

Московский государственный университет  
имени М.В. Ломоносова  
Факультет журналистики

**В.Я. Линков**

---

*История  
русской  
литературы*

**(ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX ВЕКА)**

Допущено УМО по классическому  
университетскому образованию  
в качестве учебного пособия  
для студентов высших учебных заведений,  
обучающихся по направлению 030600 «Журналистика»  
и специальности 030601 «Журналистика»



**Издательство  
Московского университета  
2010**

УДК 82  
ББК 83.3(2Рос-Рус)  
Л59

*Публикуется по решению  
редакционно-издательского совета  
Московского государственного университета  
имени М.В. Ломоносова*

**Линков В.Я.**

Л59 История русской литературы (вторая половина XIX века):  
Учебное пособие. — М.: Издательство Московского универ-  
ситета, 2010. — 304 с.

ISBN 978-5-211-05802-6

В книге история русской литературы XIX в. излагается несколько иначе, чем принято. В ней нет подробных биографических сведений и обзора всего творчества отдельных писателей. Автор пожертвовал этим ради создания целостной картины русской литературы в развитии ее основных идей и смыслов.

Единство литературы образуется тем, что связывает писателей — их согласием и полемикой, которой уделено в пособии особое внимание, что позволило показать литературу как форум. В работе дается анализ вершинных произведений, таких как «Война и мир», «Братья Карамазовы», «Скучная история» и др.

Для студентов гуманитарных вузов и факультетов, где изучается русская литература, и всех, кто интересуется творчеством русских писателей и поэтов.

**УДК 82**  
**ББК 83.3(2Рос-Рус)**

ISBN 978-5-211-05802-6

© Издательство Московского университета, 2010

«Мы стали невежественны потому, что навсегда закрыли от себя то, что только и есть всякая наука — изучение тех ходов, которыми шли все великие умы человечества для уяснения истины».

*Л. Толстой*

## Введение

Что такое учебник по истории литературы? В чем его назначение? Он отличается от учебников по другим дисциплинам. Для того чтобы изучить математику, физику, логику или историю и сдать экзамен, достаточно усвоить изложенный в соответствующем учебнике материал в пределах определенной программы. В случае с литературой дело обстоит совершенно иначе. Даже если мы будем знать учебник по истории литературы от корки до корки, это не будет означать, что мы, хоть в какой-то мере, овладели нашим предметом. К сожалению, в отличие от всех других дисциплин, самодостаточный учебник по литературе невозможен. Он всегда носит чисто вспомогательный характер и выполняет свое назначение только тогда, когда студент совершил главный труд — прочел произведения, входящие в программу. Они и являются основным предметом нашего изучения. Предметом особого рода, в корне отличным от того, что исследуется в других науках, и прежде всего в тех, что признаются, и совершенно справедливо, эталоном науки: в математике и математическом естествознании. Изучая литературу, мы имеем дело с созданиями человеческого духа, стоящими на одном уровне не с предметами естественных наук: веществом, организмами, растениями, — а с самими науками. Это парадоксальное и «противоестественное» положение науки о литературе зафиксировано в известном ее определении как познания познанного.

Нет физиковедения или математиковедения, то есть наук, которые бы нам разъясняли, что такое физика и математика и какое они имеют значение в жизни человека и общества. Но есть литературоведение, хотя литература сама, без посредников, прямо сообщает нам нечто о мире и человеке и настоящая — всегда нечто новое.

Чем же вызвана потребность в такой дисциплине, как литературоведение?

Математика и физика обращаются к специалистам и пользуются научным языком, общим для всех, кто изучает эти предметы. С помощью такого унифицированного языка и физика, и математика несут всегда и всем одно и то же знание, одни и те же истины и потому не нуждаются ни в каком посредничестве.

Совсем иначе обстоит дело с литературой и шире — с искусством. Элементарный, всем известный факт, подтверждаемый ежедневным опытом: разные люди по-разному воспринимают и оценивают одни и те же произведения искусства, что чаще всего невозможно объяснить разной степенью компетентности оценщиков. И даже один и тот же человек может совершенно изменить свое отношение к какому-либо творению искусства в любой момент. Иногда какое-нибудь событие личной или общественно-исторической жизни радикально меняет наше отношение и оценку. А оценка всегда присутствует в восприятии искусства, потому говорят «ценитель искусства», но не говорят «ценитель науки».

То, что вчера лишь, прелести полно,  
Будило ум и душу волновало,  
Вдруг оказалось смысла лишено,  
Померкло, потускнело и увяло<sup>1</sup>.

Подобное не может произойти с геометрической теоремой. В какое бы время и в каком бы состоянии мы ни взяли теорему Пифагора, она неизменно нам сообщит: квадрат гипотенузы равен сумме квадратов катетов.

А вот несколько красноречивых цитат из писем Л. Н. Толстого разных лет: «Тургенева “Довольно” я прочел и очень не одобрил»; «“Довольно” мне не понравилось»<sup>2</sup>. Оба высказывания относятся к 1865 году. В 1883 году Толстой оценивает повесть иначе: «Сейчас читал тургеневское “Довольно”. Прочти, что за прелесть»<sup>3</sup>.

А.П. Чехов после возвращения с Сахалина признавался: «До поездки “Крейцеров соната” была для меня событием, а теперь она мне смешна и кажется бестолковой»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Гессе Г. Паломничество в страну востока. Игра в бисер. Рассказы. — М., 1984. — С. 382.

<sup>2</sup> Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. (Юб. изд.). — М., 1928—1964. — Т. 61. — С. 106. (Далее — Юб. изд.).

<sup>3</sup> Толстой Л.Н. Юб. изд. — Т. 61. — С. 109.

<sup>4</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. — М., 1949. — Т. 15. — С. 135.

Приведенные примеры, подобные которым можно выписывать бесконечно, свидетельствуют, казалось бы, о полной субъективности в оценке искусства, но они открывают только одну сторону дела, другую попробуем уяснить, обратившись к Канту, считавшему способность человека к суждению о прекрасном загадочной и противоречивой.

Оценка произведения субъективна, поскольку основывается на чувстве удовольствия, но одновременно, в отличие от наших вкусовых или цветовых пристрастий, она претендует на всеобщность, а значит, на истину. Это противоречие — фундаментальная черта отношения человека к искусству, определяющая его бытие во времени: подверженность бесконечным интерпретациям в силу способности излучать разные смыслы в разных ситуациях.

Наши суждения о литературе претендуют на истинность для всех, можно сказать, на объективность, так как она имеет обобщающий смысл, который обращен ко всем, о чем писал Аристотель, автор первой европейской систематической философии искусства: «...поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история — о единичном»<sup>5</sup>.

Согласно Г. Гегелю, «искусство призвано раскрывать истину в чувственной форме»<sup>6</sup>. В таком качестве оно обладает содержанием, общим для всех, и оказывает на многих одно и то же воздействие, что подтверждается, как и тезис о «субъективности» искусства, бесчисленными фактами.

Итак, произведение искусства несет в себе истину и в то же время допускает множество толкований и оценок. Здесь следует заметить, что последнее положение понимается часто неверно, особенно в наше время, — как допустимость любых интерпретаций: слова «многие» и «любые» обозначают разные вещи. Слово «любые» исключает понятие истины в литературоведении и в суждениях о литературе вообще. Но в действительности всякая интерпретация произведения литературы предлагается как истина, и потому она может быть ошибочной, неверной, искажающей его суть, и нередко намеренно.

На нашу проблему можно взглянуть и с другой точки зрения. Науку (математику, физику) воспринимает человек абстрактный: все его многочисленные определения, свойства, эмоциональное состояние несущественны и не могут повлиять на содержание того, что он постиг.

<sup>5</sup> Аристотель. Риторика. Поэтика. — М., 2005. — С. 177.

<sup>6</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1971. — Т. 1. — С. 61.

Иначе обстоит дело с искусством: наше понимание его и оценка зависят от многочисленных, а возможно, бесконечных свойств и состояний: возраста, пола, национальной культуры, развития, эрудиции, классовой принадлежности, эпохи, исторической ситуации и т.д. Искусство воздействует на целостного человека, на индивидуума, но одновременно вводит его в мир народа, общества, человечества, устанавливает его солидарность с другими людьми.

Кажется, мы совсем разные и нет ничего общего между нами и древними греками, но это не так. *«У людей три тысячи лет навертываются слезы на глаза, когда они читают про слезы Андромахи, провожающей с ребенком на руках Гектора»*<sup>7</sup>. Три тысячи лет миллионы совершенно, казалось бы, разных людей испытывают одно и то же чувство. Здесь очевидна великая сила искусства, способного объединять людей, создавать человеческую солидарность, преодолевая все различия, границы и преграды, время и пространство.

Следовательно, несмотря на всю субъективность восприятия и оценок, каждое истинное произведение имеет общий для всех смысл. Если бы литература допускала только *одно* толкование, то и не было бы никакой надобности в критике и литературоведении, а если бы она допускала *любые* толкования, тогда невозможна была бы наука о ней и критика.

Как же следует и что значит изучать такой необычный, парадоксальный предмет, как литература?

Главное средство науки — абстрагирование: чем абстрактнее понятие, тем беднее, но зато точнее. Самая абстрактная наука — математика, она же и самая точная. Искусство оперирует не понятиями, а образами; в XIX веке популярно было определение его как мышления в образах. Образ и понятие — антиподы. Образ содержит в себе богатство чувственных качеств и свойств. Строгое научное понятие однозначно. Следовательно, анализируя образ при помощи строгих научных терминов, мы его неизбежно обедняем или даже омертвляем, и с этим ничего нельзя поделать: всякая интерпретация произведения искусства беднее его, и об этом следует помнить. Поэтому, как и сколько бы ни развивалась (если только она развивается) наука о литературе, она не в состоянии сказать всего того, что мы получаем, обращаясь непосредственно к ее предмету. Зачем же тогда нужна такая странная дисциплина? Ответим глубокомысленным изречением великого немецкого поэта: *«Искусство — перелазатель неизречимого; поэтому глупостью кажется попытка вновь перелазать его словами. И все же, когда мы*

<sup>7</sup> Из рассказа И.А. Бунина «Надписи».

*стараемся это делать, разум наш стяжает столько прибыли, что это с лихвой восполняет затраченное состояние»<sup>8</sup>.*

Долгое время в XIX веке гуманитарные науки находились под влиянием естественных. Под впечатлением их грандиозных успехов сложилось прочное убеждение в превосходстве их метода и необходимости перенести его на гуманитарную сферу. Логика, лежащая в основе такого заимствования, казалась неопровержимо убедительной: нужно сделать гуманитарные науки столь же точными, достигающими таких же прочных результатов, как физика, химия, биология, для чего следует воспользоваться их сложившимся методом.

Однако реализация идеи не привела к расцвету наук о духе, но заставила задуматься об их природе. С конца XIX века начинается интенсивное осмысление своеобразия гуманитарного познания и обоснование его собственных методов, во многом отличных от естественнонаучных, в рамках одной из самых старых дисциплин — герменевтики. Герменевтика — слово греческого происхождения, означающее искусство и теорию истолкования текстов. Чрезвычайно значительный момент, характеризующий своеобразие гуманитарных наук и освещающий закон духовной жизни человечества вообще: для решения современной проблемы понадобилось обратиться к достижениям древнего знания, что свидетельствует о жизненности духа во всей его временной глубине. Именно работа постижения природы гуманитарного знания послужила началом возрождения философии в начале XX века и привела к ее высшим достижениям в исследованиях Э. Гуссерля, М. Шелера, К. Ясперса, М. Хайдеггера, Х. Ортеги, Н. Бердяева и других крупнейших мыслителей современности.

Философия должна была вырваться из оков предрассудков позитивизма, полагавшего, что вся реальность без остатка постигается естественными науками и что философии нет места в современном мире. Вопрос о границе между математическим, естественным и гуманитарным познанием стал вопросом о самом существовании философии и даже, если вдуматься, о возможности духовной жизни человека.

Таким образом, очевидно, что, казалось бы, частная проблема интерпретации и оценки художественного произведения на самом деле лежит в самом центре философской, а значит, высшей и глубочайшей мысли XX века.

---

<sup>8</sup> Гете И.В. Максимумы и рефлексии // Собр. соч.: В 10 т. — М., 1980. — Т. 10. — С. 427.

Первый шаг в нужном направлении сделал В. Дильтей, разделивший научное познание на науки о природе и науки о духе. У каждого вида не только свой предмет, но, соответственно, и свой метод. Науки о природе занимаются «объяснением», открывая закономерности, делая ясным то, что до них было темным, неизвестным.

Произведения искусства открыты человеку, они, как удачно выразился один исследователь, говорят на универсальном языке человеческих чувств. Поэтому первая и главная задача наук о духе состоит в понимании, то есть непосредственном постижении духовных образований прошлого и настоящего.

Нам могут легко возразить, что и в гуманитарных науках присутствует объяснение и там исследователи устанавливают закономерности. И это, безусловно, верно. Но важно понять существенную разницу между двумя видами познания, которую Дильтей выразил с помощью понятий «объяснение» и «понимание». В основе гуманитарных наук лежит понимание сказанного, а в естественных науках — опыт, эксперимент, должный открыть, объяснить то, что неизвестно, темно. Природу надо пытаться, чтобы вырвать ее тайны, искусство само — открытие тайн. Понимание — это особое человеческое свойство исключительного значения и важности, являющееся необходимым условием существования человека постоянно и везде: и в быту, и в труде, и в общественных делах, и в духовной жизни. На нем зиждется солидарность семьи, общества, народа, государства. По мнению современного английского историка, русская литература и язык в XIX веке *«сделали для закладки фундамента русского национального сознания больше, чем государство и церковь»*<sup>9</sup>. Понимание настолько неотрывно от всех форм человеческого существования, что большей частью не замечается и не осознается как проблема.

Между тем понимания может не хватать, что приводит к разрушению человеческих связей, о чем писали и Л. Толстой и А. Чехов. Искусство, поскольку требует понимания, учит и развивает способность к нему.

Итак, понимание и постижение, объясняющее природные явления, это разные, но в равной степени естественные и необходимые способности человека. От него требуется, в частности, умение понимать тексты и целостные произведения разного характера: философские, литературные, юридические, богословские и т.д.

В некоторых культурах и появилась герменевтика — для толкования особенно значительных книг, почитаемых как священные

<sup>9</sup> Хоскинг Дж. Россия: народ и империя. — Смоленск, 2001. — С. 306.



и определявших духовную организацию жизни. В этих культурах и возникла потребность в постижении и осознании процесса понимания — настолько жизненно важны и ответственны были результаты интерпретации некоторых текстов. Герменевтика, ведущая свою историю от античной философии и филологии, получила сильнейший импульс для своего развития в Европе в эпоху Реформации.

Раскол западной церкви, появление множества сект поставили под угрозу единство и целостность европейской культуры. Каждая конфессия утверждала свое монопольное право на религиозную истину, что порождало сомнения среди верующих и жестокие распри, приводившие к кровопролитию. В ответ возникло мощное духовное движение, направленное к примирению различных точек зрения на Священное Писание путем поиска того общего, с чем соглашались все.

Настоятельная потребность в строгом и ответственном толковании текста возродила интерес к герменевтике, которая, по мнению В. Дильтея, стала *«отправным пунктом величайшего значения для современного основания наук о духе...»*<sup>10</sup>.

Борьба различных конфессий привела и к идее религиозной терпимости, свободы совести, обоснование которой передовые мыслители и теологи находили в учении и образе Христа. Так в истоке современных гуманитарных наук слились мотивы свободы личности, стремления к истине и гуманизм.

Прочной сердцевиной гуманитарных наук и до сегодняшнего дня остается герменевтика, понятая в широком смысле слова — не только как специальная филологическая дисциплина, но главным образом как умение и воля к пониманию обращенного к нам слова.

Умение понимать, интерпретировать, оценивать литературное произведение было и остается нужным как для отдельного человека, так и для общества, имеет педагогическое и общекультурное значение. Такое прямое и, хочется сказать, естественное отношение к литературе сохранилось с древности. Протагор у Платона говорит: *«Думаю я, Сократ, что для человека хоть сколько-нибудь образованного очень важно знать толк в поэзии: это значит — понимать сказанное поэтами, судить, что правильно в их творениях, а что нет, и уметь разобрать это и дать объяснение, если кто спросит»*<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Дильтей В. Воззрение на мир и исследование человека со времен Возрождения и Реформации. — М.; Иерусалим, 2000. — С. 94.

<sup>11</sup> Платон. Соч.: В 3 т. — М., 1968. — Т. 1. — С. 225.

И сегодня, как и две тысячи с лишним лет назад, в отношении читателя к поэзии главное требование остается неизменным — *«понимать сказанное поэтом»*.

Выдающийся знаток герменевтики, немецкий философ XX века Г.-Г. Гадамер точно обозначил границу претензий искусствознания, *«которое с самого начала сознает, что оно не в силах ни подменить собой, ни превзойти непосредственный опыт взаимодействия с искусством»*. Скорее, нужно было бы сказать: должно сознавать, что важно для нашего времени, когда господствует убеждение в безграничных возможностях постоянно и неуклонно прогрессирующей науки, которая, кажется, может все, если не сейчас, так в будущем. И представляется странным, что, проникая в тайны природы, исследуя и мельчайшие образования, и колоссальных масштабов явления Вселенной, человек не может раскрыть тайну обаяния им же созданной простенькой сказочки. Ее достоинства, как и тысячи лет назад, определяются только на вкус, и никакого другого средства не существует. Слово, сказанное И. Кантом, осталось твердым и неопровержимым: все *«старания» «подвести критическую оценку прекрасного под принципы разума и возвысить правила ее до степени науки» «тщетны»*<sup>12</sup>. Особенно большие надежды возлагались на формализацию *«гуманитарного знания по образу и подобию математического»*<sup>13</sup>, должную избавить литературоведческие интерпретации от субъективности и привести к прочным результатам, не теряющим со временем своего значения.

История изучения литературы за последние полтора века сводится к попыткам разных посторонних наук, имеющих свой особый предмет, подчинить ее через научное осмысление и полное объяснение, для чего она объявлялась тождественной соответствующему предмету: литература полностью подчиняется законам общественного бытия; литература не что иное, как психологическое явление; литература — это язык; литература — знаковая система. Так социология, психология, психоанализ, лингвистика, кибернетика, семиотика выступали с претензией дать наконец-то единственный подлинно научный метод изучения литературы, оказавшийся во всех случаях несостоятельным. Надо признать, что с единственным методом ничего не вышло. Что же касается вклада каждой из перечисленных дисциплин в дело изучения литературы, то этот вопрос мы здесь не можем затронуть, поскольку такое исследование увело бы нас слишком далеко от нашей темы.

<sup>12</sup> Кант И. Собр. соч.: В 6 т. — М., 1964. — Т. 3. — С. 128.

<sup>13</sup> Аверинцев С.С. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. — М., 1962—1978. — Т. 7. — С. 974.

Понимание самобытной сущности искусства даже среди крупных ученых посторонних искусству областей встречается редко, большей частью они видят в нем сферу, подчиненную соответствующим наукам. Поэтому особенно ценным нам представляется мнение крупнейшего психолога XX века, врача-психиатра и философа К. Юнга. Он ясно видит непреодолимую границу, которую психологическое изучение искусства перейти не может.

По мнению ученого, *«собственное существо искусства»*, так же как и религии, *«никоим образом»* не может быть объектом приложения психологической точки зрения. *«Будь такое возможным, не только религия, но и искусство считались бы подразделом психологии»*<sup>14</sup>. Здесь К. Юнг открыто сказал о тайной мечте некоторых радикальных сторонников точных методов изучения искусства: сделать его подразделом социологии, лингвистики, математики или семиотики. Признавая, *«что подобные вторжения в чужую область фактически имеют место»*, Юнг предупреждает: *«Однако практикующий их явно упускает из виду, что столь же просто можно разделаться и с психологией, свести к нулю ее неповторимую ценность и ее собственное существо, рассмотрев как простую деятельность серого вещества... Да такое, как всем известно, уже и случалось»*<sup>15</sup>.

Хотелось бы отметить точность выражений исследователя: *«разделаться с психологией, свести к нулю ее неповторимую ценность и собственное существо»*, таким же образом можно *«разделаться»* и с искусством, объявив его знаковой системой наряду, например, с системой знаков, регулирующих дорожное движение.

На наш взгляд, основное противоречие всех попыток постижения литературы с позиций наук, каждая из которых имеет свой предмет изучения, состоит в том, что они не решают главного — что считать произведением литературы. А ведь обоснованность своих притязаний они должны были продемонстрировать как раз в установлении того, что выбранный ими для исследования текст есть произведение искусства, и дать ему свою оценку, как это делает каждый читатель, а уж тем более критик-литературовед. Получается, что в решающем вопросе ученый, претендующий на достоверность и точность своих результатов, доверяется какому-то совершенно непонятному, полустихийному процессу принятия публикой произведения и формирования репутации художника.

История искусства знает немало случаев, когда благодаря усилиям критики резко менялось представление о писателе. Так,

<sup>14</sup> Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке. — М., 1992. — С. 94.

<sup>15</sup> Там же.

в XVIII веке в Германии под влиянием И.Г. Гердера и И.В. Гете возник культ Шекспира, великий драматург был открыт для публики. Кружок Стефана Георге вывел из забвения поэзию И.Х.Ф. Гёльдерлина, показав ее высокие достоинства. В.Г. Белинский первым смог оценить и убедить русское общество в величайшем значении А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя. Он же разрушил высокую репутацию В.Г. Бенедиктова, не соответствующую дарованию поэта.

