не способен был никого презирать. Размышляя об этом свойстве князя Мышкина и М. Кундера в своем романе «Бессмертие»: «Я мыслю, следовательно, я существую — фраза интеллектуала... Я чувствую, следовательно, я существую — правда, более обобщенная по силе и касающаяся всего живого. Мое "я" не отличается существенно от вашего "я" тем, что оно думает. Людей много, мыслей мало: все мы думаем приблизительно одно и то же и друг другу передаем мысли, обмениваемся ими, берем взаймы, крадем. Однако когда кто-то наступил мне на ногу, боль чувствую я один. Основой "я" является не мышление, а страдание — самое элементарное из всех чувств. В страдании даже кошка не может сомневаться в своем независимом "я". Страдание — это великая школа эгоцентризма.

— ...А очень вы меня презираете теперь, как вы думаете? — спрашивает Ипполит князя Мышкина.

— За что? За то, что вы больше нас страдали и страдаете?

— Нет, за то, что недостойн своего страдания".

Я недостойн своего страдания. Великая фраза. Из нее вытекает, что страдание является не только основой "я", его единственным бесспорным онтоло-

гическим доказательством, но что из всех чувств оно является тем, что более всего достойно уважения: достоинством всех достоинств. Поэтому Мышкин восхищается всеми женщинами, которые страдают. Впервые увидев фотографию Настасьи Филипповны, он скажет: "Лицо веселое, а она ведь ужасно страдала..." Эти слова определили сразу же, с самого начала, еще до того, как мы могли заметить Настасью Филипповну на сцене романа, что она возвышается над всеми остальными. "Я ничто, а вы страдали..." — скажет очарованный Мышкин в пятнадцатой главе первой части, и с этого мгновения он погиб.

Я сказал, что Мышкин восхищался всеми женщинами, которые страдают, но я мог бы перевернуть свое утверждение: как только какая-нибудь женщина начинала ему нравиться, он представлял себе, как она страдает. Это была, впрочем, выдающаяся метода обольщения (жаль, что Мышкин так мало сумел извлечь из нее пользы!), ибо сказать какой-нибудь женщине: "Вы очень страдали" — это все равно что обратиться к ее душе, погладить ее, поднять ввысь. Любая женщина в такую минуту готова сказать нам: "Хотя телом моим ты еще не владеешь, но моя душа уже принадлежит тебе!"

Под взглядом Мышкина душа растет и растет, она похожа на огромный гриб высотой с пятиэтажный дом, она похожа на воздушный шар, который с экипажем воздухоплавателей вот-вот взмоет к небу. Это явление я называю *гипертрофией души*» [Кундера, 2004, с. 250 — 252].

Мышкин, по наблюдению Г.М. Фридендера, не делил людей на «далеких» и «близких»: «Все люди... одинаково близки Мышкину, вызывают у него одно и то же чувство удивления, рожденное сознанием неповторимости их человеческой индивидуальности, одно и то же братское участие». Он всегда стремится пробудить в людях светлые чувства, но так никому и не сумел помочь: «Все, что удастся совершить Мышкину, прежде чем он навсегда погружается в безумие, — это своим братским, глубоко человеческим участием на короткое время облегчить страдания других людей, вызванные их разобщенностью, трагической несладкой и неустойчивостью мира. Победить же враждебные людям силы Мышкину не дано, он сам становится их жертвой и гибнет под их натиском. В этом — глубокий трагический смысл романа...» [Фридендер, 1982, с. 730].

В статье, посвященной памяти Е.А. Баратынского, И.В. Кириевский писал об этом герое Ф.М. Достоевского: «...такие люди смотрят на жизнь не шутя, разумеют ее великую тайну, понимают важность своего назначения и вместе неотступно чувствуют бедность земного бытия» [Кириевский, 1979, с. 236]. С Мышкиным связан мотив *жизненной невоплощенности*. Это утверждал и М.М. Бахтин: «Можно сказать, что Мышкин не может войти в жизнь до конца, воплотиться до конца, принять ограничивающую человека жизненную определенность. Он как бы остается на касательной к жизненному кругу. У него как бы нет жизненной плоти, которая позволила бы ему занять определенное место в жизни (тем самым вытесняя с этого места других), поэтому-то он и остается на касательной к жизни. Но именно поэтому же он может "проникать" сквозь жизненную плоть других людей в их глубинное "я"» [Бахтин, 1963, с. 233 — 234].

В черновиках к роману «Идиот» его главного героя писатель называет «Князь Христос», но в Мышкине воплотились только некоторые черты Христа-человека: смирение и всепрощение. По мысли М.М. Бахтина, у него не было *жизненной плоти*. Он — воплощение особой детскости души. Доктор в романе замечает, что он «вполне ребенок», «только ростом и лицом по-

хож на взрослого». Сам Мышкин признается сестрам Епанчиным, что жил меньше других и в жизни понимает меньше других, хотя Аглая замечает, что т. к. он знает, как быть счастливым, то и знает больше других, не умеющих жить в ладу с самими собой. Вяч. Иванов позднее подчеркивал «несоизмеримость» «князя с окружающим его человечеством» [Иванов, 1987, с. 538].