Если бы с помощью формализующего метода удалось доказать ничтожность, отсутствие ценности какого-либо общепризнанного шедевра так, чтобы читатели потеряли к нему всякий интерес, или из темноты прошлого был бы извлечен доселе никому не известный талант, книгами которого бы зачиталось все человечество, тогда, безусловно, мы бы располагали точным методом постижения самой сути литературы. Но достаточно представить такую ситуацию: мы читаем работу на специальном, формальном языке, и она нас убеждает в красоте, совершенстве и глубине произведения, которое при непосредственном восприятии казалось лишенным каких-либо достоинств, — чтобы понять всю ее фантастичность.

*«Искусство в своем существе — не наука, а наука в своем существе — не искусство: у каждой из этих двух областей духа есть свое неприступное средоточие, которое присуще только ей и может быть объяснено только через самое себя»*<sup>16</sup>. Поэтому мы говорим, что наука о литературе имеет особый статус и цели, она основана на понимании произведений.

Сейчас стало модным вместо «произведения» употреблять слово «текст», и чаще всего это делается бездумно, без принятия в расчет разницы между ними.

Здесь следовало бы прислушаться к мнению Р. Барта, одного из самых авторитетных исследователей-структуралистов, чьими усилиями слово «текст» стало модным: *«В противовес произведению (традиционному понятию, которое издавна и по сей день мыслится, так сказать, по-ньютоновски) возникает потребность в новом объекте, полученном в результате сдвига или преобразования прежних категорий. Таким объектом является Текст»*<sup>17</sup>. Из цитаты Барта очевидно, что «текст» и «произведение» — понятия не только разные, но исключают друг друга, что подтверждается другими положениями его статьи (но не текста). Очевидно, что автор работы под

<sup>16</sup> Юнг К.Г. Указ. соч. — С. 98.

<sup>17</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М., 1994. — С. 414.

названием «От произведения к тексту» хотел, чтобы она читалась как произведение, а не как текст. Потому как, по мнению Барта, «логика, регулирующая Текст, зиждется не на понимании (выяснении, что “значит” произведение), а на метонимии: в выработке ассоциаций, взаимосцеплений, переносов находит себе выход символическая энергия: без такого выхода человек бы умер»<sup>18</sup>. Вот как, оказывается, все серьезно. Видимо, и до изобретения структуралистами Текста как-то находила себе «выход символическая энергия». Впрочем, оставим проблему выживания человека в стороне, в силу очевидного ее саморазрешения, и обратимся к Тексту.

«...Текст возвращается в лоно языка: как и в языке, в нем есть структура, но нет объединяющего центра, нет закрытости»<sup>19</sup>. Очевидно, что историку литературы нужно произведение, имеющее смысл и цель, а не Текст, даже если он пишется с большой буквы.

Вообще предрассудок, что изучение литературы, игнорирующее ее понимание, есть подлинно научное, стал широко распространенным в наше время. Понимает сказанное в произведении и обыкновенный читатель, но только ученому, подвергнувшему его специальному исследованию, открывается нечто недоступное при простом чтении. Такова сомнительная логика, движущая многими. Но несмотря на появление различных новых методов изучения литературы, все же главное дело оценки и выбора остается в целом неизменным и основывается оно на понимании произведения, а не Текста<sup>20</sup>.

Из всего необозримого множества творений люди смогли выбрать наилучшие и создать то, что называется банально «сокровищницей мирового и национального искусства», благодаря которой мы владеем ценностями, в противном случае они были бы просто потеряны в море малозначительного и ничтожного.

Современное общественное сознание располагает некоторыми устойчивыми выражениями, обладающими почти магической силой. Стоит только в споре вовремя произнести такое заклинание — и оппонент разбит. Так, если в дискуссии о значении какого-либо писателя, о его месте в литературе в ход идет убийственное: «*Вы хотите все разложить по полочкам*», то дальше уже обсуждать нечего, противник, подвергшийся столь серьезной атаке, незамедлительно

---

<sup>18</sup> Там же. — С. 417.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Я вовсе не против слова «текст», я только против забвения слова «произведение» и замены его «Текстом» с большой буквы.

капитулирует. Между тем без «полочек» никак не обойтись ни в прямом, ни в переносном смысле. Если мы признаем художественные произведения ценностями, то, значит, мы их оцениваем и создаем иерархию, располагаем писателей по рангу. Существует особый круг авторов, занимающих свою отдельную «полку», называемых классиками. Их знают все, их изучают в школе, они способствуют формированию национального сознания. Как древний грек, чтобы быть греком, должен был знать Гомера, так русский с детства знакомится с А.С. Пушкиным, потом с М.Ю. Лермонтовым, И.С. Тургеневым, Л.Н. Толстым, Ф. М. Достоевским, А.П. Чеховым и другими классиками своей литературы. Невозможно представить немца, не читавшего Ф. Шиллера и В. Гете. Очень остро чувствовал избранность писателей-классиков Арсеньев, герой романа И.А. Бунина: *«Какое несметное количество было на земле поэтов, романистов, повествователей, а сколько уцелело их? Все одни и те же имена во веки вечные!»*<sup>21</sup>

Для многих, с сожалением, классики представляются древними стариками, отжившими свое: конечно, их надо уважать, но как они скучны! Что порождает скуку? Контраст между высочайшими оценками великих писателей и немота их имен для человека, их не читавшего, не имеющего личного, непосредственного опыта общения с их искусством.

Между тем вопрос о классике есть вопрос о жизни и смерти цивилизации, и пусть читателю не покажется это преувеличением. В XX веке возник целый пласт философской, социологической и исторической литературы, подвергшей критике современную цивилизацию и предсказывавшей если не ее гибель, то глобальные катаклизмы, угрожающие человечеству.

Л. Толстой еще в XIX веке увидел опасность, грозящую культуре и просвещению с совершенно неожиданной стороны.

*«Я все больше и больше удивляюсь тому не невежеству, а “культурной” дикости, в которую погружено наше общество. Ведь просвещение, образование есть то, чтобы воспользоваться, ассимилировать все то духовное наследство, которое оставили нам предки, а мы знаем газеты, Золя, Матерлинка, Ибсена, Розанова и т.п. Как хотелось бы хоть сколько-нибудь помочь этому ужасному бедствию, худшему, чем война, потому что на этой дикости самой ужасной культурной, и потому самодовольной, вырастают все ужасы, в том числе и война...»*<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1965—1967. — Т. 6. — С. 232.

<sup>22</sup> Толстой Л.Н. Юб. изд. — Т. 75. — С. 169.

Перед нами фрагмент из письма Л. Толстого, в котором писатель делает настоящее открытие, указывая на совершенно новое явление в истории человечества и европейской цивилизации, и дает ему поразительное по точности и глубине определение — «культурная» дикость. Дикость не из-за недостатка книг, журналов, газет, а из-за их переизбытка — раз. А вторая причина деградации, связанная с первой, — непонимание того, что «просвещение, образование» это прежде всего «ассимиляция», усвоение «наследства», то есть всего того, что лучшие умы создали за всю историю человечества. «Культурная» дикость более страшное (Л. Толстой называет ее «ужасной») явление, чем просто дикость, поскольку первая неколебимо уверена в своей культурной состоятельности и потому безнадежна. С невежеством, дикостью можно бороться просвещением, распространением культуры, а как противостоять культурной дикости? Тем более необходимо осознать само явление, открытое Л. Толстым. В наше время, можно сказать, ситуация ухудшилась. Все меньше понимается необходимость и ценность культуры для существования общества. Еще в середине XX века было популярно понятие «культурный человек», совершенно исчезнувшее из лексикона современности. Раньше все же были, пусть и не очень ясные, критерии общего культурного развития, предполагающие знание истории, литературы, искусства отечественного и мирового. Считалось неприличным не знать произведения русских и зарубежных классиков.

Сейчас человек, публично проявивший глубокое невежество на телевидении или в газете, не испытывает никакого неудобства. Считается, что нужны только специальные знания и навыки, обеспечивающие успешную профессиональную деятельность. Очевидно, что и проводимая реформа образования заботится прежде всего о подготовке будущих специалистов, а не людей, приобщенных к культуре.

Л. Толстой считал, что в его время книгопечатание «служит главным орудием невежества», но сейчас, в XXI веке, в нашей стране главным орудием невежества и невиданной пошлости стало телевидение. В популярной программе «Культурная революция» обсуждаются порой серьезные темы, в частности русская классика: «Анна Каренина», творчество Чехова, Пушкина, но не с целью просвещения, а чтобы развлекать и потешать почтенную публику.

Ведущий и участники не пытаются поднять зрителя на более высокую ступень, а сами опускаются до потребностей и вкусов массы. Поэтому уровень обсуждения чрезвычайно низок, да и трудно



назвать это обсуждением, это просто болтовня, безответственная и бессмысленная: смесь банальностей, глупостей и эффектных пустых фраз. Разумеется, все это действие преподносится как живой, непринужденный разговор, лишенный педантизма и академической скуки. Очевидно, что передачу было бы правильнее назвать «Антикультурной революцией», победоносно идущей в нашей стране.

У Саши Черного есть замечательное стихотворение «Читатель», лирический герой которого с горькой иронией признается, что читает современную чепуху и не знает классики, то есть того, что единственно и заслуживает нашего времени и внимания.

Я знаком по последней версии  
С настроением Англии в Персии  
И не менее точно знаком  
С настроением поэта Кубышкина,  
С каждой новой статьей Кочерыжкина  
И с газетно-журнальным песком.

Герой пристаёт к своим приятелям с вопросом: кто читал Ювенала, Вергилия? «*Оказалось, никто не читал*».

Утешенье, конечно, большущее...  
Но в душе есть сознание сосущее,  
Что я сам до кончины моей,  
Объедаясь трухой в изобилии,  
Ни строки не прочту из Вергилия  
В суете моих пестренских дней!<sup>23</sup>

Диагноз поставлен точно: беда в том, что мы питаемся «*трухой*», классика же — всегда настоящая, здоровая пища, и в этом ее педагогическое значение. Великие писатели прошлого — не роскошь, а самая насущная, необходимая потребность. Мы живем тем, что было создано лучшими умами человечества; духовное богатство образуется тысячелетиями, гении рождаются редко. Современный человек, особенно молодой, ориентирован на новое, ищет и жаждет его, так как глубоко и неколебимо убежден: новое — значит лучшее.

Жизнь подтверждает его правоту ежедневно, ежечасно. Новый автомобиль, новая стиральная машина, новый телевизор, новый покрой брюк лучше старых. Но в искусстве, философии, религии мерка нового в качестве лучшего не годится, там она недействительна. Духовная культура — это не поверхность, не тонкий слой в несколь-

<sup>23</sup> Черный С. Стихотворения. — М.; Л., 1962. — С. 143.



ко десятилетий, а объемное образование, имеющее глубину, измеряемую тысячелетиями, и все, что сохранилось в памяти человечества, определяет, направляет, движет его жизнь. Поэтому так нужна работа выбора и сохранения лучшего, идущая непрерывно.

*«...Моральной основой филологического труда от самого рождения филологии всегда была вера в безусловную значимость традиции, запечатлевшейся в определенной группе текстов: в этих текстах искали источник всего святого и благородного, всякой духовной ориентации, а потому ради служения при них не жаль было отдать целую жизнь»<sup>24</sup>.*

В заключение неожиданно разросшегося «Введения» хочу выразить надежду, что студент, взявший на себя труд прочитать предложенный учебник, найдет с его помощью путь к пониманию творчества русских писателей второй половины XIX века.

---

<sup>24</sup> *Аверинцев С. С.* Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. — М., 1962—1978. — Т. 7. — С. 974.

---

## Понятие реализма

---

Нет ничего труднее, чем разьяснять общеизвестные, тривиализированные, набившие оскомину вещи. Но делать это необходимо, поскольку прав был Гегель, говоря, что известное не означает познанное. К такого рода известным, но по сути совершенно непознанным явлениям относится реализм. Хотелось бы, чтобы читатель не только знал слово «реализм», но и в какой-то степени познал историческое духовное образование, им обозначаемое.

Реализм нередко понимается наивно, как правдивое изображение действительности, при этом предполагается, что до реалистов XIX века литература или не могла достичь правды, или даже не преследовала такой цели. На самом деле с древности писатели разных эпох стремились к отражению жизни. «*Миметическая*” способность литературы (т.е. способность ее воспроизводить жизнь) является ее наиболее общим, широким и универсальным родовым свойством»<sup>1</sup>.

Картина мира зависит не только от «натуры», с которой писатель ее рисует, но и от его мировоззрения и прежде всего от представления о человеке и его месте в мире. История литературы — это история различных концепций человека и действительности. И реализм должен быть понят как своеобразное их понимание.

Реализм как литературное направление возник в конце первой четверти XIX века, приблизительно одновременно в России и Франции — в творчестве Пушкина и Грибоедова, Бальзака и Стендаля. Если до «Евгения Онегина» и «Горя от ума» русская литература была ученицей Европы, то с их появлением она пошла самостоятельным путем и уже не только брала из мировой литературы, но и привносила в нее. Гоголь, Тургенев, Достоевский, Л. Толстой, Чехов не только прочно вошли в круг европейской литературы, но нередко признавались западными художниками учителями и лидерами. Начиная с реализма, русская литература встала вровень с мировой.

Реализм был не просто литературным направлением, но мировоззрением, особым пониманием мира, достигшим философской глубины. Реалистическая литература XIX века выполняла функции

---

<sup>1</sup> Фридлиндер Г.Э. Ауэрбах и его «Мимесис» // Ауэрбах Э. Мимесис. — М., 1976.

философии, которая во второй половине века пришла в упадок и потеряла влияние, ограничив свое существование стенами университетских аудиторий. *«Это случилось потому, что она (философия. — В.Л.) уступила место великим неакадемическим философам и писателям масштаба Кьеркегора и Ницше, а еще более потому, что была отодвинута в тень целым созвездием великих романистов, прежде всего французами — Стендалем, Бальзаком, Золя — и русскими писателями — Гоголем, Достоевским, Толстым»*<sup>2</sup>.

Поэтому русский реализм стоит не только в ряду литературных явлений, но и в цепи философского развития человечества, и творчество Достоевского, Л. Толстого и Чехова открывает нам дорогу к постижению мысли и духа уже XX века.

Что же такое реализм как конкретно-историческое явление мирового значения?

Наиболее авторитетные его теоретики и исследователи называют, пожалуй, четыре основные взаимосвязанные черты: историзм, детерминизм человека, объясняющий пафос и серьезное трагическое изображение повседневной действительности.

Белинский очень остро чувствовал своеобразие эпохи реализма, первым теоретиком которого он стал в России: *«Наш век — век по преимуществу исторический. Все думы, все вопросы наши и ответы на них, вся наша деятельность вырастают из исторической почвы и на исторической почве»*<sup>3</sup>.

*«Исторический век»* означает, что с его началом история становится явно ощутимой, проникающей в самые отдаленные и глухие места, во все сферы жизни человека, включая быт и повседневность.

Молодая женщина, простая мещанка, нарушившая верность мужу, кончает жизнь самоубийством. Чем интересна ее судьба, представленная Островским в «Грозе» как трагическая, значительная, то есть имеющая отношение ко всем людям, ко всему человечеству? Очевидно, что в трагедии Катерины отразился ход мировой истории, выразившейся, в частности, в женской эмансипации, которая захватила сначала Европу, а потом и весь мир. Островский показал момент истории, когда женщины начинали воспринимать домостроевские традиции как чуждые и враждебные.

Жизненная сфера женщины постепенно расширяется и выходит за рамки узкого домашнего круга; в XX веке она занимает свое место в общественной, политической, государственной жизни.

<sup>2</sup> См.: Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. — М., 1991. — С. 116.

<sup>3</sup> Белинский В.Г. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1948. — Т. 1. — С. 668.

Героиня Островского приобщена к мировому процессу, и поэтому «Грозу» можно назвать *«исторической»* пьесой, в том особом смысле слова, какой вкладывал в него Белинский, писавший: «*“Евгений Онегин” есть поэма историческая в полном смысле слова, хотя в числе ее героев нет ни одного исторического лица*»<sup>4</sup>.

Герои — не исторические лица в прежнем представлении: среди них нет ни полководцев, ни министров, ни королей — тех, кто вершил историю, но они «исторические», так как воплощают духовные тенденции русского общества 20-х годов XIX столетия. Также «историческими» являются все герои русского романа XIX века. И Адуевы, и Наденька (Гончаров И.А. «Обыкновенная история»), и Рудин (Тургенев И.С. «Рудин»), и Базаров (Тургенев И.С. «Отцы и дети»), и Порфирий Головлев (Салтыков-Щедрин М.Е. «Господа Головлевы»), и Иван Карамазов (Достоевский Ф.М. «Братья Карамазовы»), и Нехлюдов (Толстой Л.Н. «Воскресение»), поскольку они представляют различные надындивидуальные силы и начала исторического характера: идеи, нравы, настроения.

Перед нами совершенно новое, небывалое в истории человечества явление, когда, казалось бы, самые незначительные по представлениям классицизма и романтизма персонажи измерены буквально всемирно-историческим масштабом.

Реализм стал приметой новой эры, когда в истории будут участвовать сначала общество в качестве сознательной реальной силы, а потом массы под воздействием и водительством идей. В центре реалистической литературы стоит человек исторический, человек изменяющийся, существующий в меняющемся мире. Эта черта глобального значения и одновременно для современного человека — нечто совершенно банальное, само собой разумеющееся, поэтому трудно осознаваемое.

Приведем несколько общеизвестных высказываний наших классиков, чтобы показать, насколько историзм был общей чертой литературы XIX века.

Лермонтов дает название своему роману — «Герой нашего времени», которое говорит само за себя: писатель рисует в лице Печорина портрет всего поколения. «*Я жил, — писал Гончаров, — в трех эпохах, и они отписались во мне и в моих сочинениях...*»<sup>5</sup> «Поколение», «наше время» — понятия исторические, предполагающие, что суть человека определяется эпохой.

<sup>4</sup> Там же. — Т. 3. — С. 496.

<sup>5</sup> Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1952—1955. — Т. 8. — С. 58.

Тургенев в статье «По поводу “Отцов и детей”» рассказал, как он познакомился с молодым провинциальным врачом, в котором воплотилось *«то, едва народившееся, еще бродившее начало, которое потом получило название нигилизм»*<sup>6</sup>. В той же статье Тургенев утверждает, что *«точно и сильно воспроизвести истину, реальность жизни — есть высочайшее счастье для литератора»*<sup>7</sup>. Кажется, что суть реализма выражена во втором высказывании: правдиво изобразить жизнь. Но это не так. Под мыслью Тургенева подписались бы художники разных направлений и эпох. Все же своеобразие реализма, его отличие от всей предшествующей литературы проясняется в первой цитате. В ней мы найдем ответ на главный вопрос: что понимали писатели-реалисты под реальностью, истину какой действительности они стремились *«точно и сильно воспроизвести»*? И Пушкин, и Лермонтов, и Гончаров, и Тургенев, и Л. Толстой, и Достоевский хотели воспроизвести, оттиснуть, отразить историческую реальность. Писатели античности, Средних веков, эпохи классицизма изображали мир неизменный, то, что было и будет всегда. Писатели нового времени, начиная с романтиков, находят новые исторические явления, которых ранее никогда не было. Писатель-реалист изображает меняющийся мир, его герои неотрывно связаны со своей средой и эпохой и, как выражаются исследователи реализма, детерминированы ими. Облик героя, его костюм, умонастроение, поступки, а потому и судьба, обусловлены средой, надличными историческими началами.

Раскрывая связь героя со средой и эпохой, писатель не просто устанавливал ее, но объяснял своего героя, его поступки, а нередко судьбу, как это сделал первым в России и одним из первых в мире великий Пушкин. Он в «Евгении Онегине» поведал нам историю заглавного героя и объяснил его и его судьбу, для чего рассказал о его происхождении, воспитании, образе жизни, книгах, которые тот читал. Так возникла литература объяснения.

Наконец, последняя черта реализма состоит в отказе *«от разделения действительности на сферы высокие и низкие»*<sup>8</sup>.

Нередко определяющую черту реализма видят в изображении повседневности, в бытовых деталях. Как убедительно было показано рядом ученых, такая точка зрения неверна: повседневность и быт можно найти и в классицизме и в романтизме. Все дело в том, как они представлены.

<sup>6</sup> Тургенев И. С. По поводу «Отцов и детей» // Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. — М., 1978—1985. — Соч. — Т. 11. — С. 86.

<sup>7</sup> Там же. — С. 88.

<sup>8</sup> Гинзбург Л. Литература в поисках реальности. — Л., 1987. — С. 8.

Повседневность всегда относилась к низкой действительности, и только реализм XIX века стал изображать ее серьезно. И ответ на вопрос, почему так произошло, уже дан нами. Быт, повседневность стали историческими, они стали меняться, их изображение обрело исторический масштаб. Обыкновенные люди приобщались к историческим силам, изменявшим облик действительности, и стали историческими лицами. От них стали зависеть судьбы современного мира, и потому их изображали серьезно.

Можно сказать, что реализму свойствен демократизм в широком значении слова, безусловно, связанный с социальными и политическими процессами эпохи, но смысл которого гораздо их глубже. Сейчас эта связь порой уже не улавливается, но сами писатели-реалисты ее ощущали, и для них возможность изображения простых людей в литературе воспринималась как новаторство.

В 1864 году, через десятилетия после появления «Шинели» Гоголя, «Станционного смотрителя» Пушкина, в предисловии к роману «Жермини Ласерте» братья Ж. и Э. Гонкур писали: *«Живя в XIX веке, в пору всеобщего избирательного права, либерализма и демократии, мы спросили себя: не могут ли те, кого называют “низшими классами”, притязать на роман?»*<sup>9</sup> Из цитаты очевидно, что еще в середине XIX века, «века равенства», была жива проблема — достойны ли какие-нибудь мещане или купцы быть героями серьезного эпического повествования?

Уже в XX веке Бунин свой, без преувеличения, программный рассказ «Сны Чанга» начинает словами: *«Не все ли равно, про кого говорить? Заслуживает того каждый из живших на земле»*. Не трудно увидеть связь и развитие того, что мы называли демократизмом, имеющим три взаимосвязанных аспекта:

- 1) социальный, выраженный в словах братьев Гонкур;
- 2) бытийный — писатели-романисты пишут серьезно о повседневной жизни человека;
- 3) эстетический — обыкновенное в природе, окружении человека изображается как прекрасное.

Пожалуй, последнее свойство реализма наиболее долго сохраняло свою актуальность. И здесь Пушкин был первооткрывателем. В «Евгении Онегине» он вспоминает себя во времена южной ссылки, когда он увлекался романтизмом Байрона:

В ту пору мне казались нужны  
Пустыни, волн края жемчужны,  
И моря шум, и груды скал,

<sup>9</sup> Цит. по: Ауэрбах Э. Мимесис. — М., 1976. — С. 487.

И гордой девы идеал,  
И безымянные страдания.

Здесь в четырех строчках мы находим отличительные черты романтического мироощущения: экзотику (море, пустыни, груды скал), «модное слово» идеал, гордость, обязательность страдания, страдания вообще, по неизвестной причине не имеющие имени («безымянные»).

Иные нужны мне картины:  
Люблю песчаный косогор,  
Перед избушкой две рябины,  
Калитку, сломанный забор,  
.....

Эти стихи Пушкина стали «символом веры» новой литературы.

С.М. Бонди писал, что еще не разъяснено наукой, с помощью какого чуда Пушкину удалось обыкновенные вещи, самую прозаическую действительность показать как прекрасную, и почему читателям *«становится милым, дорогим то, мимо чего они раньше проходили равнодушно»*<sup>10</sup>. Показательно, что красота только в реализме вызывает вопросы «как?» и «почему?», а суть прекрасного в романтизме и классицизме очевидна.

Понятно, что героизм, воспетый поэтом-классицистом, прекрасен, как и титаническая, необыкновенная личность или яркий, экзотический пейзаж в романтизме. Но *«калитка, сломанный забор»!* В чем их обаяние, к каким нашим глубинным чувствам они обращаются?

Их красота выражает идею значимости каждой человеческой жизни, поверх всех возможных норм, систем и ценностей, всегда носящих временный и частичный характер. Красота обыкновенного в реализме — это признание непознаваемой бесконечной сущности человека.

Из всех свойств реализма она оказалась самым долговременным. Ее можно встретить и у писателей, которые во многом отошли от традиций реализма, к примеру у И. Бунина и В. Набокова. Устами своей героини из «лирического» рассказа «Неизвестный друг» Бунин утверждал: *«В сущности, все в мире прелестно, даже вот этот абажур на лампе...»*

Пушкинское откровение и завет были живы и для крупнейшего русского писателя XX века В. Набокова:

<sup>10</sup> Бонди С.М. Рождение реализма. — М., 1978. — С. 128.

А мосты — это счастье навеки,  
счастье черной воды. Посмотри:  
как стекло несравненной аптеки  
и оранжевые фонари<sup>11</sup>.

Или:

Так мелочь каждую — мы, дети и поэты,  
умеем в чудо превратить,  
в обычном райские угадывать приметы  
и что ни тронем, — расцветить<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> *Набоков В.* Стихотворения и поэмы. — М., 1991. — С. 277.

<sup>12</sup> Там же. — С. 177.



---

## Периодизация русской литературы XIX века и своеобразие русского реализма

---

Проблема периодизации малопопулярна в наше время, к ней относятся не просто скептически, но даже враждебно-иронически. Сейчас господствует модное мнение, что всякого рода деления литературы на периоды порождены одним скучнейшим педантизмом. Однажды мне довелось слышать выступление по радио известного в прошлом советского писателя. С благодарностью вспоминая свою школьную учительницу по литературе и желая ее похвалить, он сказал: «Она учила нас не датам, а любви к литературе». Конечно, никто не застрахован от неудачных высказываний. И я хочу остановиться на словах писателя не для того, чтобы «поймать» его на недомыслии, а только потому, что они характерны: так считают многие. Но стоит только на минуту задуматься, и сразу станет очевидна ошибочность общепринятого сегодня мнения.

Почему знание дат несовместимо с любовью к литературе? Разве не естественно желание читателя как можно больше узнать об авторе, вызвавшем его восхищение и любовь? Ему все интересно: когда жил, где родился, у кого учился писатель и т.д. Любовь к творчеству писателя и желание его понять порождают интерес и к его эпохе.

В основе периодизации лежит простой, очевидный и неоспоримый факт: сходство произведений одного времени и их отличие от произведений другого. Литература меняется, и, улавливая, фиксируя ее отличительные черты в разные эпохи, мы создаем периодизацию. Здесь как нигде справедлива мысль Гегеля: понимать — значит различать. Периодизация, если она не носит формального характера, — показатель понимания литературного процесса.

Долгое время эволюция русской литературы XIX века была привязана к истории освободительного движения: в ней выделяли дворянский, разночинский и пролетарский периоды. Сейчас эту схему отбросили как явно устаревшую, но какой-нибудь общепринятой замены не нашли, хотя литературоведческая мысль не оставила совершенно проблему и в 90-е годы появились работы, пред-

лагавшие новые концепции развития русской литературы<sup>1</sup>. Подходы и аспекты в них различны, но тем примечательнее близость и совпадения в некоторых существенных моментах. А.М. Гуревич и В.А. Недзвецкий первый период становления русского реализма называют «синкретическим» и включают в него творчество Пушкина, Грибоедова, Лермонтова, Гоголя.

Единодушны они в убеждении, что романы Гончарова и Тургенева относятся к одному типу реализма и к одной жанровой разновидности, а романы Л. Толстого и Достоевского — к другому типу и другой разновидности.

Верным представляется и выделение реализма Чехова, явно отличного от искусства его предшественников, что было отмечено и в более ранних исследованиях, где реализм Чехова именовался «психологическим».

Соглашаясь с названными моментами в упомянутых работах, мы предлагаем иной вариант периодизации русской литературы XIX в., основанный на аксиологическом принципе.

### **I. Период синкретического реализма (1825—1842)**

А.С. Пушкин, А.С. Грибоедов, Н.В. Гоголь, М.Ю. Лермонтов.

*1825 год* — публикация первой главы «Евгения Онегина» и завершение «Горя от ума».

*1842 год* — выход в свет «Мертвых душ».

Подробная характеристика периода будет дана ниже.

### **II. Период социального реализма (1845—1880)**

А.И. Герцен, И.А. Гончаров, ранний Ф.М. Достоевский, И.С. Тургенев, А.Н. Островский, М.Е. Салтыков-Щедрин, Н.А. Некрасов, Н.С. Лесков, Н.Г. Чернышевский.

*1845 год* — выпущен литературный сборник «Физиология Петербурга» под редакцией Н.А. Некрасова.

*1880 год* — Ф.М. Достоевский публикует свой последний роман «Братья Карамазовы»; Л.Н. Толстой переживает кризис мировоззрения; начало творчества А.П. Чехова.

Период назван по доминирующим в нем произведениям, в основном романам, ставящим социальные проблемы крепостного права, эмансипации женщины, революции, социализма. Но в это

<sup>1</sup> Гуревич А.М. Динамика реализма. — М., 1995; Недзвецкий В.А. Русский социально-универсальный роман. — М., 1997.

же время существовала чистая лирика, поэзия «чистого искусства» Ф.И. Тютчева и А.А. Фета, намеренно — и у Фета резко полемически — избегавшая социальных злободневных предметов.

### III. Период философско-религиозного реализма (1866—1880)

Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой.

*1866 год* — вышло в свет «Преступление и наказание» Достоевского; продолжение журнальной публикации «Войны и мира» Толстого, начатой в 1865 году.

*1880 год* — общая временная граница II и III периодов, отделяющая их от литературы следующего периода.

Основные усилия Достоевского и Толстого направлены на решение религиозных проблем.

### IV. Период экзистенциального реализма

А.П. Чехов, И.А. Бунин.

*1880 год* — начало творчества Чехова.

Начало выделяется четко, конец периода неопределен. Бунин умер в 1953 году, и его творчество соседствовало с творчеством такого множества замечательных и очень разных писателей, отличных от него, что связать все это время с его именем, пусть и косвенно, невозможно. Так река, впадая в океан, еще долго сохраняет цвет своей воды, но это все же океан.

Главный предмет изображения у Чехова и Бунина в отличие от их предшественников — экзистенция, не сущность, а бытие человека.

Разумеется, нетрудно указать на некоторые очевидные нарушения границ нашей периодизации. Л. Толстой печатает свой последний роман «Воскресение» в 1899 году, а по нашей терминологии он, очевидно, относится к философско-религиозному периоду. Несомненно, в «Записках из подполья» (1864) Достоевского и в «Смерти Ивана Ильича» (1886) Толстого присутствуют экзистенциальные мотивы.

В свое оправдание могу сказать, что всякая периодизация «хромает»: названия периодов почти всегда в известной степени условны, границы приблизительны. Не нужно забывать, что мы имеем дело со схемой, от которой нельзя требовать абсолютно строгого упорядочения живого процесса. И все же, на наш взгляд, предложенная систематизация отражает реальное, действительное развитие русской литературы и способствует пониманию ее существенных черт и эволюции.

В основу деления литературы на периоды могут быть положены различные принципы. В уже упомянутой концепции литературного процесса в советском литературоведении был применен идеологический принцип. Пожалуй, наиболее популярны попытки постичь закономерности литературного процесса, опираясь на поэтику.

По нашему глубокому убеждению, для периодизации русской литературы лучше всего подходит аксиологический принцип, так как внутренней силой, двигавшей русскими писателями от Пушкина до Бунина, был поиск смысла жизни, в чем и состояло своеобразие русского реализма и его великий вклад в мировую литературу.

Понятие ценности, учение о которой и называется «аксиологией», неотрывно от понятия смысла жизни, несводимого к *пониманию* того, что такое жизнь. Мы можем вслед за Энгельсом сказать, что «жизнь — существование белковых тел». Но очевидно, что такой «смысл» никого удовлетворить не в силах. Каждому ясно, что это не смысл, а бессмыслица, и вовсе не потому, что он неверен, а потому, что некорректен, поскольку мы ждем чего-то совершенно другого, желая узнать смысл жизни. Он должен нам открыть: «...*стоит ли жить, обладает ли жизнь положительной ценностью, притом всеобщей и безусловной, ценностью обязательной для каждого*»<sup>2</sup>.

История Онегина — прекрасная иллюстрация к приведенному определению Е. Трубецкого. Что произошло с героем Пушкина? У него была та ценность, то благо, которое давало ему радость, удовлетворение, счастье, в нем и состоял смысл его жизни. Балы, театры, рестораны, но больше всего, конечно, женщины — делали его существование желанным. И вот Онегин, пресытившись вечными развлечениями, «к жизни *вовсе охладел*» и его охватывает скука, тоска, хандра, сплин, что и означает потерю смысла жизни.

Кажется, что здесь особенного, и кому не известно, что наслаждения неизбежно ведут к пресыщению и скуке? Но на самом деле перед нами важнейший и существеннейший момент, определивший своеобразие русского реализма и сделавший «Евгения Онегина» истоком русского романа.

Онегин, разочаровавшись в жизненных ценностях своей среды, выпадает из нее, перестает быть ее героем, его жизнь больше не определяется ее идеалами, нормами, правилами. Перед ним стоит проблема — не как добиться успеха, достичь одобренной его средой цели, а как спастись от своего недуга.

<sup>2</sup> Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. — М., 2003. — С. 8.

Не руководствующийся в жизни понятиями своей среды, он — прародитель главных героев русского романа: Печорина («Герой нашего времени»), Адуева-младшего и старшего («Обыкновенная история»), Обломова («Обломов»), Рудина («Рудин»), Базарова («Отцы и дети»), Нежданова («Новь»), Андрея Болконского, Пьера Безухова («Война и мир»), Раскольникова («Преступление и наказание»), Зосимы, Ивана Карамазова, Алеши («Братья Карамазовы»), вплоть до героев Чехова: Николая Степановича («Скучная история»), Лаевского («Дуэль»), Коврина («Черный монах»).

Мы могли бы продолжить этот список и дальше, в него войдут и Катерина («Гроза»), и Лопухин («Вишневый сад»), и еще многие другие. И вот эта повсеместность таких героев, их всеобщность в русской литературе создают иллюзию, что таковы чуть ли не вообще все литературные герои, уж реалистического романа несомненно. В действительности, здесь мы имеем дело с неповторимой особенностью, отличительной чертой, самобытным свойством русского реализма, приданным ему Пушкиным.

Герой русского реализма — герой мировоззрения. В отличие от западноевропейского реализма, где доминирует герой нравов. Герой нравов руководствуется в своих действиях, поступках нормами, представлениями, правилами своей среды, он принимает ее ценности и идеалы как несомненные. Его несчастья происходят из невозможности достичь того, что почитается в его сословии как благо.

Прародитель героев русского реализма Онегин несчастен потому, что не принимает ценностей своей среды и не знает, в чем благо, то есть смысл жизни. Говоря словами Пушкина — *«дьявольская разница»*.

Всеми признанный корифей и один из родоначальников реализма во Франции — Бальзак — считал главным достижением современного романа изображение нравов общества как исторического явления. Свою задачу художника он видел в том, чтобы нарисовать полную картину французского общества XIX века, которое он понимал как собрание множества человеческих типов, порожденных средой; по его мнению, *«в этом отношении Общество подобно Природе. Ведь Общество создает из человека, соответственно среде, где он действует, столько же разнообразных видов, сколько их существует в животном мире»*<sup>3</sup>.

Итак, вид или тип человека, созданный Обществом, — основной предмет реалистической литературы. Слово «Общество» Бальзак

<sup>3</sup> Бальзак О. де. Предисловие к «Человеческой комедии» // Собр. соч.: В 12 т. — М., 1951. — Т. 1. — С. 2.

пишет с заглавной буквы, тем самым, очевидно, желая подчеркнуть главенствующую роль общества в жизни человека, что полностью согласуется с духом времени, породившего реализм.

Русские реалисты вслед за Пушкиным так же, как и Бальзак, понимали человека как носителя характера, сформированного обществом. Но в отличие от французского писателя, который был озабочен тем, чтобы показать *соответствие* героя среде, они все свои усилия направили на исследование и оценку идеалов, ценностей общества, отвергнутых героем, и идей, в которых он ищет им замену. Поэтому такое большое место занимает в русской литературе разочарованный герой.

У Бальзака, как и у других французских реалистов, герой, не разделяющий представления, нравы своей среды, если и встречается, то как исключение, в русском реализме он — правило. Такой герой — необходимая предпосылка поиска новых ценностей, то есть смысла жизни, вопрос о котором даже не ставится в западно-европейском реализме XIX века.

Онегин, страдая от равнодушия к жизни, пытается спастись и обращается к книгам, и в целом они его не удовлетворили, за исключением произведений Байрона и двух-трех романов,

В которых отразился век  
И современный человек  
Изображен довольно верно  
С его безнравственной душой,  
Себялюбивой и сухой.

Очевидно, Онегин узнал себя в портрете «*современного человека*», который подтвердил правоту и законность его понимания жизни, пришедшего на смену традиционному христианскому: человек должен быть эгоистом. Так Онегин из типичного представителя дворянского сословия, светского общества превратился в носителя умонастроения нового времени.

Пушкин указывает и объясняет его главную черту:

Все предрассудки истребя,  
Мы почитаем всех нулями,  
А единицами себя.  
Мы все глядим в Наполеоны...

Эти замечательные строки надо прочитать внимательно: в них бездна смысла. Пушкин прибегает к обороту «*мы все*», поскольку речь идет не о пороке светского шеголя, а о духе времени, который подвергается в романе неотразимой критике в форме язвительной иронии, выражающей глубокую мысль.

Современность отвергла учение Христа о любви к ближнему как предрассудок и взамен как неоспоримую «разумную» истину провозгласила любовь каждого к самому себе, то есть эгоизм, символами которого являются Наполеон и Байрон, названные Пушкиным в другом месте «властителями дум». В романе английский поэт представлен как человек, сумевший даже «безнадежный эгоизм» опоэтизировать и облечь в «унылый романтизм». Двумя словами автор «Онегина» сказал, что такое «эгоизм» — он «безнадежный» и безрадостный — «унылый».

В самом центре «Онегина», в начале четвертой главы Пушкин ставит вопросы, которые надо признать центральными и в духовном плане, и потому они являются ключом ко всему роману:

Кого ж любить? Кому же верить?  
Кто не изменит нам один?

и дает свой иронический совет:

Призрака суетный искатель,  
Трудов напрасно не губя,  
Любите самого себя,  
Достопочтенный мой читатель!

Любовь к Богу и ближнему — предрассудок. Любовь к себе — истина. Так, по мнению Пушкина, люди и могут понимать жизнь тогда, когда «все умы в тумане». Толстой позднее выразится прямолинейнее и резче: «Эгоизм — сумасшествие»<sup>4</sup>.

В первой главе романа Пушкин, рассказав о состоянии души Онегина, назвал его хандру «недугом», «которого причину давно бы отыскать пора». Пушкин был гением лаконичных определений, выражающих суть вещей. И здесь им было такое «слово найдено», которое открыло саму возможность и необходимость отыскать причину нового духовного явления. Нам сейчас представляется, что ничего не было проще, как воспользоваться всем известным словом «недуг», но на самом деле совсем не легко было понять, что пессимизм как умонастроение эпохи — вовсе не истина, а болезнь. Для этого нужны были большой независимый ум и широта взгляда. И недаром Пушкин упрекал высоко им ценимого Байрона за односторонний взгляд на жизнь.

В образе Онегина слились два мотива — равнодушие, холодность, нелюбовь к жизни и эгоизм. Пушкин обнажил их кровную, неразрывную, взаимобратимую связь. Причина пессимизма — эгоизм, то есть отсутствие абсолютного, сверхличного предмета

<sup>4</sup> Толстой Л.Н. Юб. изд. — Т. 54. — С. 147.

почитания и благоговейной любви, что и вынуждает человека обратиться любовь на самого себя.

Близок Пушкину в понимании сути современности был и Е. Баратынский. «Эгоизм — наше законное божество, ибо мы свергнули старые кумиры и еще не уверовали в новые»<sup>5</sup>. Из содержательного высказывания поэта следует, что человек нуждается в божестве, а эгоизм законен только потому, что на место свергнутых кумиров еще не нашли новых. Эгоизм — временное явление.

С Пушкиным и Баратынским был солидарен и Лермонтов.

Создав реалистический роман о разочарованном герое, Пушкин как бы распахнул перед русскими писателями громадное поле новых возможностей, его ближайшие последователи и современники, Гоголь и Лермонтов, двинувшись вперед, углубили, еще четче обозначили центральную проблему русской литературы — поиск смысла жизни.

Лермонтов фамилией героя «нашего времени», Печорина, поставил свой роман в такую тесную связь с «Онегиным», какая только возможна между произведениями двух разных писателей. Его роман стал прямым продолжением пушкинского не по событиям, разумеется, а по развитию художественной мысли.

Печорин в отличие от Онегина делает свои взгляды предметом рефлексии, в чем и состоит динамика развития русской литературы. Лермонтовский герой не просто принимает индивидуализм, но выбирает его сознательно, как наилучшее понимание жизни. Печорин ставит вопрос: «А что такое счастье?» — и отвечает на него: «насыщенная гордость», а «самая сладкая пища» для нее — власть над чужой душой. Лермонтов, исследуя сознательный эгоизм, раскрывает его логику, закономерно приводящую героя к некому пределу, очевидному извращению, когда тот начинает находить наслаждение в страданиях любящей его девушки, которую сам он не просто не любит, но делает усилия, чтобы не полюбить, поскольку только в таком случае он достигнет цели — полной власти над ее душой. Но вопреки своей теории Печорин обретает не счастье, а отчаяние, в чем и состоит приговор его мировоззрению. В романе, хотя и в несколько завуалированной форме, но все же ясно сказано о причине индивидуализма — она в потере веры, Бога. И в этом, как видим, Пушкин, Баратынский и Лермонтов были единомышленны.

---

<sup>5</sup> Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. — М., 1951. — С. 520.



Лермонтов стал автором первого в русской литературе философского романа<sup>6</sup>, предтечей Л. Толстого и Достоевского, привнес в жанр очень существенное свойство — психологизм, которого не знала литература прошлых эпох и за которое стали особо ценить писателей в XIX веке. Молодой Л. Толстой, только что напечатавший в «Современнике» «Детство», замечает: «...в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самых событий»<sup>7</sup>.

Вместо событий на первый план выходят чувства — неплохая формула для характеристики литературы XIX в., особенно русской. Эпоха обратилась к психологии, не задумываясь о причине своего интереса, о той потребности современного человека, которая вызвала к жизни этот интерес.

К. Юнг, швейцарский ученый-психолог и философ, дал объяснение феномену бурного развития науки психологии в XX в. Современный человек обратил особое внимание на душу в силу внутреннего неблагополучия, надеясь в ней обрести то, «что, несомненно, должны были содержать в себе наши религии, но чего они, по крайней мере для современного человека, уже не содержат»<sup>8</sup>. Потеря смысла жизни, который открывали человеку традиционные религии, стала причиной развития психологической науки, в частности и психоанализа. Эта связь психологизма с неверием, а потом закономерно — с религиозными исканиями четко прослеживается и в русской литературе XIX в. Ведь Печорин, поскольку он не верит в Бога, вынужден создавать философию индивидуализма, исходя из своего душевного опыта. И Лермонтов очень хорошо понимал психологическую тенденцию современной литературы: *«История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа...»*

Совершенно закономерно писатели философско-религиозного периода, Достоевский и Л. Толстой, стремившиеся убедить свою безбожную эпоху в необходимости для существования человека и общества религии, были самыми психологичными писателями. Они создали особые приемы анализа и передачи внутренних чувств человека. Они понимали, что у современного человека пробудить интерес к религиозным проблемам и тем более привести его к религиозному мировоззрению, опираясь на авторитет предания, невозможно. Только опыт, непосредственное переживание мисти-

<sup>6</sup> Виноградов И. Философский роман Лермонтова // Новый мир. — 1964. — № 10. — С. 210—231. На наш взгляд, это лучшая статья о романе Лермонтова.