В образе Мышкина Ф.М. Достоевский показал не евангельского, а «современного» Христа, сердце которого по-прежнему переполнено любовью к людям, что, по мнению С.Г. Бочарова, предопределяет его трагедию: «...князь тоже человекодух среди людей, что определяет и миссию его среди них, и срыв этой миссии. Рай на земле как цель ее — так это понято одним из персонажей романа; здесь о рае есть очень серьезное место: " — Милый князь, <...> рай на земле нелегко достается; а вы все-таки несколько на рай рассчитываете; рай — вещь трудная, князь, гораздо труднее, чем кажется вашему прекрасному сердцу"» [Бочаров, 2007, с. 290 — 291]. А П.А. Скафтымов «рай», который искал и не нашел Мышкин, определял как «идею прощения» каждого каждым [Скафтымов, 1924, с. 185].

Г.С. Померанц, размышляя о трудности пути в рай, утверждал, что «дорога в рай проходит через ад двойных мыслей. Поэтому двойные мысли знает в себе и Мышкин. <...> У Мышкина, совершенно не склонного любоваться собой, есть способность различать двойные мысли в зародыше и от этого постоянная потребность в покаянии. Отсюда чувство вины Мышкина за все, что происходит: не от повышенной виновности в объективном смысле слова, а от совершенной прозрачности своего восприятия вины» [Померанц, 1989, с. 187]. Г.С. Померанц, создавший «Этюды о Достоевском», заглянул в бездну человеческой природы вместе с великим русским писателем и заметил, что «основные герои Достоевского — это герои, в которых душа сражается с помыслами. Точка безумия, точка совести, — это основные схватки между душой и помыслом, перипетии в развитии внутреннего сюжета. В двух из пяти великих романов Достоевского эти точки складываются в пунктирную линию, и можно проследить довольно хорошо историю этой борьбы — в Раскольникове и князе Мышкине. <...>

Точка безумия, точка совести Раскольникова — это одновременно кризисы в развитии его болезни и мгновения свободы, в которые решается его духовная судьба.

<...> Внутренний сюжет "Преступления и наказания" — созревание души Раскольникова. <...> Напротив, в центре романа "Идиот" — история гибели созревшей, прозрачной души, идущей навстречу своим темным, непрозрачным современникам. <...>

Отдельного грешника всегда можно оттащить от шумных ворот ада. Но можно ли остановить весь поток, рвущийся в ад?

Мышкин пытается это сделать. Сперва, когда он приезжает из Швейцарии, полный сил, это ему почти удается. Но потом масса берет свое. Каждая новая попытка остановить ее ведет к надрыву и наконец — к безумию.

И все же, иного выхода в мире Достоевского нет. Только так: изнутри сильно развитой личности — навстречу всем» [Там же, с. 219, 221, 233 — 234, 236].

Сопоставляя двух таких разных героев Ф.М. Достоевского — Раскольникова и князя Мышкина — при изучении черновикиков обоих романов Ф.М. Достоевского, говорящих о его замыслах, В. Мильдон тоже приходит к выводу о близости этих персонажей — «отбрасывая второстепенные ого-

ворки, это по существу *одно лицо*»: «Идиот говорит, смотрит и чувствует как властелин»; «Он уходит и шатается по Петербургу <...> курса не кончил»; «Страсти у Идиота сильные <...> гордость непомерная» [Достоевский, 1972 – 1990, т. 9, с. 141 – 142]. В черновиках к роману «Преступление и наказание» мы видим: «Выходит, бродит и мечтает»; «В его образе выражается в романе мысль непомерной гордости» [Там же, т. 7, с. 155]. Гордыня как разрушительная категория была предметом пристального внимания Достоевского.

В. Мильдон считает: «Близость черновых материалов к разным романам, деталей в законченных текстах свидетельствует, я полагаю, что автор обдумывал какую-то группу идей; из них... схематически вычлениаются две. Первая: мир устроен плохо, люди страдают. Вторая: с этим нужно что-то делать. <...> Помимо темы "власть и добро" автор акцентирует идею нового человеческого типа. Не исключено, что с ним связываются надежды на перемену негодного мироустройства. В этой акцентировке мне слышится... возражение "новым людям" Чернышевского <...> У Чернышевского новый тип возникает по мере изменения общественных условий. У Достоевского новые условия жизни могут (только могут!) появиться в результате обновления человека... <...> Раскольников идет на убийство, чтобы испытать: новый ли он человек? Способен ли устроить рай на земле? Именно этим ему близок безымянный герой черновиков к "Идиоту", которого одолевают похожие мысли» [Мильдон, 2005, с. 351].

После рассказанной Ф.М. Достоевским истории Раскольникова писатель отказался от идеи переделать мир и осознал необходимость осознания человеком того, что он должен стремиться к духовному и нравственному совершенству. В черновиках к роману «Идиот» есть запись: «"Себя побеждал" — вот в чем наслаждение» [Достоевский, 1972 – 1990, т. 9, с. 157]. В одном из своих писем (С. Ивановой от 1(13) янв. 1818 г.) писатель признавался в том, что пыгается осуществить свою давнюю мечту — создать образ «положительно прекрасного человека»: «Идея романа — моя старинная и любимая, но до того трудная, что я долго не смел браться за нее <...> Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь <...> Потому что эта задача безмерная. Прекрасное есть идеал, а идеал — ни наш, ни цивилизованной Европы еще далеко не выработался. На свете есть одно только положительно прекрасное лицо — Христос, так что явление это безмерно, бесконечно прекрасного лица уж конечно есть бесконечное чудо» [Достоевский, 1972 – 1990, т. 28 (2), с. 251]¹.