<sup>7</sup> Толстой Л.Н. Юб. изд. — Т. 46. — С. 187.

<sup>8</sup> Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. — М., 1994. — С. 303.

ческой связи с бесконечностью, которое мы находим в «Войне и мире» и «Братьях Карамазовых», способно повлиять на читателя, убедив его в существовании мира иного, который философы называют «трансцендентным».

Никакие богословские труды с их глубокими мыслями, в том числе и самого Толстого, не могут сравниться с художественными прозрениями того же Толстого и Достоевского. Ученые-богословы интерпретируют и толкуют Священное Писание, при этом их методы выражения мысли и убеждения читателя иные, более низкого порядка, чем те, с которыми они имеют дело. Толстой же и Достоевский прибегают как художники к тому же самому, высшему способу передачи мысли и чувства, что и авторы «Евангелия», и в этом их сила и достижение, не оцененное в должной мере и, может быть, неценное.

В свете мысли Юнга о психологизме как потребности современности, порожденной утратой религией своего назначения, проясняется и неудача Гоголя в осуществлении замысла второго тома «Мертвых душ».

Казалось бы, Гоголь не укладывается в нашу концепцию русского реализма, занятого героями мировоззрения, а не нравов. Ведь автор «Мертвых душ» был признанным гениальным творцом героев-типов, воплощающих нравы, совершенно неспособных к развитию и потому лишенных возможности подняться над своей средой.

Но дело в том, что Гоголь не удовлетворился образами-типами Манилова, Ноздрева, Коробочки, Плюшкина, Собакевича, несмотря на их необыкновенный успех у читателя и критики, и предпринял титанические усилия для создания образа героя, преодолевающего влияние воспитавшей его среды. Он отдал много сил, чтобы во втором томе изобразить раскаявшегося Чичикова, который в таком случае был бы уже не порождением среды, а героем мировоззрения, христианином. Гоголь не смог нарисовать такого героя и умер сразу после того, как во второй раз сжег рукопись второго тома поэмы.

В его драматической судьбе духовная сила, определившая путь русской литературы, проявилась еще ярче, чем в судьбе любого другого русского писателя, поскольку заставила его преследовать цель, в сущности чуждую его таланту. Он был мастером пластического изображения героев в зримых чувственных проявлениях, а ему для решения его задачи нужен был психологизм в современной форме непосредственного выражения чувств в их движении, развитии, поэтому Гоголь был обречен на неудачу.

Теперь, подводя некоторые итоги, мы можем дать краткую характеристику первого периода, название которого «синкретический», на первый взгляд, логически выпадает из ряда наименований, составляющих нашу периодизацию. Надеюсь, что дальнейшее изложение прояснит их логическую связь.

Синкретичность, как известно, означает слитность, нерасчлененность явления, обусловленные началом развития, первоначальностью стадии. В эпоху, началом которой мы признали 1825 год, еще живы принципы сентиментализма и классицизма, в расцвете романтизм, и, по общему мнению многих исследователей, возникает новое направление, пока не имеющее названия, но в дальнейшем получившее имя «реализм».

И Пушкин, и Гоголь, и Лермонтов шли от романтизма к реализму, их путь повторило и большинство писателей следующей эпохи: Гончаров, Тургенев, Некрасов, Салтыков-Щедрин.

Писатели синкретического периода были единодушны в понимании сути своего времени, его главной проблемы — потери «общих правил», сверхличной ценности, которые придают человеку смысл жизни и вызывают чувство солидарности с другими людьми, что очевидно следует из сравнения героев современности и прошлого у этих писателей.

Тоскующим, не любящим жизнь, ни во что не верящим Онегину и Печорину противостоят Петр Гринев, всегда верный кодексу дворянской чести, и Калашников, который *«жил по закону Господнему»*. Им и в голову не могла прийти мысль, что жизнь — зло, они не знали, что такое скука. Так же и у Гоголя «мертвым душам» современников противопоставлены живые души героев *«Тараса Бульбы»*, готовых умереть за *«отчизну и веру»*.

Таким образом, в период творчества Пушкина, Грибоедова, Гоголя, Лермонтова была осознана главная проблема современности, ставшая важнейшей для следующих поколений русских писателей, что и дало нам основание назвать «синкретическим» этот период, когда была установлена проблема и намечены пути ее решения.

По сути дела, писатели периода становления русского реализма заложили его основы благодаря исследованию понятия «смысл жизни», в котором они обнаружили три нераздельных аспекта: необходимость высшей ценности (1), которая создает солидарность отдельного человека и общества (2) и одновременно делает жизнь человека желанной и радостной (3).

---

# 1. Период социального реализма (1845—1880)

---

Пушкин стал первым в русской литературе понимать человека и общество исторически. Следующее поколение писателей, пришедшее в литературу или начавшее в ней самостоятельный путь примерно в середине 40-х годов, не только пошло вслед за ним, развило и углубило открытые им принципы, но и решило поставленную им задачу.

Реализм со всеми его основными свойствами: историзмом, детерминизмом героя эпохой и средой, объясняющим пафосом и серьезным изображением повседневности — становится господствующим не только в литературе, но и в жизни. Начиная со второй половины 40-х годов с появлением произведений Герцена, «Обыкновенной истории» Гончарова, «Записок охотника» Тургенева в русской литературе утверждаются идеи социального реализма, приобретающие массовую популярность.

Граница между синкретическим и социальным периодом проходит четко и определенно.

Чем закончился синкретический период в самом начале 40-х годов? «Героем нашего времени» и «Мертвыми душами», авторы которых за их необыкновенный силы отрицательный пафос были названы Достоевским «двумя демонами нашей литературы».

Незаурядные личности — страдающие эгоисты, заурядные — бесчувственные эгоисты, «мертвые» души. Таким увидело себя русское общество в зеркале литературы.

Нам сейчас трудно представить тот эффект, то сильнейшее впечатление, которое произвели сочинения наших классиков на русское общественное сознание. Конечно, их толковали различно, что порождало ожесточенные споры, но в одном все общественные группировки и партии были единодушны: все видели в них отражение русской действительности.

Молодой Герцен писал в дневнике, что в «Мертвых душах» отразилась «отвратительная действительность». Вот она какая, Россия, и никто не сомневался, что Гоголь открыл русскому читателю его страну. По литературе судили о реальной жизни отечества, о его будущем. Другого отношения к литературе, в сущности, не было, как и другого источника знания о стране.

Общество сознает, понимает себя через литературу, особенно русское и особенно в эпоху Пушкина, Грибоедова, Лермонтова, Гоголя. Оно жило, исходя из идей своих великих писателей.

У современного молодого поколения просто нет опыта чтения таких книг. Сейчас все читают «Гарри Поттера», «Код да Винчи», детективы, из которых ничего не узнаешь о своей стране, да нет в них и стремления что-либо познавать. Нам необходимо усилие воображения, чтобы осознать ту роль, которую играл русский писатель в жизни общества в 40-е и последующие годы.

Достоевский, вспоминая историю публикаций «Бедных людей», рассказывал, как, отдав рукопись Некрасову, он *«пошел куда-то далеко к одному из прежних приятелей»* и они *«всю ночь проговорили с ним о “Мертвых душах” и читали их, в который раз не помню. Тогда это бывало между молодежью: сойдутся двое или трое: “а не почитать ли нам, господа, Гоголя”»*<sup>1</sup>.

Мы уже говорили выше, каким увидело себя русское общество в зеркале, поставленном перед ним его пророками, — обществом без идеалов, идей, общих целей, где лучшие не находят себе места. Но общество не может жить одним отрицанием, ему необходимы общие, объединяющие начала, идеи. В середине 40-х годов, после периода безысходности и разочарования, в русском обществе явилась вера необыкновенной мощи, захватившая сначала немногих, а в конце концов — миллионы, что сделало ее, согласно известному выражению, материальной силой, преобразившей мир. Это вера в прогресс, и наибольшей популярностью и авторитетом пользовались крайние ее формы: идеи революции и социализма.

Писатели синкретического периода не придавали такого значения прогрессу, какое он приобрел у Герцена, Тургенева, Гончарова, Островского, Чернышевского.

Для писателей социального периода прогресс стал главным предметом размышления и верой, придающей смысл и творчеству, и жизни.

Справедливое замечание Бунина: *«Герцена спасла вера в социализм, в идеал»*<sup>2</sup> — можно отнести, несколько изменив, ко всем русским писателям социального периода. Их спасла вера в прогресс, в идеал. А писатели философско-религиозного реализма — Достоевский и Л. Толстой — выстраивали свое мировоззрение в полемике с идеей прогресса, с теорией среды, и понять их можно, только

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 30 т. — Л., 1983. — Т. 25. — С. 29.

<sup>2</sup> Цит. по: Бабареко И. А. Бунин. Материалы для биографии. — М., 1983. — С. 53.

принимая во внимание то, что они активно не разделяли и критиковали. У них была другая вера — в Бога. Пришедшие им на смену Чехов и затем Бунин не имели прочной веры своих предшественников ни в социальный прогресс, ни в Бога. Веру, спасавшую их, определить так же конкретно, как у Л. Толстого или Чернышевского, невозможно. Их интерес был сосредоточен на экзистенции, то есть на существовании человека с его вечными заботами, любовью, старостью, смертью, болезнями.

Социальный реализм — мировоззрение эпохи социальных революций и глобальных исторических изменений. Крайне показательно, что первый русский теоретик реализма — Белинский — стал первым пропагандистом идей революции в русском обществе.

Идея прогресса не просто одна из многих в XIX веке, а массовая идеология, во многом претендовавшая на статус религии, поскольку давала свои ответы на вопросы, всегда бывшие в компетенции последней. Прежде всего она пересмотрела традиционное христианское понимание добра и зла.

В восьмой статье о Пушкине Белинский наряду с обоснованием принципов реализма сформулировал простые положения новой религии-идеологии, которая будет господствовать над умами и душами миллионов и потому станет мощной исторической силой, радикально изменившей облик мира. *«Мы <...> убеждены, — писал критик, — что человек рождается не на зло, а на добро, не на преступления, а на разумно законное наслаждение благами бытия, что его стремления справедливы, инстинкты благородны. Зло скрывается не в человеке, но в обществе»*<sup>3</sup>.

Итак, цель жизни человека — наслаждение, он безгрешен, абсолютно нравственно чист, и даже инстинкты его благородны — все эти положения носят очевидно антихристианский характер. Единственный источник зла — неразумно устроенное общество, следовательно, решение всех проблем человека на земле заключено в социальном прогрессе, с которым связаны все чаяния и надежды человечества. Прогресс стал Богом и фетишем XIX века.

А так как самыми радикальными сторонниками прогресса, его рыцарями были революционеры, заверявшие человечество, что лишь революция положит конец старому строю и создаст новое общество, где не будет места злу, то именно они стали героями и духовными авторитетами эпохи.

Сейчас в угоду модной консервативной идеологии складывается печальная традиция поношения и дискредитации русских писателей

<sup>3</sup> Белинский В Г. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1948. — Т. 3. — С. 529, 530.

и критиков, провозглашавших идеи социализма и революции. К примеру, Чернышевского стремятся представить малообразованным и неумным человеком. Это неправда, это идеологическая ложь, которой немало сейчас в работах о русской литературе, как и в советское время. На самом деле социалистические идеи привлекали к себе умных, образованных людей, убежденных, что в этих идеях — спасение всего человечества.

Послушаем, может быть, самого авторитетного в этом деле свидетеля — Ф. М. Достоевского: *«Все эти тогдашние новые идеи нам в Петербурге ужасно нравились, казались в высшей степени святыми и нравственными и, главное, общечеловеческими, будущим законом всего без исключения человечества. Мы еще задолго до парижской революции 48 года были охвачены обаятельным влиянием этих идей. Я уже в 46 году был посвящен во всю правду этого грядущего “обновленного мира” и во всю святость будущего коммунистического общества еще Белинским»*<sup>4</sup>.

Святыми и нравственными представлялись идеи революции сначала немногим лучшим людям эпохи, в частности, Достоевскому, а потом все более и более широким кругам общества, а затем и массам. И сила их была как раз в том, что они виделись святой истиной. В этом заключается сложность проблемы — не только просто умные и образованные, но даже гениальные люди свято верили в идею полного обновления мира. И Достоевский признается: влияние этих идей *«мы преодолеть не могли»,* они *«захватывали, напротив, наши сердца и умы во имя какого-то великодушия»*<sup>5</sup>.

Сколько бы сейчас ни проклинали и ни критиковали идею насильственного преобразования общества, все же невозможно отрицать ту правду, которая в ней была: старый порядок был несправедливым и должен был уйти.

В XIX веке впервые в истории человечества возникла теория революции, объявившая себя научной; К. Марксом было создано универсальное мировоззрение, рассматривавшее классовую борьбу как чуть ли ни единственную движущую силу истории. Все духовное, согласно учению, определялось социально-экономическими факторами.

Реализм необходимо увидеть в широком историческом контексте таких явлений, как марксизм, международное рабочее движение, революции XIX и XX века, мировые войны, социалистические партии и учения, распространившиеся по всему миру. Все они —

<sup>4</sup> Достоевский Ф. М. Указ. изд. — Т. 21. — С. 130—131.

<sup>5</sup> Там же. — С. 240.



приметы прошедшей эпохи, ставившей во главу угла социальность, в том значении, какое ей придавал Белинский, писавший в письме к В.П. Боткину в 1841 году: «Социальность, социальность — или смерть! Вот девиз мой»<sup>6</sup>.

Принцип «социального» взгляда был универсален. Все объясняли социально: религию, искусство, науку, этику и т.д. Социальность поэтому заменяла многое: в советское время долгое время не было психологии как развивающейся науки, теоретической этики, социологии (!). Она подчиняла себе философию, литературоведение, историю. Теперь в знак свободы от социальности многие литературоведы не хотят говорить о социальных проблемах в романах русских писателей XIX века, чем доказывают свою верность тому же принципу мышления, который главенствовал в эпоху социальности.

Фундаментальные идеи социального реализма в составе советской идеологии дожили до 1991 года, хотя задолго до него постепенно ветшали и теряли свою силу. Писатели социального реализма нашли единство для своих романов в вере в прогресс. Счастье каждого отдельного человека и процветание страны в целом — вот задача, достигаемая путем исторического прогресса, которая становится «средоточием и душой» художественного мира их романов. Прогресс в них является всеобщей мерой, а в романах Гончарова и Тургенева — постоянным предметом разговоров героев.

В период социального реализма, вследствие развития его тенденций, возникло в русской литературе XIX века идеологическое искусство. По причине стойкости уже неоднократно мной упоминаемой привычки, свойственной нашему менталитету, сегодня начисто отказывать в истине тому, что вчера полностью владело нашими умами, у нас не обсуждали природу и своеобразие этого особого, характерного для XIX и XX веков духовного феномена.

В эпоху неограниченной власти марксизма неоспоримо считалось, что все носит идеологический характер: религия, философия, наука — и, доходя до крайностей, становящихся абсурдом, понятие идеологии распространялось на естественные и точные науки.

В наше время попытка заниматься идеологией воспринимается как свидетельство дремучего невежества и безнадежной отсталости. Считается, что мы ушли далеко вперед, оставив позади скомпрометировавшее себя марксистское литературоведение, а с ним и оконча-

---

<sup>6</sup> Белинский В.Г. Избранные философские сочинения. — М., 1941. — С. 173.



тельно устаревшую категорию идеологии. Но мне представляется, что во многом мы не сдвинулись с места и на самом деле тогда продвинемся вперед, когда разберемся с понятием идеологии.

По проблеме идеологии в мире существует обширная научная литература, у нас, насколько мне известно, нет ни одной работы.

Категория идеологии возникла в XIX веке и является ключевой для постижения эпохи революций и мировых войн (1789—1991). Она получила систематическую разработку и широкое применение в трудах первых в истории человечества теоретиков революции К. Маркса и Ф. Энгельса.

Они называли идеологией взгляды, идеи, мировоззрения, обусловленные экономическими и политическими интересами класса, и по существу к таковой относили всю духовную деятельность человечества. Причем ни сами идеологи, ни тем более массовый носитель идеологии не сознают классовую обусловленность своего мышления, в силу которой они не могут создать объективную, верную картину мира.

Каждый знает из своего повседневного опыта, как в острых, конфликтных ситуациях, затрагивающих интересы людей, позиции четко разделяются не по рациональным доводам, а в соответствии с интересами. Разумеется, это свойство человека, нередко искажающее его мышление, было замечено впервые не Марксом и Энгельсом. Хорошо известно высказывание: *«Если бы люди были заинтересованы, они бы опровергли таблицу умножения»*.

Ясно представлял, как интерес заставляет человека отстаивать ошибочные взгляды, Л. Толстой: *«Если теория оправдывает то ложное положение, в котором находится известная часть общества, то, как бы ни была неосновательна теория и даже очевидно ложна, она воспринимается и становится верою этой части общества»*<sup>7</sup>.

Любопытно, что одним из примеров «ложной теории» Толстой приводит учение Маркса. Сам Маркс в слово «идеология» вкладывал уничижительное значение, с его помощью он разоблачал мышление своих противников.

К своим воззрениям ни К. Маркс, ни Энгельс никогда не применяли термин «идеология»<sup>8</sup>. И вот сейчас мы подходим к самому важному в марксистской теории пункту, который должен был послужить точкой опоры для того, чтобы перевернуть весь мир. Маркс

<sup>7</sup> Толстой Л.Н. Юб. изд. — Т. 30. — С. 77.

<sup>8</sup> Согласно марксизму: «Действительность предстает в идеологии в искаженном, перевернутом виде и идеология оказывается иллюзорным сознанием».

и Энгельс считали себя не идеологами, а учеными, свою теорию объявляли наукой. «*В противоположность этим идеологическим формам научное сознание остается на "...почве действительной истории"* (Маркс К. и Энгельс Ф. «Немецкая идеология». Соч. Т. 3. С. 37)»<sup>9</sup>. Идеология рисует искаженную картину мира, а наука верную, истинную.

Вот здесь-то и заключается главное заблуждение основателей первой, как они полагали, всеобъемлющей науки о человеке, обществе, истории, науки, по существу превзошедшей все достижения мирового духа и раскрывшей причины появления и суть всех религий, искусства и философии всех времен и народов. «*Такие средства познания, как диалектический материализм, необыкновенно напоминают недобросовестные рекламы патентованных снадобий, врачующих сразу все болезни*»<sup>10</sup>.

В действительности марксизм — не наука, что уже очевидно по его непомерным претензиям. Марксизм — идеология, но особая, в которой негативные черты, вскрытые ее родоначальниками в общественно-политических воззрениях мыслителей прошлого, усилены беспредельно. По выражению Достоевского — это полунаука. Показав, как социальные интересы определяют и искажают мышление человека, они сделали абсолютным критерием истины... социальные интересы рабочих, пролетариата.

Главное противоречие марксизма состояло в том, что он провозгласил себя наукой, но не признал ее основополагающие принципы, и прежде всего свободу критики. Всякая и любая критика учения объявлялась буржуазной, поскольку, согласно учению, могла быть вызвана только защитой классовых интересов буржуазии. В науке же не существует ни пролетарских, ни буржуазных, ни французских, ни русских, никаких других истин. И, конечно, совершенно не случайно продолжатели дела Маркса дошли до невиданного абсурда, объявив буржуазной, а потому лженаукой генетику и кибернетику, и были близки к тому, чтобы разделаться таким же образом с квантовой механикой и теорией относительности.

Марксизм, настойчиво рекомендовавший себя как науку, на самом деле представлял собой неизвестное ранее образование, которое, пожалуй, правильно было бы назвать тотальной суперидеологией с некоторыми элементами науки. Суперидеология претендовала на высшую и абсолютную мудрость, на превосходство над наукой, философией, религией, искусством, над всем тем, что до

<sup>9</sup> Философский энциклопедический словарь. — М., 1984. — С. 200.

<sup>10</sup> Набоков В.В. Дар. — Омск, 1992. — С. 268.

сих пор открывало человеку истину и направляло его жизнь. Такая «высота» учения не в последнюю очередь привлекала к себе его сторонников, позволяя им с минимальной затратой сил освоить наивысшие достижения мировой мысли.

Но марксизм потерпел невиданную в истории человечества идейную и материальную социально-историческую катастрофу, масштабы которой, впрочем, соответствуют непомерным претензиям и обещаниям сверхучения. Ответ о причине происшедшего мы найдем у В.И. Ленина. Вождь пролетарской революции, создатель первого в мире социалистического государства говорил: «*Учение Маркса всесильно, потому что оно верно*». Следовательно, если оно оказалось далеко не всесильным, оно неверно. Из слов Ленина видно, что он верил в две вещи: во всепобеждающую силу истины и в возможность безошибочной теории, следуя которой человечество придет к совершенному социальному строю всеобщего счастья.

Вопреки требованиям строгой, ответственной мысли он не смог усомниться в такой возможности, его слепая вера в теорию была не его личной ошибкой, но всего передового русского общества.

Ленин не мог принять во внимание доводы «*архивредного*», по его мнению, Достоевского, предупреждавшего о неразумной, и потому опасной вере в теорию, которая неизбежно приведет человечество совсем не туда, куда обещает. Он разделил свою слепую веру в теорию с Н.Г. Чернышевским, в частности, под влиянием его романа «Что делать?».

Наше отношение к марксизму в прошлом и сейчас красноречиво свидетельствует о нашем неизменном представлении об истине. Она, по нашему убеждению, явлена во всей полноте, надо только решить, где именно она находится. Раньше мы были убеждены, что она у К. Маркса. Все, что человечество создало в духовной области, имело значение только в той степени, в какой подготовило великое учение или несло в себе частицу его мудрости.