Ф.М. Достоевскому удалось сотворить такое «чудо». О человеке, абсолютно непохожем на них, князе Мышкине, окружающие говорят по-разному: Настасья Филипповна («Прощай, князь, в первый раз человека видела!»); Аглая («...здесь все, все не стоят вашего мизинца, ни ума, ни сердца вашего! Вы честнее всех, благороднее всех, лучше всех, добрее всех, умнее всех!»); Евгений Павлович («...Вы человек бесподобнейший, т. е. не лгущий на каждом шагу, а может быть и совсем...»).

В черновиках к роману «Идиот» видны разные варианты концепции «главного романа» Ф.М. Достоевского, которая изменялась в зависимости от его замысла. В процессе работы писатель обращался к таким книжным образам, как Дон Кихот, «Рыцарь бедный», к диккенсовскому Пиквику и даже к

¹ Это письмо подтверждает правомерность проводимых параллелей между Мышкиным и Христом.

Жану Вальжану В. Гюго. Доказательства этому звучат и в сравнениях самого Ф.М. Достоевского, и в репликах его персонажей. Так, Аглая называет Мышкина «рыцарем бедным», вспоминая пушкинского героя, которого Ф.М. Достоевский объясняет так: рыцарь бедный — это «человек, способный иметь идеал и поверить ему... слепо отдать ему всю свою жизнь». <...> «Рыцарь бедный — тот же Дон Кихот, но только серьезный, а не комический». Позднее Ф.М. Достоевский писал: «Если Дон Кихот и Пиквик как добродетельные лица симпатичны читателю и удались, так это тем, что они смешны. Герой романа Князь если не смешон, то имеет другую симпатичную черту: он! *невинен!*» [Достоевский, 1972 — 1990, т. 9, с. 253]. Мышкин не смешон, но из-за своей искренности он кажется окружающим «идиотом», «дураком», «юродивым». Е.М. Мелетинский позднее отмечал, что сравнение с фольклорным героем (сказочным Иванушкой) всегда придает житийным ассоциациям национальную окраску, а «идеальный герой Мышкин, христоподобный спаситель, пришел в этот мир (в рамках русского космоса) с пафосом бескорыстного добра, любви и сострадания даже к врагам, но не сумел преодолеть "беспорядок". Рассудок его не устоял, и он снова вернулся в Швейцарию. Это возможно именно потому, что архетип "спасителя" (Христос) слит в образе Мышкина с архетипом благородного чудака (Дон Кихот)» [Мелетинский, 1994, с. 95 — 96].

Мышкин в романе ни на кого не похож. Он — *другой*. В этом, по мысли В. Мильдона, «главная художественная мысль романа и одна из существеннейших идей художественного мировоззрения Достоевского: другим должен стать не мир, а человек; пока этого не произойдет, мир останется прежним, но если и произойдет, зло в мире все равно сохранится. <...> Однако и переделкою себя зла не победить, хотя это позволит тебе самому не приносить зла, поколебать его безоговорочность, — вот почему бегство из мира — малодушие (опыт Мышкина)». То есть ни путь Раскольникова, желающего изменить мир, ни бессилие «идеального человека» Мышкина в его пассивной борьбе со злом «в качестве решения поддаются критике... Но в том и состоит еще одна черта художественного мировоззрения Достоевского: он представил проблемы человеческого существования *нерешаемыми...*» — к такому неутешительному выводу приходит В. Мильдон [Мильдон, 2005, с. 356].

«Для понимания основных героев Достоевского, — отмечал В.В. Кожин, — очень важна характеристика глубокой внутренней сущности этих героев, высказанная в известной книге М.М. Бахтина: «В каждом из них "мысль великая и неразрешенная", всем им прежде всего надобно мысль разрешить»» [Кожин, 1972, с. 143]. Здесь уместно вспомнить А.С. Пушкина, который утверждал автономность и самоценность литературно-эстетического творчества: «Цель искусства есть идеал, а не нравоучение» [Пушкин, 1964, т. 7, с. 404].

«Положительно прекрасный человек» Мышкин, по замечанию В.А. Недзвецкого, «исполнил свое миссианское назначение как прямой последователь новозаветного божественного Учителя. Он не спас ни Настасью Филипповну, ни Рогожина, но в первой он пробудил веру в человека, во втором — нравственные раздумья, которые возникают от страдания и сострадания; его участие смягчило отчаянный бунт юного Ипполита, не желающего смириться со скорой смертью; он стал примером для подростка Коли Иволгина; он благотворно воздействовал даже на группу нигилистов (Докторенко, Келлер)». Исследователь подытожил свои размышления о герое романа «Идиот»: «Таковы реальные плодотворные плоды явления хри-

столюбивого и хриstopодобного князя-мессии Льва Мышкина в современной ему России, где он не только оставил светлую память о своем чистом, смиренном, незлобивом облике, но в меру человеческих сил утвердил такие, по Достоевскому, основополагающие начала "нового созидания" своей родины, как вера в Богочеловека и бесконечно участливая любовь к ближнему» [Недзвецкий, 2006, с. 17].

По мнению Г.М. Фридлендера, большинство героев Ф.М. Достоевского «... в меру своего человеческого понимания, более или менее отчетливо, хотя и по-разному, ощущают общее неблагообразие жизни и мыслят о нем, принимая участие на равных правах в диалоге, затрагивающем основные вопросы человеческого бытия».

С этой особенностью романов Достоевского тесно связана другая. Герои его ощущают себя живущими в мире, где все отношения между людьми имеют болезненный и категорический характер, поэтому для них не существует "частных" вопросов. Все "открытые" проблемы их бытия, и частного, и общественного, в их понимании связаны в один общий клубок. Как у Шекспира, мысль самого Достоевского и его героев от обыденного, каждодневного и насущного сразу же переносится к общему и всечеловеческому. За единичным, будничным фактом открываются наиболее универсальные "концы и начала" — "мировые вопросы" и "мировые противоречия", говоря словами самого романиста» [Фридлендер, 1982, т. 3, с. 755]. Эти «мировые вопросы» по-прежнему встают и перед людьми, живущими в XXI веке, и они продолжают решать их вместе с героями Ф.М. Достоевского.

ЛИТЕРАТУРА

Алпатова Т.А. Роман А.С. Пушкина «Капитанская дочка»: взаимодействие прозы и поэзии. М., 1993.

Алпатова Т.А. «Магия слова» в художественном мире «Горе от ума» А.С. Грибоедова. Статья первая // Литература в школе. 2004. № 8.

Амелин Г.Г. Лекции по философии литературы. М., 2005.

Анненский И.Ф. Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье // Анненский И.Ф. Избранное. М., 1987.

Аннинский Л.А. Очарование и странность // Литература. 1994. № 19.

Ауэр А.П. Салтыков-Щедрин // История русской литературы XIX в.: 70—90-е годы. М., 2006.

Барулина Н.Б. «Очарованный странник» Н.С. Лескова // Литература в школе. 2007. № 10.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.

Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1982. Т. 8.

Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 7.

Белый А. Луч зеленый: Сб. ст. М., 1910.

Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934.

Благой Д.Д. Мастерство Пушкина. М., 1955.

Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. М., 2007.

Бройде М. «Добрейший человек» Свидригайлов // Литература. 2003. № 21.

Булгаков Сергей. Икона и иконопочитание // Булгаков Сергей. Православная икона. Канон и стиль. М., 1998.

Вайль П., Генис А. Родная речь. Нью-Йорк, 1990.

Варламов А.Н. Заметки о прозе Пушкина и Гоголя // Октябрь. 2004. № 4.

- Введенский А.И.* Щедрин и его критика // Искра. 1873. № 12.
- Видуэцкая И.* России нужно самосознание // Литературная газета. 2008. 8 – 14 февраля.
- Виноградов И.И.* Философский роман М.Ю. Лермонтова // Русская классическая литература: разборы и анализы. М., 1969.
- Влащенко В.И.* «Две необыкновенные крысы» в «Ревизоре» // Литература в школе. 2004. № 4.
- Войтловская Э.Л.* Комедия Н.В. Гоголя. Комментарии. Л., 1971.
- Воропаев В.А.* Гоголь в критике русской эмиграции // Литература в школе. 2002. № 6.
- Воропаев В.А.* Мертвые души: кто они? О названии поэмы Н.В. Гоголя // Русская речь. 2002. № 3.
- Герцен А.И.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1975. Т. 3.
- Гоголь Н.В.* Материалы и исследования. М.; Л., 1936. Т. 2. (В тексте — ГМиИ.)
- Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937 – 1952.
- Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1999. Т. 6.
- Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1959. Т. 6.
- Гольдфаин И.* Три литературные модели // Звезда. 1995. № 11.
- Гончаров И.А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 8.
- Горький М.* История русской литературы. М., 1939.
- Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1949 – 1955. Т. 24.
- Грановский Т.Н.* и его переписка. М., 1897. Т. 2.
- Грибоедов в русской критике.* М., 1958.
- Григорьев Ал.* Собр. соч.: Вып. 6. М., 1915.
- Гус М.С.* Живая Россия и «Мертвые души». М., 1981.
- Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1955. Т. 1.
- Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1994. Т. 3.
- Добин Е.С.* История девяти сюжетов. Л., 1973.
- Долинина Н.Г.* Печорин и наше время. Л., 1975.
- Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972 – 1990.
- Достоевский Ф.М.* О русской литературе. М., 1987.
- Дунаев М.М.* Православие в русской литературе. М., 1998. Ч. 4.
- Дурьлин С.Н.* О религиозном творчестве Лескова // Христианская мысль. 1916. № 11.
- Дыханова Б.С.* «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник» Н.С. Лескова. М., 1980.
- Евдокимов О.В.* Еще раз о том, как Н.С. Лесков оценивает своих героев // Русская литература. 1997. № 1.
- Зеньковский В.В.* История русской философии: В 2 т. Л., 1991. Т. 1. Ч. 1.
- Золотусский И.П.* Прости, Отечество! // Золотусский И.П. От Грибоедова до Солженицына. М., 2006.
- Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 6 т. Брюссель, 1971 – 1987. Т. 4.
- Катасонов В.Н.* Хождение по водам (Религиозно-нравственный смысл «Капитанской дочки» А.С. Пушкина). Пермь, 1998.
- Кириевский И.В.* Критика и эстетика. М., 1979.
- Кирпотин В.Я.* Разочарование и крушение Родиона Раскольников. М., 1970.
- Клайбер Б.* Загадки «Горе от ума» // Scando-Slavica. Т. 7. Copenhägen, 1961.
- Клибанов А.И.* Духовная культура средневековой Руси М., 1994.