Ценность отдельных произведений и литературы в целом определялась по степени приближения к «истине». По сути, разумеется, молчаливо, поскольку все-таки вслух произносить было невозможно, считалось, что писатель ничего нового сказать не может, его дело — иллюстрировать, подтверждать, сообщать то, что уже найдено в учении.

Нечто подобное происходит в литературоведении и сейчас, хотя уже, разумеется, в карикатурном виде. Многие литературоведы решили, что полная и окончательная истина высказана в православии, выше ее ничего нет и быть не может. Человечество в своем

духовном развитии остановилось. А поскольку цель всякого научного исследования — истина, то все дело литературоведа — обнаруживать идеи и влияние православия на писателя и устанавливать, какой автор православный, а какой нет, как раньше определяли, какой писатель пролетарский, а какой буржуазный, что означало — передовой, истинный и реакционный, неподлинный.

Стоит, однако, здесь напомнить несколько банальных истин. Большие и особенно великие писатели, которые в первую очередь и достойны изучения, отличаются от всех остальных и потому живут долго или даже вечно именно тем, что сказали человечеству нечто новое. Наука, ориентированная исключительно на поиск того, что было известно до писателя, заведомо лишает себя шанса добраться до Истины. Разумеется, неоспоримо и то, что каждый писатель, и особенно великий, принадлежит традиции и, конечно, испытывает влияние религии своей страны. Но это влияние имеет значение только в том случае, если писатель в своем творчестве открывает нечто, до него не известное.

Если же лучшее, что он может сделать, — это повторить мысли, открытые до него, то значит традиция мертва, как и та литература, которая ее воспроизводит. Если православная традиция животворна, то под ее воздействием подлинный художник скажет новое слово, чем докажет жизненность и своего творения, и духовного наследия прошлого.

Наше так называемое «религиозное» литературоведение, нацеливаясь только на поиск известного, омертвляет и литературу, и религию. А кто ищет, тот всегда найдет. И как раньше обнаруживали какие-то высказывания писателя или его героев, которые можно было с большей или меньшей натяжкой отнести к выражению классовых интересов, так и сейчас все идет в ход для доказательства наличия или отсутствия у писателя православной идеологии. При этом не принималось и не принимается во внимание главное — то, что выражает в целом произведение, которое создавалось, как правило, совсем с иными целями, нежели отстаивание интересов какого-либо класса или утверждение идей православия.

Совершенно очевидно, что не вдохновляла, к примеру, Пушкина защита сословных интересов дворянства, так же как и Гончарова, и Тургенева, и Толстого, и Достоевского. И если Толстой любил русского крестьянина и считал себя его адвокатом, это еще не основание сводить смысл всего его творчества к выражению патриархального мировоззрения и тем самым подтверждать правоту марксизма.

Творчество всех названных русских писателей — неидеологическое, их мышление не подвергалось систематическому искажению из-за корыстных соображений защиты сословных интересов своего класса, хотя, разумеется, полной свободы мысли они не достигали, как не достигает ее никто. Нельзя назвать их мировоззрение идеологией и потому, что оно не носило массового характера и не ставило себе целью создания нового социального порядка путем действия масс.

Но в русской литературе были идеологические писатели, которые сознательно стремились отстаивать экономические и политические интересы низших сословий и призывали их к изменению всего социума путем революции. К ним, безусловно, относились Некрасов и Чернышевский и в какой-то степени Салтыков-Щедрин. Критике и разрушению старого мира они отдавали все свои силы, весь свой талант и всю свою жизнь, и чтобы доказать это, не надо выдергивать, передергивать, натягивать, то есть изощряться в демонстрации того, чего нет. Их цель явлена в их творчестве со всей несомненностью и очевидностью.

### **И.А. ГОНЧАРОВ** (1812—1891)

Гончаров — классический писатель эпохи социального реализма, что обнаруживается уже в хронологии его творчества. Он родился 1812 году и был на два года старше Лермонтова, но добился признания только в 1847 году, когда была напечатана «Обыкновенная история».

В 1869 году Гончаров публикует свой последний роман — «Обрыв», который, по его же словам, «переносил», то есть роман должен был появиться значительно раньше: ведь он был задуман еще в 40-е годы.

После выхода в свет «Обрыва» писатель прожил более двадцати лет и ничего не написал в своем главном и любимом жанре романа. Его путь романиста закончился в 1869 году вместе с эпохой ожидания, подготовки и проведения реформ 60-х годов. При нем вышла в свет «Скучная история» Чехова, не вызвавшая никакой реакции старого писателя, очевидно, новая литература была ему совершенно чуждой. По возрасту Гончаров вполне мог занять место в литературе рядом с Гоголем и Лермонтовым и оставаться в ней и в 80-е годы, но он был писателем 40—60-х годов.

Ему была хорошо известна и понятна одна эта эпоха, и все три романа посвящены ей. В послереформенной России Гончаров уже не нашел материала для вдохновения и творчества.

Достоевский в одном из писем 1876 года сообщал: «Я на днях встретил Гончарова и на мой искренний вопрос: понимает ли он все в текущей действительности или кое-что уже перестал понимать? — он мне прямо ответил, что многое “перестал понимать”»<sup>11</sup>.

В «Материалах» к статье об Островском Гончаров назвал драматурга «историческим» писателем, отдавшим свой талант на создание громадной картины России от доисторического времени до отмены крепостного права. «У него (Островского. — В.Л.) как будто руки опускаются. Впереди у него ничего нет, новая Россия — не его дело»<sup>12</sup>. Эти слова Гончаров писал и о себе: «новая Россия не его дело». Он был создателем типов, отражавших нравы, быт, общественные настроения определенной эпохи.

Как каждый самобытный писатель, Гончаров смотрел на действительность и воссоздавал ее по-своему, видел мир через призму своих понятий и представлений. Достоевский как-то заметил, что для создания романа необходимо запастись одним или несколькими сильными впечатлениями. Судьба подарила Гончарову два глубоких впечатления, которые он положил в основу всех своих трех романов.

Он родился и вырос в Симбирске, в глухой провинции, когда средства сообщения и связи были по существу теми же, что и в древней Греции и Риме, до рождения Христа. Еще не было железных дорог, пароходов, основной транспортной силой была лошадь, и ее возможности определяли скорость распространения информации. Жители провинции существовали в узком, замкнутом кругу повседневных интересов, почти ничего не зная о том, что происходит в мире.

Будущий писатель с детства впитал в себя дух патриархального быта, неизменного и однообразного. Этот опыт глубоко залег в детскую душу, дав ему первое прочное впечатление.

Когда Гончарову исполнилось десять лет, его отвезли в Москву и отдали в коммерческое училище, после окончания которого он поступил в Московский университет. В Москве, а потом в Петербурге он получил второе впечатление, определившее вместе с первым тот опыт, о котором он хотел рассказать всему миру. Из их сравнения родилось то понимание действительности, то мировоз-

<sup>11</sup> Ф.М. Достоевский об искусстве. — М., 1973. — С. 428.

<sup>12</sup> Гончаров И.А. Указ. изд. — Т. 8. — С. 182.

зрение, которое воплотилось в трех романах писателя.

Благодаря резкому контрасту «старая» и «новая» жизнь предстали перед Гончаровым ярко освещенными, со всеми деталями, настоятельно требуя осмысления и передачи. Ему открылся мировой процесс ускорения истории, ломки старых форм жизни, затронувшей в итоге миллионы людей во всем мире. Писатель воочию увидел, как сказал бы Гегель, шествие мирового духа, зрелище которого захватило его.

Два приезда Гончарова в Симбирск в 1834 и 1849 годах оживили старые впечатления и усилили новые. Он несколько раз переходил из одного времени в другое и обратно, что необыкновенно упрочило его опыт, обострило взгляд, усилило ощущение двух форм бытия: столичного и провинциального.

Провинциальная жизнь олицетворяла застой, неподвижность, сон, окаменелое царство, отсутствие живого дела, лень, дремоту — в таких выражениях писатель характеризовал ее. Однако этими негативными определениями она не исчерпывалась.

Писатель передает в своих произведениях своеобразное обаяние и поэзию провинциальной жизни. Причем можно сказать, что эта тенденция нарастает от «Обыкновенной истории» к «Обрыву». И так же двояко освещает и оценивает он «новую» жизнь. Она отличается стремлением к деятельности, сознанием необходимости труда, интересом к искусству, общими вопросами, затрагивающими общество.

Гончаров, казалось бы, должен был безусловно предпочесть новое старому, как сделали многие и многие, как поступило русское общество в конечном счете. Но автор «Обломова» не поддался искушению безоглядного восторга перед новым: он пронизательно разглядел его недостатки и изъяны и отдал должное старому укладу жизни, что предопределило своеобразие его писательской позиции: *«принять новую правду и все прочное, коренное, лучшее в старой жизни... не разрушение, а обновление»*<sup>13</sup>.

В диапазоне отношения к прогрессу русских писателей, от Белинского до К. Леонтьева, Гончаров расположился посередине, на равном расстоянии от крайностей осанна и анафемы прогрессу. Его позиция была самая взвешенная, может быть, самая мудрая из всех, что занимали русские писатели и критики. По убеждениям Гончарова можно назвать консервативным либералом: он был за постепенное и непрерывное обновление жизни и за сохранение всего лучшего, что выработано человечеством веками.

<sup>13</sup> Гончаров И.А. Лучше поздно, чем никогда // Указ. изд. — Т. 8. — С. 96.



Показательно его отношение к религии. По мысли писателя, уяснение религии представляет собой бесконечный процесс, так же как «самое отрицание ее», которое никогда не прекратится. Несмотря на критику, религия будет жить вечно. Никакое отрицание не может уничтожить религию, более того, отрицание нужно религии.

В отличие от тех, кто придерживался популярного в России XIX века взгляда, что прогресс приведет человечество к скорому достижению светлого будущего, Гончаров понимал прогресс как медленный бесконечный процесс и не сводил его к чисто материальным результатам. Прочная и трезвая вера в будущее, которое будет лучше настоящего, в возможность «совершенствования человечества» питала творчество Гончарова и определяла его пафос. Писатель своими реалистическими романами хотел участвовать в общеисторическом деле — совершенствовании русского общества.

Свою задачу он видел в том, чтобы ставить, обсуждать и прояснять социальные проблемы, волновавшие его современников. Роман должен был «дать урок читателю», искусство должно быть «поучительным». Эта поучительность реалистического романа особого рода и в корне отлична от той, что была свойственна литературе прошедшей эпохи, когда авторы создавали образы «только чистых и безупречных героев и героинь». Главное средство поучения в новой литературе, к которой Гончаров относил и себя, была истина. «Художник — тот же мыслитель, но он мыслит не посредственно<sup>14</sup>, а образами. Верная сцена или удачный портрет действует сильнее всякой морали, изложенной в сентенции»<sup>15</sup>.

Так понимали назначение литературы все реалисты XIX века, и прежде всего писатели социального и философско-религиозного периода. Они мыслили образами. Им важно было, чтобы читатель понимал смысл, или, как они говорили, идею произведения.

Гончарова и критики, и читающая публика дружно хвалили за его «живопись», способность пластично изображать героев и окружающую их обстановку. Писателю такие отзывы были лестны, но все же он хотел другого и признавался: «Эти похвалы имели бы для меня гораздо более цены, если бы в моей живописи <...> найдены были идеи...»<sup>16</sup> В этих словах ключ к пониманию романов не только Гончарова, но и Тургенева, и Л. Толстого, и Достоевского. Читая их,

<sup>14</sup> Здесь, несомненно, Гончаров оговорился; очевидно, он хотел сказать «не непосредственно».

<sup>15</sup> Гончаров И.А. Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв» // Указ. изд. — Т. 8. — С. 211.

<sup>16</sup> Гончаров И.А. Лучше поздно, чем никогда // Указ. изд. — Т. 8. — С. 67.



надо стремиться постичь общий смысл, ту идею, которая присутствует в каждой точке произведения. Идея, которую мы находим в «живописи» писателя, в изображении реального мира, должна стать итогом нашего чтения, которое становится в таком случае творческим. Не останавливаться на событиях, описаниях, портретах, а сделать от них шаг в область мысли, общих суждений и оценок. Гончаров досадовал на критику, которая «погрузилась в мелкий анализ» созданных им лиц, «не добираясь до синтеза». Он хотел, чтобы его читатели «добрались» до общей мысли романа, которая создает связь и единство всех персонажей. Он ждал от критики, чтобы она пошла дальше и увидела связь между тремя романами. Писателя огорчало, что «никто не потрудился взглянуть попристальнее и поглубже, никто не увидел теснейшей органической связи между всеми тремя книгами: “Обыкновенной историей”, “Обломовым” и “Обрывом”»<sup>17</sup>.

Понять романы в их органической связи — таков завет писателя нам, его читателям. И у него есть замечание, помогающее ее обнаружить, указывающее на центральное положение образа Обломова. «...Адуев, Обломов, Райский и другие составляют одно лицо, последовательно перерождающееся...»<sup>18</sup> Несомненно, в Адуеве и Райском присутствуют черты Обломова. Но признать Адуева предшественником Обломова вряд ли возможно.

Образ Обломова бесспорно по яркости и пластичности превосходит образы его собратьев по духу, и недаром Гончаров живет в сознании читателей прежде всего как творец Обломова. Его коренные свойства присутствуют в разных героях в совершенно неожиданных формах. Мечтательный, прекраснодушный идеализм Адуева-племянника и озлобленный, дерзкий нигилизм Волохова — следствие одной болезни, имя которой «обломовщина». Как уже отмечалось выше, Гончаров полагал назначение романа в особого рода поучении, главным средством которого он считал тип, воплощающий в себе нравы.

Но у него тип отличается от типа в западноевропейском романе. Главные герои романов Гончарова более свободны, чем герои Бальзака, Флобера, Золя: они могут разочароваться в нравах среды, сделать их предметом анализа и даже изменить убеждения, выработанные воспитанием. Но они более зависимы от среды, и потому более типичны, чем герои Л. Толстого и Достоевского. Не случайно

---

<sup>17</sup> Гончаров И.А. Предисловие к роману «Обрыв» // Указ. изд. — Т. 8. — С. 162.

<sup>18</sup> Там же.

ни один герой Толстого, по верному замечанию В. Соловьева, не стал нарицательным. Князь Андрей, Пьер, Иван Карамазов, Раскольников более индивидуальны и свободны от влияния среды, чем Адуевы, Обломов или Райский.

Гончаров был убежден, что не всякая эпоха пригодна для романа, а только устоявшаяся, которая порождает типы — сложившиеся, устойчивые коллективные характеры. *«Рисовать <...> трудно и, по-моему, просто нельзя, с жизни, еще не сложившейся, где формы ее не устоялись, лица не наслоились в типы»*<sup>19</sup>. Поэтому Гончаров даже не пытался «рисовать» послереформенную Россию.

А вот для реалистов философско-религиозной ориентации после 1861 года наступила пора расцвета, когда Л. Толстой и Достоевский создают свои лучшие романы.

**«Обыкновенная история» (1847)** принесла автору несомненный успех и у широкой публики, и у критиков, и у писателей. Роман относится к числу немногих реалистических произведений, смысл которых может быть сформулирован благодаря концептуальному названию и рационалистическому построению. С главным героем произошла «обыкновенная история»: он из наивного, восторженного юноши превратился в практичного, расчетливого, делового человека. Разумеется, предложенная формула далеко не исчерпывает смысл романа, как не может этого сделать никакая другая, но показательна сама ее возможность, характеризующая роман Гончарова, его поучительность, за которую высоко ценил «Обыкновенную историю» Л. Толстой: *«Вот где учишься жить. Видишь различные взгляды на жизнь, на любовь, с которыми можешь ни с одним не согласиться, но зато свой собственный становится умнее и яснее»*<sup>20</sup>.

«Обыкновенная история» — роман, и рассказывается в нем о любовных историях героя; поучительный смысл романа раскрывается прежде всего в сопоставлении отношений Адуева-младшего к симпатиям его сердца. Его представления о любви меняются под влиянием опыта, жизнь его учит. Но помимо этого главного учителя в романе присутствует герой-резонер Адуев-старший, который учит и вразумляет племянника. «Обыкновенную историю» называют романом воспитания, еще ее вполне можно назвать романом-дискуссией, которую на протяжении всей книги ведут племянник и дядя и в которую порой вмешивается жена Адуева-старшего.

Поучительность романа таким образом явлена в ролях персонажей. Нетрудно разглядеть в движении художественной мысли

<sup>19</sup> Гончаров И.А. Лучше поздно, чем никогда // Указ. изд. — Т. 8. — С. 101.

<sup>20</sup> Толстой Л.Н. Юб. изд. — Т. 47. — С. 103.

произведения гегелевскую триаду: тезис, антитезис, синтез, что, разумеется, говорит не о влиянии философа на писателя, а о рационалистичности построения романа.

Взгляды Александра — тезис, дяди — антитезис, и финал романа ведет читателя к выводу о том, что истинное понимание жизни должно соединять элементы из каждой противоборствующей позиции.

Герои Гончарова по своей эстетической природе — носители определенных взглядов на жизнь, под влиянием которых складывается их судьба. Ошибки, разочарования, неудачи героя — следствия его ложных представлений о жизни. «...*Мать его, при всей своей нежности, не могла дать ему настоящего взгляда на жизнь и не приготовила его на борьбу с тем, что ожидало его и ожидает всякого впереди*».

Обратим внимание: в романе речь идет о том, что «*ожидает всякого впереди*», что придает ему общечеловеческий смысл. Итак, движущая сила, определяющая поступки героя, — его представления, взгляды на жизнь, которые он заимствовал из своей среды, получил благодаря своему воспитанию.

Такова природа романа, исследующего прежде всего взгляды героя; они составляют, если так позволительно будет выразиться, материю произведения. Судьба героя зависит от того, правильных или ошибочных убеждений он придерживается. Он всегда ведет себя в согласии со своими убеждениями. Его приезд в Петербург, встреча с дядей, письмо матери, любовные похождения — все характеризует Александра Адуева как наивного, восторженного и сентиментального провинциала. Гончаров находит все новые и новые детали, рисующие его героя, давая даже основание для упрека в некотором излишестве однотонных красок.

Конечно, можно сказать, что в романе преувеличена роль убеждений в жизни человека, но такова природа русского романа XIX века. Только в творчестве Чехова и Бунина акцент сделан на иных силах и стихиях человеческой жизни. Но для романов Гончарова, так же как и для произведений Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Лескова, Л. Толстого, Достоевского, факт детерминации героя его взглядами является важнейшим, решающим. Он подчиняет себе логику их построения, а следовательно, логику их понимания читателем. Студент, отвечающий на экзамене на вопрос о смысле «Обыкновенной истории», вынужден прибегать к мировоззренческой лексике. Чему же учит жизнь в Петербурге героя? От чего вынуждает отказаться как от иллюзии и что открывает нового? — От-

казаться от надуманных, преувеличенных чувств, выражающихся на каждом шагу «диким» языком.

*«Ужели корсет вечно будет подавлять и вздох любви, и вопль растерзанного сердца?»* Очевидно, автор смеется над языком своего героя. Жизнь избавляет Александра от излишней доверчивости, он начинает понимать, что вера в человека не означает доверие к каждому встречному, и учится другим простым житейским истинам. Но главные уроки он получает от любви. Общий поучительный пафос романа наглядно является в повествовании о первом петербургском романе Александра. О его встрече с Наденькой рассказывает не он сам, не автор, а Петр Иванович, угадывая все, как было, так точно, что даже вызывает у племянника подозрение, уж не подслушал ли дядя его объяснение в любви. Здесь, пожалуй, особенно явно проявляется характерная черта социального реализма, состоящая в избытке общего, откровенно типичного.

В романе Гончарова любовь героя предстает как «обыкновенная», то есть такая, которая бывает у всех. *«Будешь делать все то же, что люди делают с сотворения мира»*, — предрекает старший Адуев младшему. *«С Адама и Евы одна и та же история у всех, с маленькими вариантами»*.

Автор «Обыкновенной истории» заботится не столько о том, чтобы передать чувства влюбленных, сколько о том, чтобы показать, как ошибочные взгляды неизбежно приводят героя к неудаче и разочарованию. Дядя все время убеждает своего подопечного племянника, что тот идеализирует любовь, живет иллюзиями и не хочет видеть реальную сущность.

*«Поцелуй Наденьки! О, какая высокая, небесная награда! — почти заревел Александр»*. Он уверен, что будет *«любить вечно и однажды»*. А в ответ слышит охлаждающие слова дяди: *«Я тебе никак не советую жениться на женщине, в которую ты влюблен»*. Разумеется, Петр Иванович не убедил Александра, поскольку, как известно, учит человека главным образом жизнь, собственный опыт.

Измена любимой девушки повергла героя в неподдельное отчаяние. И здесь автор, постоянно иронизировавший над его чувствами, принимает серьезный тон. Но только на момент, после которого снова возвращается в привычную колею поучительно-объясняющего пафоса.

Следующий этап становления личности героя — краткий период пессимистического настроения, когда все люди кажутся ему ничтожными, а жизнь бессмысленной. Он тоже подается автором как типичный: через него, так или иначе, проходят почти все моло-

дые люди. *«Да и вообще противно, гадко смотреть на людей, жить с ними».*

Писатель раскрывает перед читателем, как жизнь, которую Адуев-младший мнит постигнутой, стоит за его мыслями, порождает и разрушает их. Печальный опыт любви к Наденьке все же не поколебал веру героя в идеальную, вечную любовь: ведь он же остался верен своему чувству. Поэтому автор дает возможность Александру найти свой идеал полной разделенной любви, чтобы он на собственном опыте познал ее сущность. Жизнь идет навстречу его желаниям и дарит ему ту любовь, о которой он мечтал. С молодой вдовой Тафаевой Александр наконец обретает счастье взаимной любви. Любящие понимают друг друга и одинаково смотрят на вещи. Тафаева, несмотря на свое прошлое замужество, такая же неопытная и восторженная, как ее любовник. Гончаров в согласии с замыслом и пафосом романа рисует героиню как пример современной женщины, получившей воспитание, не давшее ей верного взгляда на любовь, замужество, семью.

*«Она любила в первый раз — это бы еще ничего — нельзя же полюбить прямо во второй раз, но беда была в том, что сердце у ней было развито донельзя, обработано романами и приготовлено не то, что для первой, но для романтической любви, которая существует в некоторых романах, а не в природе, и которая оттого всегда бывает несчастлива, что невозможна на деле».* Из цитаты видно, что автор стремится, в соответствии с требованиями «объясняющего» искусства, отыскать причину несчастливого исхода любви, предрешенного воспитанием.

Поучающе-объясняющий пафос прямо явлен в стиле: *«беда была в том», «это бы еще ничего», «которая оттого всегда бывает несчастлива».* Автор исследует, анализирует ситуацию, к которой приводят героев их взгляды, указывает на неизбежность беды и тем предупреждает читателя.

В конце концов, для Александра отношения с возлюбленной становятся тягостными. Влюбленные жили своими страстями, *«упиваясь блаженством»*, почти ни с кем не общались. По самой своей природе такие отношения неизбежно приводят к скуке. *«Начались повторения. Желать и испытывать было нечего».*

Полагая смысл жизни в любви, Адуев, забросивший ради нее и службу, и друзей, разочаровавшись в ней, остался ни с чем. *«В душе было дико и пусто, как в зачахшем саду».* *«Он предался какому-то истуканному равнодушию...»*

Равнодушие — закономерный итог, к которому приходит человек, потерявший то, что придавало смысл его жизни. Восторжен-

ность приводит к равнодушию: такова диалектика чувств. Так, герой Гончарова проходит через душевные состояния от восторженности к полному безразличию, разуверившись в любви, он теряет и веру в благородное служение, в жизнь вообще.

Гончаров рисует путь героя как обычный, свойственный если не каждому, то очень многим. Писатель как будто призывает читателя осознать, что разочарование и пессимизм Александра Адуева порождены не пороками и недостатками мира, а ошибочным взглядом на любовь и жизнь. В этом отношении Гончаров резко отличается от таких писателей «критического» реализма, как Герцен, Некрасов, Салтыков-Щедрин, Чернышевский, убежденных, что все людские пороки проистекают из несовершенного социального строя — мысль, господствовавшая в русском обществе с 40-х годов XIX века. По Гончарову, *«стройный, мудро созданный и совершающийся по непреложным законам порядок людского существования кажется»* людям в определенном состоянии духа несовершенным или даже бессмысленным. Разумеется, это не означает, что писатель не видел социальных пороков, что он признавал разумность крепостного права, но метафизически, так сказать, мир все же был разумен в его глазах.

Любовь к Тафаевой и разрыв с ней еще не в полной мере обнажили перед Адуевым иллюзии, которые он принимал за истины, он еще не опустился до самого дна. Последний штрих, сделавший картину его заблуждений полной, дало увлечение Лизой. Только здесь он, наконец, узнал всю правду об «идеальной» любви. Он открыл, что возвышенные чувства, о которых он так любил говорить, были мишурой, маскарадом, скрывающим обыкновенную «материальную» сторону любви. Он жил выдуманными, а не подлинными чувствами.

*«Они пошли. Александр не сводил глаз с ее плеч, стройной талии и чувствовал лихорадочную дрожь».* Кажется, во всей книге это единственная эротическая фраза, в которой говорится о чувственном влечении. И это в романе, сюжетную основу которого составляют любовные истории героя! Но рассказывается о них как о чисто духовных явлениях, лишенных плотского, эротического начала, вопреки бесспорной истине, провозглашенной устами Петра Иваныча: *«И что за материальная любовь? Такой любви нет, или это не любовь, так точно, как нет одной идеальной. В любви равно участвуют и душа и тело; в противном случае любовь неполна: мы не духи и не звери».*

В целом слова героя, очевидно выражающие мысль автора, остаются декларацией, не реализованной в романе. В любовных отношениях героев «тело» не участвует, любовь у Гончарова чисто духовное явление, что объясняется лицемерными представлениями века о приличиях. Ведь писатель, рассказав о поцелуе героев, вынужден даже извиняться перед строгим читателем: *«Что делать! Неприлично, но она отвечала на поцелуй!»*

Чувственное, как сейчас бы сказали, сексуальное влечение к Лизе в чистом, обнаженном виде испугало Александра, скрывавшего его до сих пор от себя под покровом выдуманных и вычитанных из романов небывалых чувств; отказавшись от них, он остался с голой эротикой, не облагороженной духовным началом. Здесь герой потерпел окончательный крах своих идеалов. Именно после истории с Лизой Адуев, разочарованный, потерявший вкус к жизни, решает покинуть Петербург, не осуществив своих возвышенных надежд и мечтаний.

Проведя полтора года в деревне, он возвращается к жизни, изменив свой взгляд на мир. Действительность осталась та же, люди те же, но он примирился с ними. Он открыл в мире и людях то, что до сих пор скрывалось от него, он убедился, что не мир плох, а его взгляды, которые теперь кажутся ему смешными. Свой гнев *«на мир и людей»* герой называет комическим и сравнивает его с гневом *«моськи на слона»*.

То понимание жизни, к которому Александр приходит в деревне, обладает особым статусом и свидетельствует о духовной зрелости героя. Он готов сказать: *«как хороша жизнь!»*, но уже не так, как в юности, не думая о неизбежных страданиях и смерти, а с полным сознанием всего, что несет жизнь.

*«Затем и не страшна и смерть: она представляется не пугалом, а прекрасным опытом»*, — пишет Александр в письме. И здесь Гончаров подходит к границе романа социального реализма как искусства, «объясняющего» судьбу и эволюцию героя средой и временем. По сути дела, проблема смерти выходит за рамки жанра «Обыкновенной истории», потому мысль героя о ней дается как голый результат, за ней не стоит непосредственный опыт и не показан путь, к ней приведший.

Да и просветление героя оказывается бесследно проходящим эпизодом. В эпилоге герой становится обыкновенным преуспевающим господином, который *«с достоинством носит свое выпуклое брюшко и орден на шее!»*.

Белинский считал последнюю метаморфозу, произошедшую с Александром Адуевым, недостаточно убедительной, и для сомне-



ния критика есть основания: как герой, умудренный опытом, достигший гармонии, превращается в человека, упоенного карьерой и фортуной, не ясно, процесс не изображен. Читатель ясно видит, что заставляет героя отказаться от юношеских убеждений: их разбивает жизнь. А что вынуждает человека, которому «не страшна и смерть», удовлетвориться карьерой и богатством? На этот вопрос роман не отвечает, его жанровая природа становится преградой к такому объяснению.

Эстетическая природа героя обуславливает его движение от устаревших понятий к современным. На упрек Лизаветы Александровны, зачем он не остался таким, каким был четыре года назад в деревне, Адуев отвечает: «Я иду наравне с веком: нельзя же отставать!»

Очевидно, Гончаров стремился в романе отразить и исследовать умонастроения эпохи, а чтобы герою обрести высшую духовную гармонию, ему надо пойти дальше века, для чего требуется другой герой, герой-философ, ищущий смысл жизни. Его черед наступит в романах философско-религиозного периода Достоевского и Л. Толстого.

Но на страницах «Обыкновенной истории» уже ставится под сомнение цель разумного человека достичь современных понятий. «Так непременно и надо следовать всему, что выдумает твой век? <...> так все и свято, все и правда?» Этот вопрос-возражение Лизаветы Александровны к мужу расширяет горизонт романа и лишает его смысл однозначности.

Адуев-младший становится «современным» человеком, избавляется от «дикого» языка, смешных, устаревших понятий, но вместе с ними теряет способность к высоким человеческим чувствам и стремлениям. Племянник полностью принимает правду дяди, но дядя вдруг открывает, что есть в жизни нечто дороже чина тайного советника, и близок к тому, чтобы признать частично правоту племянника.

Роман строится на столкновении двух разных взглядов на жизнь, каждый из которых в какой-то степени справедлив, а в какой-то ошибочен. Гончаров видит истину в синтезе правды одного и другого. Взять лучшее из прошлого опыта и дополнить его современными понятиями — таков вывод романа, таков метод постижения Гончаровым истины, которому он верен во всех своих трех романах. Везде у Гончарова мы видим противопоставление «нового» и «старого», «современного» и «прошлого», и всюду писатель открывает неполноту и того и другого. Александр и Петр Иванович, Обло-



мов и Штольц, бабушка и Райский представляют собой тезис и антитезис, требующие синтеза.

Гончаров был убежденным противником революционной идеологии, призывающей к полному разрушению старого мира и построению на его обломках совершенно нового порядка. Писатель ясно видел необходимость обновления жизни и сохранения ценностей и лучших традиций прошлого — не разрыв, а преемственность, не разрушение, а постепенный и непрерывный рост.

**«Обломов» (1958).** Роман Гончарова «Обломов», по единодушному мнению, остается лучшим из всего написанного писателем; переведенный на десятки языков, он принес автору мировую известность. Очевидно, роман обязан своей славой заглавному герою. Обломов в большей, чем все остальные герои Гончарова, степени типичен и одновременно резко индивидуален. Ни Александр Адуев, ни его дядя Петр Иванович, ни Райский, не говоря уже о Штольце и Тушине, не могут сравниться с Обломовым по яркой пластичности, по тому, что называется «жизненностью образа». Все же на всех них лежит некоторая печать схематизма, от которой совершенно свободен образ Обломова.

Как и во всех романах Гончарова, в «Обломове» противостояние «нового» и «старого» составляет важнейший структурный и содержательный принцип; оно не только разделяет героев, но и проходит через душу главного персонажа, внося в его жизнь трагизм. Конфликт в романе представлен не столько в виде споров героев, сколько в противостоянии двух форм бытия, к которым приобщен главный герой. Объясняюще-поучительный пафос присутствует в романе, в нескольких местах в откровенной форме: автор прямо указывает на причину судьбы и характера героя — она в «обломовщине», в среде, в которой родился и вырос Обломов.

Верен в романе Гончаров и идее двойственного освещения двух форм бытия, не отдавая безусловного предпочтения ни одной из них.

Но вопреки данной в романе объективной картине действительности, с момента его появления и до сих пор интерпретаторы одну из противостоящих сторон представляют только в светлых тонах, другую — только в темных. Для одних «обломовщина» — беда, погубившая героя, для других — поэзия и гармония. Родоначальниками двух версий-архетипов были Н.А. Добролюбов и А.В. Дружинин. Первый увидел в романе сильнейшую критику старого, уходящего уклада жизни и сделал из своей статьи «Что такое обломовщина?», по авторитетному свидетельству В.И. Ленина, чуть ли ни революционную прокламацию. Второй прочитал роман иначе и нашел в нем высокую и чистую поэзию. По мнению Дружинина,

обломовщина вовсе не сводится к апатии и лени, и в ней нерасторжимо слиты поэзия и критика, но свою статью он целиком посвятил раскрытию обаяния образа Обломова.

Добролюбов стремился к выявлению актуального для момента истории России смысла романа, а Дружинин искал в нем поэзию, которая будет близка и понятна всем людям, и не только русским, в разные эпохи. И каждый в своем деле преуспел и добился успеха, что нам, их потомкам, открывает сложность жизни и восприятия художественного произведения.

Дружинин оказался пророком, предсказав мировой успех «Обломову». *«Когда роман <...> будет переведен на иностранные языки, успех его покажет, до какой степени общи и всемирны типы, его наполняющие»*<sup>21</sup>. Так и произошло: образ Обломова явно вырос из своей конкретной исторической формы русского барина и приобрел общечеловеческий смысл и значение.

Марчелло Мастрояни признавался, что Обломов — его любимый герой. Что нашел близкого, созвучного своей душе всемирно прославленный итальянский актер XX века в русском помещике, пролежавшем всю жизнь на диване, ничего не сделавшем не только для человечества или для России, но даже для себя самого? Разумеется, Мастрояни не нуждался в поучении: бездеятельность — гибельна, труд — благотворен, его не надо было предупреждать об опасности лени и апатии. Очевидно, актер испытал на себе особое воздействие обаяния образа Обломова. Раскрыть его тайну вряд ли возможно, но указать на те черты характера героя, что вызывают симпатию и любовь многих людей, живущих и живших в разных странах, нужно.

*«Это хрустальная, прозрачная душа; таких людей мало: они редки: это перл в толпе!»* — говорит Штольц, и его слова одобряются автором. Обломов — чистая душа, он не способен на обман, хитрость, расчет, на то, что, кажется, составляет обязательную сторону нашей повседневной жизни. Да, Обломов ничего не делает, он не принес никакой пользы, и все же прав Дружинин: *«Нехорошо той земле, где нет добрых и неспособных на зло чудачков вроде Обломова!»*<sup>22</sup>.

Он позволяет нам увидеть предрассудки нашего времени, в силу которых мы склонны считать практицизм, умение приспособляться за высшие достоинства. Он открывает, что нередко в погоне

---

<sup>21</sup> Дружинин А.В. «Обломов», роман И.А. Гончарова // Русская критика эпохи Чернышевского и Добролюбова. — М., 1989. — С. 233.

<sup>22</sup> Там же.

за успехом мы теряем непосредственность и способность радоваться жизни, что делает тщетной достигнутую цель. Обломов и живет с нами, потому что нужен нам.

В письме к Л. Толстому от 4 декабря 1858 года, накануне публикации романа, Гончаров просил адресата: *«Не читайте первой части “Обломова”, а если удосужитесь, то почитайте вторую часть и третью<sup>23</sup>: они писаны после, а та в 1849 году и не годится»<sup>24</sup>.*

Чем вызвана столь странная просьба: читать роман со второй части? Видимо, Гончаров был недоволен первой из-за отсутствия в ней движения, развития действия. По существу ее можно признать непомерно разросшейся экспозицией, нарушающей стройность всего здания.

Собственно роман начинается со второй части, когда Штольц знакомит Обломова с Ольгой Ильинской. Вторая и третья часть посвящены истории их любовных отношений, заканчивающихся трагическим разрывом. По традиционным представлениям этим мог и завершиться «Обломов». Но у Гончарова в романе два «романа»! В четвертой части рассказывается о другой любви героя, уже на обломовский лад. И, может быть, правы те исследователи, которые считают ее наиболее художественно совершенной и оригинальной. Все же любовь, подобную той, что выпала на долю Ольги Ильинской и Обломова, мы найдем и в романах других авторов, но любовь Обломова и Пшеницыной совершенно уникальна и потому так высоко ценится знатоками литературы.

Эти две любви главного героя контрастны и служат в романе, может быть, основным средством выражения художественной мысли автора. Суть их противопоставления не лежит, однако, на поверхности и открывается при внимательном и вдумчивом чтении.

Оно начинается уже с имени и фамилии героинь. Ольга Ильинская — благозвучная, какая-то романтическая фамилия, имя опозитивировано Пушкиным в «Евгении Онегине». Агафья Пшеницына — прозаическая, приземленная фамилия, а имя в русской литературе годится для кухарки, свахи (Агафья Тихоновна у Гоголя), но не для предмета нежных чувств. Здесь уже открывается совершенно разный характер чувств, испытываемых Обломовым к Ольге и Агафье Пшеницыной.

Любовь Обломова к Ольге и Ольги к Обломову — чувства одного порядка. Их соединяет чистое и свободное влечение сердец. Ольга — современная женщина, хотя не стрижется коротко, не ку-

<sup>23</sup> Первоначально автор делил «Обломова» на три части.

<sup>24</sup> Гончаров И.А. Указ. изд. — Т. 8. — С. 303.

рит, не устраивает мастерскую, как Вера Павловна из романа «Что делать?». Но она сама выбирает себе жениха, ее не выдают, а она выходит замуж, в чем и состоит, с точки зрения Гончарова, главная черта современной женщины. Она живет и поступает по-новому, но она верна традиции и не допускает даже мысли о любви вне брака. Свобода выбора с обеих сторон предопределяет духовное единство героев, связанных одним чувством, в котором для каждого из них — вся жизнь. Здесь уместно будет напомнить, что в Обломовке боялись любовной страсти, всячески избегали, в сущности, не знали ее и уж конечно не могли сделать любовь главным содержанием жизни.

Недаром Обломов отказывается ехать в гости к Ольге и Штольцу. *«Боюсь зависти: ваше счастье будет для меня зеркалом, где я все буду видеть свою горькую и убитую жизнь; а ведь уже я жить иначе не стану, не могу».*

Для героя, узнавшего на опыте истинную любовь, жизнь без нее — *«горькая и убитая»*. Настоящая любовь дает такое великое счастье, что перед ней любовь на обломовский лад предстает уже не как полноценная жизнь, а как умирание. Да, строго говоря, чувства Обломова к Агафье Матвеевне и нельзя назвать любовью, и только за неимением другого слова их так именуют. *«Он (Обломов. — В.Л.) сближался с Агафьей Матвеевной — как будто подвигался к огню, от которого становилось все теплее и теплее, но которого любить нельзя».*

Но, безусловно, совсем другое дело — любовь Пшеницыной к Обломову. Здесь мы прикасаемся к необыкновенно тонкому предмету, о котором трудно говорить и еще труднее анализировать. Речь идет об удивительной красоте чувства героини. О нем надо прочесть и оценить его по достоинству: *«Она поняла, что проиграла и просияла ее жизнь, что Бог вложил в ее жизнь душу и вынул опять; что засветилось в ней солнце и померкло навсегда... Навсегда, правда; но зато навсегда осмыслилась и жизнь ее: теперь уже она знала, зачем она жила и что жила не напрасно».*

Если рассматривать чувство Агафьи Матвеевны в свете глобального в романе противопоставления, как ни парадоксально это звучит, все же любовь героини надо отнести к явлениям современной жизни. Та среда, к которой принадлежала Агафья Матвеевна, не знала таких чувств. Если бы она попыталась рассказать о них, *«никто и не понял бы ее вокруг».*

Ее любовь озарила последние годы жизни Обломова, которые изображаются автором как умирание. Мотив смерти возникает в конце третьей части и пронизывает всю четвертую, завершая ее.

Скрепой, соединяющей обе части, становится снег как знак умирания природы и символ умирания героя.

Вернувшись с последнего прощального свидания, после которого он больше никогда не увидится с Ольгой, и проведя всю ночь в кресле, он утром смотрит в окно. *«Снег, снег, снег! — твердит он бессмысленно, глядя на снег, густым слоем покрывший забор, плетень и гряды на огороде. — Все засыпал! — шепнул потом отчаянно, лег в постель и заснул свинцовым, безотрадным сном».*

Заключительная часть романа начинается с момента, наступившего ровно через год. Снова зима и снова Обломов смотрит в окно на снег и видит, *«как все умерло и окуталось в саван».* Эта как бы год длящаяся зима — уже не время года, а период в жизни героя, период не просто угасания, мотив которого *«есть господствующий в романе»*<sup>25</sup>, но уже умирания.

Очевидно, сюжет романа, состоящий в *движении*, в наибольшей степени выражает *ход* мысли автора. В «Обломове» развитие сводится к угасанию, которое просто и естественно переходит в мотив смерти, явно звучащий в последней части романа. Обломов *«тихо и постепенно укладывался в простой и широкий гроб остального своего существования, сделанный собственными руками, как старцы пустынные, которые, отворачиваясь от жизни, копают себе могилу».*

И это несмотря на то, что в жизни героя происходят такие важные и значительные события, как женитьба и рождение сына. Но писатель их преподносит так, что они теряют свойства события. Он не рисует их, не рассказывает о них, а попросту по ходу повествования выясняется, что Агафья Матвеевна — жена Обломова, а его сыну Андрею уже три года.

Представим на минуту, что Гончаров подробно рассказывает о свадьбе героя, об ожидании рождения ребенка, о радости, которую оно вызывает. Мотив умирания был бы заглушен, и вышел бы роман совсем о другом.

Кажется, кончина ни одного другого героя русской литературы не вызывает у читателя столь сильного чувства пронзительной жалости, как смерть Обломова. Думается, что причина этого в особом трагизме жизни героя, порожденном внутренней дисгармонией, столкновением в его душе старых, идиллических начал и требований новой жизни.

Ведь смерть в Обломовке не воспринималась так трагически. Уход из жизни матери, отца героя не могли бы произвести на окружающих и читателя столь тягостного впечатления, поскольку смерть

<sup>25</sup> Гончаров И.А. Указ. изд. — Т. 8. — С. 473.

была «обесстрашена» мировоззрением обломовцев, воспринимавших ее в вечном, неизменном круговороте вещей.

Не то печалит читателя, что Обломов умер, а то, что он, по слову Штольца: «*Погиб, пропал ни за что*». И дело здесь не в полноте и полезности жизни. Разве отец, мать героя пропали? Только Обломов «*пропал*», потому он и вызывает такое щемящее чувство жалости: он умирает не как обломовец, а как ребенок, совершенно беззащитный перед смертью.

В конце романа, в самых последних его строках, имеющих, как известно, особый вес и значение, прямо выражается объясняющий пафос «Обломова». Автор указывает на причину трагической судьбы героя. «*Причина... какая причина! Обломовщина*».

Роман и написан с целью найти и раскрыть причину неудачной жизни героя, которая, в согласии с принципами социального реализма, кроется в патриархальной среде, породившей характер героя, вынужденного жить, однако, в современном мире.