- Кожин В.В. Преступление и наказание. Ф.М. Достоевский // Три шедевра русской классики. М., 1972.
- Кундера М. Бессмертие. СПб., 2004.
- Курляндская Г.Б. Лесков и Толстой // В мире Лескова: Сб. ст. М., 1983.
- Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979.
- Лебедев А.А. А. Грибоедов. Факты и гипотезы. М., 1980.
- Лебедев Ю.В. Сатира М.Е. Салтыкова-Щедрина. История одного города // Литература в школе. 2008. № 12.
- Лежнев А. Проза Пушкина. Опыт стилистического исследования. М., 1966.
- Лесков А.Н. Жизнь Николая Лескова. Тула, 1981.
- Лесков Н.С. О героях и праведниках // Церковно-общественный вестник. 1881. № 129 (28 окт.).
- Лесков Н.С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1957. Т. 6.
- Лесков Н.С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1989. Т. 2.
- Лесков Н.С. Монашеские острова на Ладожском озере. Путевые заметки // Лесков Н.С. Очерки и рассказы. Петрозаводск, 1988.
- Лесков Н.С. Праведники. Предисловие // Собр. соч.: В 12 т. М., 1989. Т. 2.
- Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.
- Лукин Ю.Л. Трагедия Свидригайлова // Литература. 2006. № 4.
- Лукьянец И.В. «Капитанская дочка» и традиция французского мемуарного романа // Русская литература. 1997. № 1.
- Майорова О.Е. Вступительная статья к рукописной ред. хронике Н.С. Лескова «Соборные» // Литературное наследство. М., 1997. Т. 101. Кн. 1.
- Мамаргашвили М.К. Как я понимаю философию. М., 1990.
- Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1988.
- Маранцман В.Г. Роман А.С. Пушкина «Дубровский» в школьном изучении. Л., 1974.
- Мартыанова С.А. Персонажи русской классики и христианская антропология // Русская литература XIX века и христианство. М., 1997.
- Медведев В.Ф. Три типа сознания в «Преступлении и наказании» // Дружба народов. 1993. № 10.
- Мейлах Б.С. Творчество А.С. Пушкина. Развитие художественной системы. М., 1984.
- Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994.
- Мильдон В. Раскольников и Мышкин // Вопросы литературы. 2005. Май – июнь.
- Михайлова Н.Г. Праведники и грешники в русской литературе и народных легендах (XIX век) // Homo Legends. 2006. № 6.
- Михайловский Н.К. Литературно-критические статьи. М., 1957.
- Мочульский К.В. Духовный путь Гоголя // Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995.
- Набоков В.В. Николай Гоголь // Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., 1998.
- Негвезцкий В.А. Достоевский как художник-мессия // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2006. Т. 65. № 1.
- Немзер А.С. Современный диалог с Гоголем // Новый мир. 1994. № 5.
- Николаев Д.П. «История одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина // Три шедевра русской классики. М., 1971.
- Николаев Д.П. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М., 1977.

- Николаева Е.В.* Композиция повести Н.С. Лескова «Очарованный странник» // Литература в школе. 2006. № 3.
- Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка / Российская академия наук. Институт русского языка имени В.В. Виноградова. М., 1999.
- Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. М., 2009.
- Пиксанов Н.К.* А.С. Грибоедов. «Горе от ума». М., 1968.
- Пиксанов Н.К.* Творческая история «Горя от ума». М., 1971.
- Платон.* Апология Сократа // Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1.
- Плетнев П.А.* Сочинения и переписка. СПб., 1885. Т. 1.
- Полтавец Е.Ю.* Размышления о жанре «Капитанской дочки» и о том, кто кому вожатый // Литература в школе. 2005. № 7.
- Померанц Г.С.* Открытость бездне. Этюды о Достоевском. Нью-Йорк, 1989.
- Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1964. Т. 7.
- Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1940. Т. 11.
- Рогалев А.Ф.* Имя и образ: имена собственные в комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» // Литература в школе. 2006. № 11.
- Рогалев А.Ф.* Подтекст именованья персонажей в поэме Гоголя «Мертвые души» // Литература в школе. 2005. № 4.
- Розановская энциклопедия.* М., 2008. (В тексте — РЭ.)
- Салтыков-Щедрин М.Е.* Избр. соч. М., 1989.
- Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1965–1977.
- Салтыков-Щедрин М.Е.* Полн. собр. соч.: В 20 т. М., 1933–1941.
- Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1956. Т. 2.
- Севастьянова Е.К.* «Мысль семейная» и «мысль народная» в «Капитанской дочке» // Литература в школе. 2007. № 7.
- Скатов Н.Н.* «Человек и гражданин земли своей...» // Литературная газета. 2009. № 14.
- Скафтымов П.А.* Тематическая композиция романа «Идиот» // Творческий путь Достоевского: Сб. ст. Л., 1924.
- Снегирева И.С.* Типология характеров праведников в романе-хронике Н.С. Лескова 1870-х гг. («Соборяне», «Захудалый род») / Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2002.
- Суворин А.С.* Историческая сатира // Критика 70-х гг. XIX века. М., 2002.
- Тарасов А.Б.* Что есть истина? Праведники Льва Толстого. М., 2001.
- Тарасов А.Б.* Праведничество // Энциклопедия гуманит. наук, М., 2007.
- Терц А. (Синявский А.)* В тени Гоголя // Собр. соч.: В 2 т. М., 1992. Т. 2.
- Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1985. Т. 22.
- Турбин В.Н.* Пушкин. Гоголь. Лермонтов. М., 1978.
- Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: Письма. М.; Л., 1961. Т. 2.
- Тэффи.* После юбилея // Звезда. 1998. № 3.
- Урнов Д.М.* Пушкин и Шекспир (1830-е гг.): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1966.
- Фаресов А.И.* Против течений // Лесков Н.С. Его жизнь, сочинения, полемика и воспоминания о нем. СПб., 1904.
- Философский энциклопедический словарь.* М., 1997.
- Флоровский Г. (прот.).* Пути русского богословия. Paris, 1981.
- Фомичев С.А.* Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума». Комментарий. М., 1983.
- Фриглендер Г.М.* Ф.М. Достоевский // История русской литературы: В 4 т. Л., 1982. Т. 3.