Каждая форма жизни, со своими достоинствами и недостатками, по-своему законченна и удовлетворяет своих приверженцев. И когда мы признаем превосходство «новой» жизни, то возникает вопрос: для кого она лучше? Для обломовцев? Нет. Для «новых» людей. Но также и старая жизнь устраивает обитателей Обломовки. Так что превосходство одной формы жизни над другой условно. Но в то же время безусловно то, что всякий возврат назад смерти подобен, чему учит судьба главного героя.

Да, Обломов не только объект, но и субъект критики, и его выпады против современной жизни справедливы, в частности, его упрек современному человеку в раздробленности, отсутствии цельности. Но правомерен ли отсюда вывод о том, что его образ жизни чуть ли не совершенен и что сам он — мудрец, познавший тайну жизни?

Такую мысль хочет внушить (именно так — внушить, а не убедить) своему читателю автор нашумевшей в 1970-е годы книги о Гончарове, Ю. Лощиц, для чего прибегает к «специальным» приемам. Он не говорит прямо: Обломов философ, а только утверждает, без всякого риска быть опровергнутым, что «его понятия об идеале существования вызывают целую гамму ассоциаций»<sup>26</sup> с учениями мыслителей Древней Греции. Ассоциативно могут быть связаны самые разные предметы, фактически любые, и даже не имеющие принципиальных общих свойств и черт.

<sup>26</sup> Лощиц Ю. Гончаров. — М.: Молодая гвардия, 1977. — С. 188.

Так, к примеру, киников, которых Ю. Лощицу напоминает Обломов, отделяет от него целая пропасть. Приверженцы этой школы стремились всячески ограничить свои потребности, быть *«нагими и одинокими»*, чтобы достигнуть духовной свободы. Их идеалом было полное бесстрашие перед любыми ударами судьбы. Они презирали комфорт, а Обломов не мог жить без халата и мягкой постели, пирога с цыплятами и хорошего кофе.

Истинный мудрец спокоен, потому что ничего не боится: ни болезней, ни смерти. Мудрец, дрожащий от страха перед неизбежным концом, — нонсенс. Обломов боялся всего, любых неприятностей и уж, конечно, смерти. Его спокойствие мнимое, потому что обеспечено не внутренней, духовной работой, а физическим трудом его рабов — крепостных крестьян.

Уж если всерьез сравнивать Обломова с мудрецами древности, то его надо признать духовным невеждой, антифилософом. Очевидно, Ю. Лощица мало интересовали идеи и намерения автора «Обломова», он не ставил себе целью понимание и истолкование романа, ему нужно было проповедовать и внушать читателю свои идеи, независимо от того, насколько они согласуются с романом Гончарова.

И поскольку он свои взгляды выдает за взгляды писателя, чтобы освятить их его авторитетом, он вынужден искажать, коверкать, а порой выворачивать их наизнанку. Штольц, по его мнению, выступает чуть ли ни в роли нечистой силы, искушающей праведника Обломова. Концепция Ю. Лощица была воплощена в известном фильме Н. Михалкова. Она и сейчас пользуется популярностью: в одном из учебников для средней школы Штольца трактуют по Ю. Лощицу.

Подобные критические опыты поучительны, они предостерегают нас от слепого доверия к работам о художественной литературе, с каким бы блеском они ни были написаны. Любая критика должна проверяться текстом произведения: образованный человек не должен позволять никому манипулировать своим сознанием, или, попросту говоря, водить себя за нос.

**«Обрыв» (1869)** — последний роман Гончарова, которым он временно завершил свой путь писателя-романиста, прожив после его публикации более двадцати лет. Задуман он был еще в конце 40-х годов, одновременно с «Обломовым», а появился на свет только в 1869 году. Гончаров явно, по его собственным словам, *«переносил»* свое детище, и для родов потребовалась активная помощь повитухи, в роли которой выступил издатель журнала «Вестник Европы» М. М. Стасюлевич, по чьему настоянию писатель закончил рукопись.



«Обрыв» тесно связан и с «Обыкновенной историей», и с «Обломовым» родственностью образов, расстановкой персонажей, идеями. Главный герой романа Райский — это «проснувшийся» Обломов. Роман так же, как и два предшествующих, строится на столкновении «новой» столичной и «старой» провинциальной жизни (глобальные понятия в мире Гончарова). Но провинция и столица предстают в этих романах в различных ипостасях. В «Обыкновенной истории» явлены прекраснодушие, наивность, непрактичность заолустья, в «Обломове» — застой, сон, апатия, в «Обрыве» в образе провинции явно доминируют положительные черты. Хотя всюду Гончаров верен принципу двойного освещения, в «Обрыве» провинция все же торжествует над столицей, а над всеми многочисленными героями возвышаются Вера и бабушка, закоренелые провинциалки. Недаром в последних строках романа Россия названа «*другой великой*» «*бабушкой*».

Колоссальная разница между сороковыми годами, когда родился замысел романа, и шестидесятыми, когда он дописывался, отразилась в природе и остроте конфликта. В 60-е годы проводятся великие реформы, приобретает силу и влияние общественное мнение. Если в 40-е годы только брезжит возможность какой-то новой жизни, то в 60-е она становится явью.

Представители «новой жизни» в «Обыкновенной истории» и «Обломове», Петр Иванович и Штольц, — всего лишь практические деятели, их вполне устраивает общий порядок, государственный строй, религия. Совсем иное дело — Райский и особенно Волохов, носители идеи переделки мира. Речь уже идет не о частностях, не о нравах провинциальной и столичной жизни, а о радикальном преобразовании всего социума. Герои «Обрыва» проповедуют не житейскую мудрость, как Петр Иванович и Штольц, а политическую идею, хотя в самом общем и неопределенном виде. Они и в своих романических отношениях с женщинами выступают в новой роли — развивателя-соблазнителя<sup>27</sup>.

Любовь в романе становится полем идейного сражения, где сталкиваются старые, традиционные, и новые воззрения и где проверяется их цена и достоинство.

Первоначальное название романа «Художник» — из 40-х годов, а «Обрыв» — уже из 60-х, оно органично встает в ряд с «Некуда», «Зараженным семейством», «Бесами», «Панурговым стадом», «Взбаламученным морем» — антинигилистическими произведениями,

<sup>27</sup> Краснощекова Е. И. А. Гончаров. Мир творчества. — СПб.: Пушкинский фонд, 1997. — С. 406.



авторы которых намеревались ответить, разоблачить, ниспровергнуть, дать отпор «нигилизму», выявленному Тургеневым в «Отцах и детях» и защищаемому Чернышевским в «Что делать?». Их названия хорошо передают общую тревогу и опасения русских писателей за судьбу России и отношение к революционным идеям. С идеями нигилизма идти некуда, страну ожидает обрыв.

Самые авторитетные русские писатели — Л. Толстой, Достоевский, Гончаров, Лесков — были единодушны в своем неприятии революционных идей, пропагандируемых Чернышевским, Добролюбовым, Некрасовым. Но русское общество в целом пошло за последними и, по существу, осталось глухо к предупреждениям своих писателей, видевших темную, преступную сущность насильственного преобразования мира.

Пожалуй, вряд ли сложившуюся ситуацию можно объяснить простым непониманием русского общества. В революционных идеях была своя правда, и их привлекательность сначала для Европы, а потом для всего мира можно смело сравнить с последствиями *«мировых причин, как вот, например, в географии поднятия дна Балтийского моря»*<sup>28</sup>.

Изменение художественных намерений автора в процессе работы, долгое вынашивание романа сделали его «громоздким», соединившим три тематические линии: повествование о художнике, давшее первоначальное название роману; «эпос любви» и история отношений Веры и Волохова. Разумеется, это деление условно, поскольку все три линии взаимосвязаны, но в то же время они четко выделяются в романе.

Райский — связующая весь роман фигура. Он — художник-дилетант, ищущий свое место в жизни, пробующий заниматься то живописью, то скульптурой, и, наконец, он задумывает и пытается написать роман. Некоторые исследователи даже находят в «Обрыве» «роман в романе», с чем трудно согласиться. Роман Райский не написал, остался любителем, не умеющим упорно трудиться; таким он был задуман и воплощен автором. *«Райский — натура артистическая; он восприимчив, впечатлителен, с сильными задатками дарований, но он все-таки сын Обломова»*<sup>29</sup>.

Но помимо задачи создания образа дилетанта, типичного для русского общества 40-х годов, в котором, по мысли Гончарова, отразились черты многих известных русских деятелей, его как художника интересовало многообразие проявлений любовной страсти.

<sup>28</sup> Розанов В.В. Когда начальство ушло. — СПб., 1910. — С. 342.

<sup>29</sup> Гончаров И.А. Указ. изд. — Т. 8. — С. 83.

«Обрыв» состоит из ряда любовных историй: Райский — Наташа, Беловодова, Марфинька, Вера; Волохов — Вера; Козлов — и его жена; Тушин — Вера. *«Таким образом, на первом плане в романе являются неизбежные отношения полов между собою — и в своем простом, естественном виде, как у Марфиньки с Викентьевым, и в извращенном виде, в образе несчастных или безобразных страстей, этих болезней, поражающих тело и душу разом»*<sup>30</sup>.

Через сопоставления любовных отношений героев «Обрыва» Гончаров стремился выразить свою философию любви<sup>31</sup>. Но все же главное и особое место среди этих *«параллелей страстей»* занимает «роман» Веры и Волохова. Он отличается, во-первых, объемом, что немаловажно, а во-вторых, ярко выраженной динамикой. А как хорошо известно, мысль — это движение, потому развитие, ход событий, в наибольшей степени отвечая главному ее свойству, становится самым сильным средством выражения художественной мысли романа.

Потому справедливо будет считать, что в «Обрыве», как и в «Обломове», собственно роман начинается со второй части, когда Райский приезжает в провинцию, в свое родовое поместье. Оценивая свою жизнь, описанную Гончаровым в первой части книги, как возможный материал для будущего романа, герой размышляет: *«Где же тут роман? <...> нет его. Из всего этого материала может выйти разве пролог к роману! А самый роман — впереди или вовсе не будет его!»*

Роман оказался *«впереди»*; неожиданно для себя и вопреки своему сомнению Райский нашел в провинции *«живых людей с огнем, движением, страстью!»* «Движение» — вот что искал и не находил Райский. «Движением» проникнуты отношения Веры и Волохова, и они-то образуют стержень романа, а все остальное — эпизоды; Райский так и называет историю своей любви с Наташей: *«эпизод с Наташей»*.

В основе же движения лежит идейный, мировоззренческий конфликт, по терминологии Гончарова, столкновение «новой» и «старой» жизни. Причем главные мужские фигуры романа, Райский и Волохов, в своих отношениях к любимым женщинам выступают в одной и той же характерной роли — глашатаев прогресса. Они ищут путь к сердцу женщины через ее развитие и обращение в новую веру.

<sup>30</sup> Там же. — С. 210.

<sup>31</sup> См.: *Недзвецкий В.А.* Роман Гончарова. — М., 1996.

Эта любовная ситуация описана в литературе социального реализма многократно. Первооткрывателем ее был, несомненно, Тургенев, изобразивший ее в «Рудине». В разных вариантах она встречается и в «Отцах и детях», и в «Что делать?». Poleмически настроенный к идеям социального реализма, Достоевский пародировал и зло высмеял ее в «Записках из подполья».

Разумеется, ситуация, когда молодой, полный сил мужчина развивает красивую девушку якобы для ее же или даже для общей пользы, выглядит несколько двусмысленной. Это чувствует и Райский, пытаясь убедить себя в бескорыстии своего отношения к Софье Беловой: «...ведь я не для себя хлопотал, а для нее же... для развития... “для общества”».

Развивать и, значит, способствовать прогрессу, приходу новой жизни — для нас это понятие привычно и не выделяется из повседневного словаря, но в 40-е годы XIX века оно имело особый статус и сияло ореолом новизны. Белова в ответ на попытки Райского «спасти» ее не без иронии спрашивает: «...отчего я гибну? Оттого, что не понимаю новой жизни... не поддаюсь... как вы это называете... развитие? Это ваше любимое слово».

Развитие — главное дело Райского и Волохова, поскольку они неизбежно верят в прогресс. По мнению Райского: «*Мир идет к счастью, к успеху, к совершенству*». В значительной части романа повествуется о том, как Райский пытается развивать и спасти поочередно Наташу, Софью, Марфиньку, Веру. Самую сердцевину романа составляют идейные столкновения и споры, когда «развиватели», Райский и Волохов, встречают отпор со стороны Веры и бабушки. Здесь четко обозначен конфликт «новой» и «старой» жизни.

Волохов склоняет Веру к любви «на срок». Гончарову удалось изобразить их спор исполненным неподдельного драматизма. Противники предстали достойными друг друга. Писатель несколько не ослабляет аргументацию Волохова, хотя все его симпатии на стороне Веры. Он добросовестно излагает убеждения каждого со всей серьезностью и ответственностью.

Волохов предлагает Вере свободную любовь, считая свою позицию честной и искренней — пока мы любим друг друга, мы вместе, как только кто-нибудь охладает, что неизбежно, мы расстаемся. Он не может пообещать любви навсегда, поскольку такой любви не бывает, а обманывать, кривить душой он не хочет.

Для Веры любовь, соединяющая ее с любимым навсегда, возможна только в браке, освященном церковью и благословленном бабушкой. Волохов прибегает к главному для современного чело-

века доводу: он хочет убедить Веру, что ее взгляды устарели. *«Все это годилось прежде, а теперь потекла другая жизнь, где не авторитеты, не заученные понятия, а правда пробивается наружу...»*

Но Вера не слепо следует традиции, она ведь не совсем обыкновенная девушка: она много думала и читала и знакома с идеями современных мыслителей, от Прудона до Фейербаха. Она — современный, развитый человек. Но из всего своего опыта она вынесла продуманное твердое убеждение, что может быть счастлива, только сохранив верность традиции и религии.

В ответ на призыв Волохова к свободной любви (*«Любовь — счастье, данное человеку природой...»*), Вера выдвигает свой довод, произносит ключевое слово, о котором ее оппонент не хочет слышать. Слово это — долг. *«Счастье это ведет за собой долг»*. По сути дела, Вера более глубоко понимает свободу, чем Волохов.

Свобода без долга, без ответственности, как хорошо известно, обращается в рабство, в зависимость человека от собственных уже неконтролируемых желаний и влечений. Гончаров и его любимые героини признают требования новой жизни, и прежде всего свободу. Бабушка, главный оплот старой жизни, уважает свободу своих воспитанниц. Если Марфинька не смеет выйти из-под ее опеки, без ее позволения не может даже мечтать о женихе, то ведь это потому, что она сама хочет так жить.

И в споре с Райским бабушка разбивает его на поле свободы. Она, когда Райский пытается *«просвещать»* Марфиньку, предупреждает его: *«Она не будет счастлива навязываемым тобою счастьем и, стало быть, будешь деспотом ты, а не я»*.

*«Рыцарь свободы»* легко и незаметно для себя может превратиться в деспота, как было замечено Достоевским, который убедительно обвинял сторонников революционных идей в измене, в глубоко потаенном неуважении к свободе.

В «Обрыве» немало места занимают споры героев, где выходит наружу и предстает в открытой, откровенной форме глубинный конфликт старой и новой жизни. В романе присутствует также своеобразная философия спора.

Райский вступает в спор с бабушкой, не сомневаясь в своей скорой и полной победе; за его уверенностью стоит неколебимое убеждение современного человека в превосходстве всего нового над старым. Но происходит нечто неожиданное для сторонника прогресса: одержать верх над своим противником ему не удастся.

В «Обыкновенной истории» дядя легко разбивает доводы племянника. В «Обрыве» дело обстоит сложнее. Бабушкина мудрость, представляющая в мифологизированном облике веры в судьбу, оказы-

вается в некоторых отношениях превосходящей веру современного человека в прогресс, несмотря на свою архаическую форму. Бабушка вопреки модной прогрессистской теории среды, снимающей с человека ответственность за его жизнь, убеждена: *«Уж если кто несчастен, погибает, свихнулся, впал в нищету, в крайность, как-нибудь обижен, опорочен и поправиться не может, значит — сам виноват»*.

Взгляды героини «Обрыва» спорят с теорией среды, и следует признать, что ее «теория» более благотворна для отдельной личности, поскольку побуждает ее к активности. И уж, во всяком случае, она имеет не меньшее право на существование, чем противоположная, полагающая, что во всех бедах человека виноваты обстоятельства, но только не он сам. Бабушкина «судьба» наказывает человека за самонадеянность, любит и поощряет осторожность, но карает и за трусость, она проказница: *«Пропадет вещь: весь дом перероеешь, а она у тебя под носом — вот что!»*

Внешне такая вера выглядит как предрассудок и суеверие. Райскому она кажется лишенной всякого разумного начала. Но ее сторонница убедительно разъясняет практический смысл своей теории, находя его даже в мелких проделках судьбы (*«ищешь гривенник, попадают все двугривенные»*). Она объясняет Райскому, для какой цели судьба как будто смеется над человеком: *«Судьба учит его терпению, делает ему характер, чтоб поворачивался живо, оглядывался на все зорким глазом, не лежал на боку и делал, что каждому определил Господь...»*

Научная теория не имеет другой цели, кроме разъяснения явлений, житейская теория должна воспитывать человека, потому она оценивается по совершенно иному критерию, чем научное знание.

В споре с бабушкой Райский делает замечательное открытие: человека трудно или почти невозможно убедить в ошибочности его воззрений на жизнь, так как *«жизнь-то эластична»*. *«...Во что хочешь, веруй: в божество, в математику или философию, жизнь поддается всему»*.

Жизнь до поры до времени подтверждает человеку справедливость разных его точек зрения, и потому теоретические доводы его не переубеждают.

Но как будто вопреки этому положению, Гончаров в романе отдает предпочтение одним жизненным принципам и идеям перед другими. Основанием оценки мировоззрения для писателя служит нравственный облик человека, который его придерживается. Логически, может быть, взгляды Райского выглядят более убедительными, но все же он сам признает нравственное превосходство над собой бабушки. *«Я быюсь, — размышляет он (Райский. — В.Л.), — чтобы*

*быть гуманным и добрым: бабушка не подумала об этом никогда, а гуманна и добра. Я недоверчив, холоден к людям и горяч только к созданиям своей фантазии, бабушка горяча к ближнему и верит во все».*

Но как мы уже не раз замечали, Гончаров отдает должное обеим сторонам и не ставит под сомнение понятия прогресса и гуманизма, проповедуемые Райским, он их только поправляет и уточняет. Авторская мысль в «Обрыве» диалектична и богата оттенками, игнорируя которые, мы обедним и исказим ее.

### И. С. ТУРГЕНЕВ (1818—1883)

Тургенев, несомненно, писатель, близкий во многом Гончарову. Недаром между ними произошел известный конфликт, когда автор «Обрыва» обвинил Тургенева в плагиате. Гончаров, вынашивая план будущего романа, делился своими замыслами с друзьями-литераторами, в числе которых был и Тургенев. И когда он услышал в чтении автора «Дворянское гнездо», то был поражен сходством некоторых его ситуаций с собственными. Третейский суд, избранный обоими писателями для разрешения спора, не согласился с Гончаровым и не признал его претензии к Тургеневу справедливыми. Однако сам истец остался при своем мнении до конца жизни.

И все же время примирило писателей, признав самобытность каждого и одновременно родственность их талантов. Оба писателя, по нашей терминологии, относятся к социальным реалистам, и в их творческом пути есть примечательные моменты схождения.

Тургенев опубликовал свое первое произведение в 1838 году и до 1847 года писал в основном стихи, которые не принесли ему успеха, так что он даже решил оставить литературу. И вот в 1847 году, тогда же, когда Гончаров опубликовал в «Современнике» «Обыкновенную историю», Тургенев по просьбе И. Панаева дает в первый номер того же «Современника» очерк «Хорь и Калиныч», который неожиданно и для редакции, и для автора сделал имя Тургенева известным всей России. Писатель продолжил работу над рассказами из крестьянской и помещицкой жизни, составившими его знаменитую книгу «Записки охотника». И так, оба писателя прошли немалый путь в литературе, прежде чем нашли свою дорогу; подлинно самобытное творчество обоих писателей началось в одно время.

Тургенев писал и стихи, и поэмы, и рассказы, и повести, и пьесы, но, пожалуй, основным вкладом его в литературу, не считая «Записок охотника», стали его романы. С 1855 по 1877 год он написал и напечатал шесть романов: «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети», «Дым» и «Новь».

У Гончарова через все романы проходит коллизия новой, столичной, и старой, провинциальной, жизни; злободневные, общественно-политические явления его как писателя не интересовали. Романист, по его мнению, должен изображать устоявшуюся жизнь, породившую прочные типы.

Тургенев же стремился изобразить *«быстро изменяющуюся физиономию русских людей культурного слоя»*<sup>32</sup>, и в центре его внимания были общественно-политические идеи. В его романах мы найдем западников и славянофилов, консерваторов и либералов, реакционеров и революционеров. Критики справедливо называли Тургенева хроникером русского общественного движения.

Кажется, ни один русский писатель, кроме Тургенева, не идентифицировал себя с помощью общественно-политического термина. Как известно, он неоднократно объявлял себя западником. Он был политически ориентированным писателем, истоки чего нужно искать в его детстве. *«Помещицья, крепостная»* среда, в которой он был рожден и воспитан, вызвала его резкое неприятие. Его писательский и житейский путь был подчинен сознательному отталкиванию от нее.

Если Гончаров, видя пороки окружающей действительности, в то же время испытывал любовь к ней, то Тургенев, безусловно, не принимал свою родную среду и признавался: *«почти все, что я видел вокруг себя, возбуждало во мне чувство смущения, негодования — отвращения, наконец»*<sup>33</sup>.

Гончарова более всего беспокоили сон, лень и застой русской жизни, порожденные крепостничеством, Тургенев вынес из своего не очень счастливого детства в дворянский богатой усадьбе иной опыт. Его негодование и возмущение вызывали деспотизм, насилие, самодурство, с ранних лет он проникся к ним ненавистью.