Хализев В.Е. «Герои времени» и праведничество в освещении русских писателей // Русская литература XIX века и христианство. М., 1997.

Хализев В.Е., Майорова О.Е. Лесковская концепция праведничества // В мире Лескова. М., 1983.

Халфин Ю.А. Два Свидригайлова // Литература. 2006. № 4.

Хлодовский И.Н. Ренессансный реализм и фантастика // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М., 1967.

Цвейг С. Достоевский // Цвейг С. Статьи. Эссе. М., 1987.

Чалмаев В.А. «Золотые» и «серебряные» нити русской литературы XIX и XX веков // Литература в школе. 2008. № 4.

Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1948. Т. 4.

Шаховской И. (Архиеп. Иоанн Сан-Францисский). Московский разговор о бессмертии // Шаховской И. (Архиеп. Иоанн Сан-Францисский). Избранное. Петрозаводск, 1992.

Шелгунов Н.В., Шелгунова Л.П., Михайлов М.А. Воспоминания: В 2 т. М., 1967. Т. 1.

Шкловский В.Б. Н.В. Гоголь // Шкловский В.Б. Повести о прозе. М., 1966.

Штейнберг А.З. Система свободы Ф.М. Достоевского // Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994.

Шульман Э. Дело о происшедшем поединке // Дружба народов. 1994. № 10.

Щеблыкин И.П. Об одной распространенной ошибке в толковании поэмы Н.В. Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души» // Литература в школе. 2004. № 4.

Щепкин М.С. Письма. М., 1952.

Эйхенбаум Б.М. Н.С. Лесков // Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л., 1969.

Якубович Д.П. Дубровский // Пушкин А.С. Дубровский. Л., 1936.

Яхненко Е.В. Древнерусские традиции в повести Н.С. Лескова «Очарованный странник» // Литература в школе. 2003. № 2.

Яцимирский А.И. Дубровский // Пушкин А.С. Собр. соч. СПб., 1910. Т. 4.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Понимание глубин русской литературы требует определенной подготовки: классика всегда — высокая гимнастика ума. В ставших классическими произведениях литература обращалась к «вечным» ценностям, на которых базировалась во все времена духовная культура России. Писатель Ю.В. Мамлеев утверждал, что литература — это «царица всех искусств», что она определяет «бессмертный лик того или иного народа», а XIX век в русской культуре он называл «третьим чудом в сфере культуры» после века Перикла и эпохи Возрождения. В свою книгу «Русские походы в тонкий мир» Ю.В. Мамлеев включил эссе «Метафизический образ России», в котором высказал мысль о том, что в русской литературе «на уровне интуитивного, порой чисто мистического прозрения» сложился образ России, потому что именно литература «способна проникать в самые глубокие уровни реальности, открывать то, что порой закрыто даже для философии». По его убеждению, «Россия духа может сохранять и спасать Россию как страну и государство на протяжении всех изгибов так называемого мирового процесса»¹. Литература дает установку на приоритет духовных ценностей и эстетических вкусов. В то же время она — явление социальное, идеологическое, нравственное, которое будит мысль и совесть людей. Классика прививает широту и строгость мышления, воспитанность чувств, способствует соразмерности интеллекта и душевного отклика на то или иное явление.

К сожалению, к концу XX века в связи с реформами, проводимыми в российской средней школе, выросло не одно поколение, переставшее читать (а значит, и думать). Размышляющий русский классический реализм не может быть воспринят клиповым сознанием людей, выросших на тестовых испытаниях по литературе (оно исключает этическую составляющую, неразрывно связанную с эстетикой русской классики). Все это завело молодых людей в тупик массовой культуры, в котором Чичиков воспринимается как типичный представитель бизнесменов-современников, а мучительные сомнения нигилиста Базарова кажутся некоторым учителям опасными для молодого поколения. По мнению И.П. Золотусского, если вспомнить мысль Ф. Ницше о натиске «восставших масс» на культуру (а в этом случае происходит борьба «высшей и низшей культуры»), то понятно, что в отношении к великой культуре (русской и мировой), сложившейся веками, проявляется «не идеалистический нигилизм Базарова, не религиозный бунт Ивана Карамазова, не экзистенциальные сомнения Кириллова»², а агрессия невежественной массы.

Поэт, прозаик, эссеист, профессор Литературного института им. А.М. Горького Олеся Николаева в речи о смысле и назначении русской словесности на

¹ Мамлеев Ю.В. Русские походы в тонкий мир. М., 2009.

² Золотусский И.П. Нигилисты второй свежести. Раздумья на исходе эпохи. Иркутск, 2008.

встрече писателей с представителями правительства России говорила о том, что литература любого народа является носителем его своеобразного генетического кода, о роли эстетических, нравственных, духовных парадигм, которые закладываются в душе человека русской литературой: «Русский человек — это человек "логоцентричный", если угодно, "литературоцентричный". И даже наша национальная идея — идея Преображения: души, реальности... — по сути, религиозна и литературна. Это ведь идея искусства, цель которого — преображение. Уникальность и парадокс русской национальной идеи в том, что она наднациональна, сверхнациональна, ибо восходит к таким высотам, где упраздняются черты биологической национальности, ибо цель здесь — святость. <...>

Наша культура — это не только "бренд", это еще и ключ к нашему национальному ментальному коду — и ключ, и хранильница смыслов, ценностей, критериев, национальных архетипов»¹.

Русская литература, персонифицированная в личностях русских классиков и в образах созданных ими литературных героев, является духовным референтом науки. Классическая литература всегда стремилась разобраться в причудливых «пейзажах русской души» (Н.А. Бердяев).

В этой книге сделана попытка разобраться в «писательских тайнах» великих русских классиков, которые в «поисках личности» создали множество типов литературных героев, осмысление жизни и духовных поисков которых помогает глубже понять сложность мира, трагичность пребывания в нем человека и дает надежду на возможность духовного возрождения и всей России, и каждой отдельной личности.

Размышления над духовными поисками русских писателей и их героев дают возможность глубже понять и особенности русского менталитета. О «загадочной» русской душе написано немало: много верного, глубокого, но много и ошибочного. Главное, что выражает ментальную идею русского национального характера, — это приоритет духовно-нравственных ценностей над всеми другими, например политическими, экономическими: «душа всего дороже». Как замечал философ И.А. Ильин, «русская же душа прежде всего есть дитя чувства и созерцания. Ее культуротворящий акт суть сердечное веление и религиозно-совестливый порыв. Любовь и созерцание при этом свободны, как свободно пространство, свободна равнина, как живой орган природы, как молящийся дух, — вот почему русский нуждается в свободе и ценит ее, как воздух для легких, как простор для движения. Русская культура построена на чувстве и сердце, на созерцании, на свободе совести и свободе молитвы. Это они являются первичными силами и установками русской души, которая задает тон их могучему темпераменту. В качестве вторичных сил выступают воля, осознанная мысль, правовое сознание и организаторские функции. Отсюда — терпение, смирение, аскетизм, религиозность, стремление души к Абсолюту (идеалу), а также — к Правде и Справедливости, что было часто связано с максимализмом, анархизмом, миссионерством, а также с героизмом».

О противоречивости национального менталитета говорил и Н.А. Бердяев: «Два противоположных начала легли в основу формации русской души: природная, языческая, дионисическая стихия и аскетически-монашеское

¹ Николаева О. Культура — не конкурент шоу-бизнесу // Литературная газета. 2009. № 42 (14 — 20 октября). С. 3.

православие. ...Открыто противоположные свойства в русском народе: деспотизм, гипертрофия государства и анархизм, вольность; жестокость, склонность к насилию и доброта, человечность, мягкость, обрядоверие и искание правды; национализм, самохвальство и универсализм, всечеловечность; эсхатологически-мессианская религиозность и внешнее благочестие; смирение и наглость; рабство и бунт»¹.

О сложности русской души, о ее противоречивой диалектике размышляла вся русская классика, отсюда такой интерес к проблеме двойничества, к «двойным мыслям», охватывающим сознание человека ввиду «безмерности жизненного порыва», увлекающего его в бездонную пропасть. Особенно ярко это отразилось в творчестве Ф.М. Достоевского, который создал такие пары противоположностей, как Алеша Карамазов и Смердяков, князь Мышкин и Рогожин. Дуализм рационального и эмоционального начал, который часто проявлялся в русском менталитете, блестяще показал И.С. Тургенев в рассказе «Хорь и Калиныч» (его «Записки охотника» — кладезь проявлений русского мировоззрения, русского менталитета).

Еще одной особенностью русского человека является то, что он готов с легкостью уйти от быта, от нормированной жизни (отсюда — странничество, поиски своего «я», смысла жизни). Для него главное — свобода духа (странник — очень свободный человек), потому так много героев в русской классике странствуют по миру и по просторам своей души.

Кроме того, важной (и трагической) особенностью русского менталитета является черта, которую четко определил А.П. Чехов в повести «Степь»: «Русский человек любит вспоминать, но не любит жить», т. е. не живет настоящим и потому не может оценить каждое мгновение жизни, а или тоскует о прошлом, или мечтает о прекрасном и справедливом будущем («Когда же придет настоящий день?» — задавал России вопрос Н.А. Добролюбов), торопясь к которому часто отвергает («сбрасывает с парохода современности», как писал В.В. Маяковский) сложившиеся традиции и не может объективно оценить современные события.

Пожалуй, только искусство, в котором важную роль играет литература (недаром Россию воспринимают как литературоцентристскую страну), сохраняет и историю страны, и национальные нравственные ценности, говоря от имени русского народа. Именно поэтому можно (и нужно) говорить об уроках русской классики, т. к. современный человек должен ощущать себя наследником тысячелетней культуры, истории своей страны², причастным к ним, ответственным за них.

Все русские мыслители (философы и писатели) отмечали, что в менталитете русского человека нет сакрального отношения к институту частной

¹ Бердяев Н. Русская идея // О России и русской философской культуре. М., 1990. С. 44 — 45.

² Кроме осмысления исторических фактов, литературное произведение дает возможность узнать о психологии тех, кто в 1825 году вышел на Сенатскую площадь (Грибоедов), о патриотизме и великодушии русских воинов к поверженному противнику (Лермонтов и Л. Толстой), о русском самодурстве (Гоголь и А. Островский), о величии женской души (Пушкин, Некрасов, Тургенев), о мучительных духовных поисках «лишних людей», составивших пласт русской интеллигенции, о «новых людях», появившихся в России во второй половине XIX века (Тургенев и Чернышевский), о «бесовщине», разгулявшейся в это же время в русском обществе (Достоевский), и о многом другом.

собственности (она часто воспринимается как зло, грех стяжательства)¹. Может быть потому так трудно укореняются принципы капитализма в России. И тем не менее Россия — страна не только «мертвых душ» и не только «лишних людей», которые не вовремя родились и жили, это и страна, в литературе которой уже в начале XIX столетия появились *люди дела* (и это стало сквозной темой русской литературы, подчеркивающей ее позитивизм), иногда безнравственные, как гоголевский Чичиков, иногда рациональные, как гончаровские Петр Адуев и Штольц, иногда исповедующие теорию «малых дел», как лесковские праведники.

А.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский высоко оценивали *жалостливость* русских людей, которые могли с добротой относиться и к осужденным преступникам, и к поверженным врагам. Ценность категории милосердия была и для А.С. Пушкина превыше всего, и это — черта менталитета русского человека, как и его сложные взаимоотношения с судьбой, которая выше воли человека и все предопределяет в его жизни при том, что его душа требует свободы волеизъявления. Нельзя не сказать, что «жизнь по сердцу», его «всеотзывчивость» делает открытой для всего мира душу русского человека. Прав был Ф.И. Тютчев, замечая, что не только весь мир, но и сами россияне ощущают какую-то тайну своей страны:

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:
У ней особенная стать —
В Россию можно только верить.

Надо сказать и об особом отношении русского человека к отечеству. П.Я. Чаадаев писал о «сердечном», во многом бессознательном патриотизме русского человека. А.Н. Толстой рассказал, как поднялась «дубина народной войны» в Отечественную войну 1812 года, как стихийно стали создаваться партизанские отряды. С присущей ему национальной гордостью выразил свои чувства, которые испытывали многие русские люди, А.С. Пушкин в одном из своих писем: «Клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечества, или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой ее нам Бог дал».

В XX веке, ощутив губительные последствия перемен, произошедших после 1917 года в России, Е. Замятин, тревожась за судьбу русской литературы, которую постепенно распыляли на прокрустовом ложе соцреализма, высказал такую мысль: «Я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое». К счастью, он ошибся, что подтверждают имена А. Платонова, М. Булгакова, А. Шолохова, А. Толстого, А. Ахматовой, А. Твардовского и многих-многих других. Правота Е. Замятина состояла в его убеждении в том, что русская классика будет играть огромную роль во все века существования не только русской, но и мировой литературы.

В конце XX — начале XXI века в России вдруг обнаружился дефицит «русской идеи», которая могла бы помочь объективно оценить русскую историю, т. к. в ней обнаружилось много мифов, и осознать себя как народ, который в некоторой растерянности оказался на постсоветском пространстве и с трудом позиционирует себя в мировом сообществе, кидаясь из од-

¹ Еще Ф.М. Достоевский жестко осудил Лужина, исповедующего философию жизни, по которой «все в мире на личном интересе основано».

ной крайности в другую, что происходит по причине того, что, сделав основной ценностью жизни достижение личного успеха, поставив над духовными приоритет материальных ценностей, в короткий временной отрезок общество сумело разрушить веками сложившийся культ общинности, соборности, которые были характерной чертой ментальности русского человека.

Все эстетические поиски русской классики были сопряжены с ее духовными поисками. «Художественные миры» русских писателей создали русскую картину мира, определили константы национального бытия, утвердили приоритет духовности, помогающей человеку воспринимать реальность с более высоких позиций: не ради удовлетворения гордыни, не ради прагматичной прибыли должен жить человек, а ради улучшения жизни, ради умножения гармонии в мире, в котором должны преобладать человечность и справедливость.

Научное издание

Фесенко Эмилия Яковлевна

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА В ПОИСКАХ ГЕРОЯ

Компьютерная верстка

Т.В. Исакова

Корректор

Т.Ю. Коновалова

ООО «Академический Проект»
111399, Москва, ул. Мартеновская, 3.
СЕРТИФИКАТ СООТВЕТСТВИЯ
№ РОСС RU. АЕ51. Н 16070 от 13.03.2012.
Орган по сертификации РОСС RU.0001.11АЕ51
ООО «ПРОФИ-СЕРТИФИКАТ»

По вопросам приобретения книги просим обращаться
в ООО «Трикта»:

*111399, Москва, ул. Мартеновская, 3.
Тел.: (495) 305 3702; 305 6092; факс: 305 6088
E-mail: info@aproject.ru
Интернет-магазин: www.aproject.ru*

Подписано в печать 05.10.12.
Формат 60×90/16. Гарнитура Балтика. Бумага писчая.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 41,0. Тираж 1000 экз.
Заказ № 3367 .

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных оригиналов
в ГУП РМ «Республиканская типография „Красный Октябрь”»
430000, Мордовия, г. Саранск, ул. Советская, 55а
E-mail: tko-saransk@mail.ru

считаются вопросы, общей идеей осмысления «герой-автор», позволяющей увидеть художественные и философские искания русской классической литературы. Центральная проблема книги — становление личности в российском обществе. Все ее главы внутренне связаны между собой, так как в них идет речь о литературно-философских исканиях русской классики. В работе привлечены литературоведческие исследования и пласты критической литературы XIX — нач. XXI века, сделана попытка рассмотреть концепцию героя в русской реалистической литературе XIX века.

ISBN 978-5-8291-1414-5



9 785829 114145