В понятии крепостного права Тургенев, по его признанию, *«сосредоточил все, против чего <...> решил бороться до конца — с чем <...> поклялся никогда не примириться»*<sup>34</sup>.

Спасение России он видел в победе над главным врагом русской жизни — крепостничеством. Он ждал и верил, что реформа, отменяющая рабство большей части населения страны, неизбежна. Бороться Тургенев мог только пером и *«Записками охотника»*, несомненно, внес свой посильный вклад в великое дело освобождения крестьян.

---

<sup>32</sup> Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. — М., 1978—1985. — Соч. — Т. 9. — С. 390.

<sup>33</sup> Там же. — Т. 11. — С. 8.

<sup>34</sup> Там же. — С. 9.



Но в его романах антикрепостнического пафоса, которым проникнуты «Записки охотника», нет. В них он преследовал иную цель: по возможности объективно поведать о социально-политических увлечениях русского общества. Но сам этот интерес порожден с детства ориентированным зрением, вниманием к процессам, происходящим в обществе, стремлением увидеть те силы, которые обеспечат прогресс отечества. Не поддерживать какую-то партию и тем самым активно участвовать в общественной борьбе, а разглядеть и оценить те идеи, которые определяют будущее России — вот задача Тургенева-романиста.

В отличие от Гончарова, Тургенев не придавал своим романам «поучительности». Учить житейской мудрости он не пытался, а стремился оценить героя, как «*деятеля общественной жизни*»<sup>35</sup>, что определяет построение и поэтику романов. «*Это поистине наиболее социальный вид литературы, потому что через него совершается самопознание общества*»<sup>36</sup>.

Все в тургеневских романах нацелено, приспособлено к тому, чтобы дать *общественную* оценку героев. Вопрос не в том, что сделало жизнь героя неудачной или, наоборот, счастливой, как у Гончарова, а в том, способен ли герой и представляемые им силы повести страну по пути прогресса.

Л.В. Пумпянский определил тургеневский роман как культурно-героическую разновидность<sup>37</sup>, традиции которой в нашей стране были заложены Пушкиным в «Евгении Онегине». Отличительная черта культурно-героического романа — богатый культурный материал: имена героев литературных произведений, писателей, философов, ученых, государственных деятелей и т.д. Для Тургенева очень важно, какие книги читает его герой, в них порой находится ключ к пониманию образа героя и его поступков. Не обратив внимания на то, что Базаров — поклонник естествознания, определяющего его мировоззрение, а отец Аркадия — любитель Пушкина, мы ничего не поймем в «Отцах и детях», так же как многое не уясним в «Онегине», если не задумаемся, почему Евгений любил Байрона, а Ленский Шиллера.

Хотя Тургенев не принимал идею прогресса так же безусловно, как Чернышевский, все же в его романах ей принадлежит цент-

---

<sup>35</sup> Пумпянский Л.В. Романы Тургенева и роман «Накануне» // Тургенев И.С. Соч.: В 10 т. / Под ред. К. Халабаева, Б. Эйхенбаума. — М.; Л., 1929—1930. — Т. 6. — С. 9.

<sup>36</sup> Там же. — С. 11.

<sup>37</sup> Там же. — С. 17.



ральное место. Всякого рода колебания в отношении к прогрессу, свойственные его героям и ему самому, несколько не затрагивают саму идею в качестве центрирующего начала его романов. И не случайно, конечно, отказ от идеи исторического развития в «Дыме» привел Тургенева к художественной неудаче. Все герои романов Тургенева легко делятся на прогрессивных и консервативных, отсталых и передовых, приверженцев старого или нового, сам спектр оценки достаточно широк, но суть, его основа не вызывает сомнений. Прогресс в них — всеобщая мера.

Идея прогресса, обладающая силой единения, у Тургенева сродни религии. Да она фактически и получила ее статус и стала новой религией сначала просвещенного общества, а потом и широких масс. Недаром, пусть и в пылу полемики, Тургенев заявил, что в письме Белинского к Гоголю — вся его религия.

Разумеется, это была псевдорелигия — идеология, узурпировавшая не свойственные ей функции. В действительности она не смогла и не могла дать ответы на основные вопросы человеческого существования. В отличие от религии она не учила человека отношению к смерти и фактически игнорировала ее.

В социальном историческом развитии общества виделось универсальное средство решения всех проблем. Прогресс стал предметом предельного интереса героев. Они в романах Тургенева постоянно говорят о прогрессе, о социальных проблемах. Идет ли речь в «Отцах и детях» об искусстве, науке, любви, крестьянах, — всеобщей мерой является его величество Прогресс.

Не только юные студенты Аркадий Кирсанов и Евгений Базаров, но и их старики-родители — приверженцы прогресса. О чем идет речь в дамской гостиной, на балу, на светском приеме, в хижине бедняка? Все о том же: *«И вы полагаете, — промолвила Анна Сергеевна, — что когда общество исправится, уже не будет ни глупых, ни злых людей?»*<sup>38</sup>

Отец Базарова рассказывает о жизни в своем крошечном поместье: *«По крайней мере, я стараюсь, по возможности, не зарости, как говорится, мохом, не отстать от века»*. Или Кукшина: *«Вы, говорят, опять стали хвалить Жорж Санда. Отсталая женщина и больше ничего»*.

Даже в любовном заигрывании Одинцова пользуется для своих целей наукой. *«Вы забыли? Вы хотели дать мне несколько уроков химии»*, — говорит она собравшемуся уезжать Базарову.

<sup>38</sup> Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. — 2-е изд. — М., 1981.

Такого предмета общего интереса ни в «Евгении Онегине», ни в «Герое нашего времени», ни в «Мертвых душах» нет. Поэтому там нет и общей жизни.

Мы настолько привыкли к свойственным романам социального реализма принципам изображения действительности, что не замечаем поразительного факта вездесущности в них идеи прогресса. Она пронизывает все в их мире. Всюду, не только в разговорах, но и в поступках, в интерьере, в любви, смерти мы имеем дело с тем, что названо Белинским *«социальностью»*. У Тургенева даже мебель порой говорит о политических убеждениях ее владельца. Кабинет Сипягина («Новь») обставлен *«мебелью строгого стиля, вполне соответствующего с достоинством либерального государственного мужа и джентльмена»*.

Возникает впечатление, что социальность — это последняя сущность, дно мира. Для передовых героев Тургенева так оно и есть, поскольку прогресс в их понимании — источник всех благ. Он приведет человечество к полному счастью в будущем, а в настоящее время придает смысл жизни всем вместе и каждому в отдельности. Только приобщившись к истории, способствуя прогрессу, герои романов Тургенева могут жить подлинной жизнью, иначе они обречены на жалкое прозябание. Как христианин живет отношением к Богу, так здесь человек живет связью с прогрессом, что в корне, глобально меняет его ориентацию и самоощущение.

Перед Богом все равны, перед прогрессом — нет, хотя последний и имеет целью всеобщее счастье. Бог предъявляет человеку только нравственные требования, для служения прогрессу нужны человеческие способности: ум, воля, талант. В какой степени ты можешь способствовать историческому развитию страны, в такой степени ты и живешь.

Здесь уместно спросить: а судьи кто? Общество, становящееся вместо Бога последней инстанцией, приговор которой обжаловать нигде. Достоинство, собственное значение в глазах общества всегда важны для человека, но в религиозные эпохи они все же не обладают высшим рангом, потому что связь человека с вечностью определяется Богом, а не людьми. Благодаря вечности любая человеческая оценка относительна. Дух христианства требует пренебрегать людским судом как несовершенным, а порой и прямо противоречащим заповедям Бога. Об этом Л. Толстой напомнил своим современникам в «Анне Карениной»: *«Мне отмщение, и аз воздам»*. В деле служения прогрессу оценка человека окружающими становится единственно значительной, по сути абсолютной. Так, достижение всеобщего равенства на земле предполагает радикальное неравенство между людьми. В романах социального реализма складывается

четкая иерархия, расставляющая их всех одного над другим. Почти все, что они говорят и делают, достойно внимания не само по себе, а только как средство обнаружения их достоинств и недостатков. «...Проблема героя подавляет все остальное и превращает всех второстепенных лиц, весь бытовой, исторический и психологический материал, даже все события — в жизненный и литературный арьерплан»<sup>39</sup>.

Очень глубокая мысль исследователя требует, однако, некоторого уточнения и прояснения. Что все-таки значит: «подавляет все остальное»? Что именно подавляется, то есть делается незначительным, несущественным, второстепенным? «Все остальное» — жизнь, смерть, любовь, труд, природа, искусство, наука. По сути, человек, нашедшей смысл жизни в служении прогрессу, впадает в индивидуализм, который, казалось, был преодолен. И в этой пустоте вновь открывается подлинной сутью вещей воля к власти, как у лермонтовского Печорина.

В романах Тургенева идет постоянная борьба за лидерство, где победителя ждет в качестве награды идеальная тургеневская девушка, умная, передовая, безукоризненно нравственная.

Герои отличаются повышенным тщеславием, самолюбием, гордостью. Они чрезвычайно озабочены вопросом: каков тот, какова эта? Они предаются обсуждению другого с такой готовностью и постоянством («непрерывно»), что кажется, ничего важнее для них в жизни нет. В известном смысле так оно и есть, поскольку будущее, придающее смысл их жизни, целиком зависит от владеющих истинной. Рудин, Инсаров, Базаров, Соломин и даже Губарев притягивают ближних, как магнит. В «Дыме» склонность героев признавать власть другого над собой высмеивается автором и объясняется социально-исторической привычкой русского человека подчиняться барину. Но дело в том, что сама структура мира в романах Тургенева требует признания власти одних над другими. Установка героев, не столько психологическая, сколько онтологическая, приводит их неизбежно ко взгляду на окружающих через призму понятий подчинения и власти.

Губарев в «Дыме» необоснованно, не по заслугам и не по дарованиям признан вождем и пророком своим кружком сторонников. А Базаров, видимо, вполне может поучать, наставлять, судить своего шестидесятилетнего отца. Очевидно, что не только в житейских

---

<sup>39</sup> Пумпянский Л.В. Романы Тургенева и роман «Накануне» // Тургенев И.С. Соч.: В 10 т. / Под ред. К. Халабаева, Б. Эйхенбаума. — М.; Л., 1929—1930. — Т. 6. — С. 12.

вопросах, но даже и в специальных, медицинских решающее значение имеет опыт, а не теория. Поэтому старый лекарь за свою долгую практику должен был узнать многое такое, чего двадцатитрехлетний молодой человек ни в каких книгах найти не мог.

Разумеется, Тургенев, как истинный художник, правдиво изобразил действительность — вся дальнейшая история нашей страны подтверждает его правоту. Преклонение перед теорией и передовыми людьми точно отражено в «Отцах и детях».

«Тургенев взял известный взгляд на вещи, имевший притязания на господство, на первенство в нашем умственном движении...»<sup>40</sup>. Критик справедливо заметил, что речь в «Отцах и детях» идет о господстве. И, как правило, отношения между героями сводятся к главенству и подчинению, а основные чувства, которые пробуждают у своих читателей авторы романов социального реализма, — симпатия, антипатия, восхищение или презрение к героям.

«Тургеневские герои для читателя всегда на дистанции, всегда вне его собственного мира — удивительные, иногда вызывающие преклонение (и даже подражание), но всегда хотя бы отчасти чужие и чуждые»<sup>41</sup>. Именно потому, что читатель преклоняется, восхищается или презирает, *он не в состоянии разделить* чувства того, кем он восхищается, кого он обожает, не способен встать на его точку зрения и потому же может ему подражать.

Действительно, героям Тургенева подражали. Л. Толстой даже уверял, что сам тип тургеневской девушки в русском обществе появился после публикации романов писателя.

Читатель философско-религиозных романов, например Л. Толстого, смотрит на мир глазами героя, воспринимая все, что тому открывается в опыте: любовь, природу, красоту, труд, жизнь, смерть. В социальном романе герой заслоняет собой весь мир, на нем, на человеке с особыми свойствами и качествами, сосредоточен интерес автора и читателя.

Романы социального реализма обнаруживают новые качества героя, в романах Л. Толстого и Достоевского открываются неизвестные ранее герою свойства мира, жизни, человека.

Как хорошо известно, не все происходящее, случающееся можно назвать событием. Событием мы называем то, что значительно. Когда мы о чем-либо говорим: «Это событие», — то тем самым даем происшедшему оценку, обнаруживая в нем определенный смысл

<sup>40</sup> Страхов Н.Н. «Отцы и дети» // Литературная критика. — М., 1984. — С. 185.

<sup>41</sup> Маркович В.М. Человек в романах И.С. Тургенева. — Л., 1975. — С. 45.

и значение. Таким образом, «объективному» описанию событий предшествует оценка. Писатель-романист рассказывает о том, что, с его точки зрения, есть событие. Понятно, что если художник хочет поведать о чувствах человека, который не видит смысла жизни и для которого поэтому нет ничего значительного, он не сможет построить свое повествование на событиях.

Итак, предпосылкой событий как главного элемента эпического мира является сверхличная ценность, определяющая главные его свойства. Событие обладает силой единения героев, оно всегда связано с другими событиями, что и создает единство и динамику в романе. Она (сверхличная ценность) является обязательным началом для полноценной жизни человека с ее свойствами значимости, целостности и единства в русской литературе XIX века.

Романы Тургенева, независимо от того, насколько велик в них объем описаний, характеристик героев, предысторий, останавливающих действие, основываются на системе событий. События в них — главный элемент, что объясняется тем, что жизнь героев осмысленна и значительна, поскольку они приобщены, разделяют идеи прогресса. В целом картина мира в романах социального реализма оптимистична, несмотря на смерть или трагически сложившуюся жизнь героя. Происходящее в романах получает статус события благодаря приобщению героев к истории, к всеобщему, что придает смысл их личной жизни. Мы говорим о событийности романов Тургенева, несмотря на то что они в значительной степени состоят из разговоров и собственно действий и поступков в них немного.

«Отцы и дети» начинаются с события: Николай Петрович встречается на постоялом дворе сына Аркадия с другом. С этого момента читатель начинает узнавать о чертах характера героев, их взглядах и их значимости. Каждый разговор, каждая реплика, равно как и описание героев, прибавляет к их облику новую деталь, входящую в целое. Событие — не только дуэль Базарова с Павлом Петровичем, любовь Базарова к Одинцовой, но и встреча в городе с Ситниковым. Да и каждый разговор, по сути, — событие.

*«— Я не люблю Гейне, — заговорила Катя, указывая глазами на книгу, которую Аркадий держал в руках, — ни когда он смеется, ни когда он плачет: я его люблю, когда он задумчив и грустит.*

*— А мне нравится, когда он смеется, — заметил Аркадий.*

*— Это в вас еще старые следы вашего сатирического направления...»*

Каждая фраза, каждое слово здесь значительны, добавляют нечто новое к постоянно формирующемуся у читателя представлению о героях. Мы открываем непрочность убеждения Аркадия, этого

дворянского отпрыска, либерального и чувствительного, в сущности, чуждого отрицанию радикально настроенных разночинцев. Разговор выявляет очевидное превосходство в силе характера Кати. Она уже властвует над своим женихом, не сомневаясь, что он будет иметь те литературные вкусы, которые одобряются ею. Такой деспотизм молодой девушки, невесты, видимо, тенденциозен и порожден общей установкой автора, о которой говорилось выше.

Герои — не просто частные лица, но носители сверхличного начала, они представляют классы, определенные социальные группы и приобщены к исторической жизни страны, поэтому, в конце концов, так значительно все, что они говорят и делают. *Они постоянно пребывают в сфере всеобщего, что порождает иллюзию, что «значительность» — свойство самой жизни.*

Всеобщее — идеи, черты героев, обусловленные средой, — есть сущность изображенного в романе мира. *В качестве всеобщего сущность эта вечна и неподвластна смерти.*

Гегель в разделе своей «Эстетики», посвященном эпическому роду, замечает о смерти героя: *«Со смертью завершается только природа, а не человек, не нравы и не нравственность...»*<sup>42</sup>

Концепция человека, свойственная роману социального реализма, сложилась, в частности, под влиянием философии Гегеля. Человек приравнен ко всеобщему, сверхличному началу и в таком качестве не подвержен смерти. Однако его суть здесь искажена: гегелевское понимание человека игнорировало его отличительную черту — знание о своем неизбежном конце. Установка романа социального реализма приходит в противоречие с истиной о человеке, затемняет, скрывает ее. Смерть как проблема недоступна этому роману, она там фактически отсутствует.

Романы Герцена, Гончарова, Тургенева преследовали правомерную цель, которая, однако, неизбежно приводила к известному искажению человеческой сути. Условность, обязательная в любом искусстве, становится источником нарушения истины, что порождает потребность в новом подходе, исправляющем неизбежные «упущения» предыдущего.

Если у Тургенева и Гончарова герои — носители сверхличных социальных начал — *получают, можно сказать, даром связь со всеобщим, которая делает их жизнь значительной*, то герои Л. Толстого и Достоевского вырабатывают свои убеждения, ищут и находят связь с вечностью. Особенно у Л. Толстого человек предстает не как оцененная объективная сущность, а как ищущий смысл жизни субъект.

<sup>42</sup> Гегель Г.Ф.В. Эстетика: В 4 т. — М., 1971. — Т. 3. — С. 472.

Еще более контрастно различаются понимание человека в социальном реализме и понимание человека у Чехова. Говоря словами одного из героев писателя, *«все существо человека состоит из ощущений голода, холода, обид, потерь и гамлетовского страха перед смертью»*. Здесь человек не сущность, а существование, и потому, разумеется, анализ произведений Чехова требует другого метода, иных категорий, чем те, что мы применяем при изучении романов Тургенева.

Различия между писателями социального и философско-религиозного реализма со всей очевидностью обнажаются в сценах смерти их героев. Базаров, умирая, остается героем социального, идейного романа и продолжает «раскрывать» человеческие качества — ум, мужество, стойкость — и демонстрировать свое превосходство над окружающими. Перед лицом смерти не иссякает его способность к афористической острой мысли. На слова отца, выразившего надежду на преодоление кризиса в болезни сына, следует замечательно точная мысль умирающего: *«Эка, подумаешь! — промолвил Базаров, — слово-то что значит! Нашел его, сказал: “кризис” — и утешен. Удивительное дело, как человек еще верит в слова»*.

Показательно это *«еще»*, с несомненностью свидетельствующее о вере героя в прогресс: вскоре, видимо, настанет время, когда люди перестанут придавать значение словам. И до самого конца идет поток событий: визит врача, приезд Одинцовой, объяснение Базарова в любви, прощание. Даже все происходящее вокруг умирающего сохраняет свою значительность и обладает статусом события. Последние сцены, как и весь роман, написаны рукой большого мастера. Здесь есть высокие чувства, горе родителей, сомнение и страдание Базарова, но все же над всем царит восхищение его мужеством и твердостью. Нет, пожалуй, в романе только смерти, как она открывается умирающему, поскольку автор заботился не о постижении ее сущности, а о высокой репутации своего героя, о чем он точно сказал в одном из писем: *«Смерть Базарова (которую г[рафин]я Сальяс называет геройской, и потому критикует) должна была, по-моему, положить последнюю черту на его трагическую фигуру»*<sup>43</sup>. *«Базаров умирает совершенным героем, и его смерть производит потрясающее впечатление»*<sup>44</sup>, — вторит писателю критик.

<sup>43</sup> Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. — Т. 14. — М.; Л., 1960—1968. — С. 381.

<sup>44</sup> Страхов Н.Н. «Отцы и дети» // Литературная критика. — М., 1984. — С. 201.



Упреки в адрес Тургенева за преждевременную смерть его героя корректны, так как вполне соответствуют духу романа, хотя и неосновательны, так как смерть Базарова выполняет в романе свое назначение — прибавить к его образу очередную *«последнюю черту»*.

Для сравнения, цель которого, разумеется, не в том, чтобы принизить талант и достоинства автора «Отцов и детей», а только в том, чтобы обнажить разницу между двумя художниками, вспомним сцены умирания у Л. Толстого. В них главным «героем» представлена смерть, она — основная реальность, к которой приковано внимание читателей, свойства же личности имеют второстепенное значение.

Герои у Л. Толстого ведут духовную борьбу со смертью, постигая нечто новое, преображающее смысл всего. Смерть *открывает* героям писателя новый, чрезвычайно глубокий опыт. Базаров же ничего нового о жизни и смерти не узнает. Читатель переживает его кончину, жалеет его, но более всего восхищается им. Мысль читательская направлена не на смерть, а на героя.

Наиболее глубокие социальные реалисты — Тургенев и Гончаров — осознавали неполноту философской основы своих романов. Показательно, что самые свои безнадежные, пессимистические взгляды Тургенев выразил в лирических, субъективных повестях — «Призраках» и «Довольно», где поставил под сомнение то, что составляет главный интерес его романов.

Нам представляется, что писатель так никогда и не преодолел противоречие между пессимистическими взглядами на жизнь и верой в *«социальность»*. Вера в прогресс лежит в основе романа, сама структура которого несовместима поэтому с отрицанием ценности жизни. Мысль о трагизме человеческого существования воплотилась в лирических повестях<sup>45</sup>. Соединить два разных начала Тургенев так и не смог.

Не только автор «Отцов и детей», но и его герои уже понимают недостаточность веры в прогресс в качестве жизненной основы человека. Причем это противоречие, которое осознал Базаров, обнаружив, что благополучие простого крестьянина, ради которого он живет и работает, на самом деле не нужно ему, было противоречием мирового масштаба. Оно стало знаменем эпохи и легло в основание того поворота мировой философской мысли, в результате которого на первый план вышли проблемы человеческого существования.

---

<sup>45</sup> См.: Матюшенко Л.И. О соотношении жанров повести и романа в творчестве И.С. Тургенева // Проблемы теории и истории литературы. — М., 1971. — С. 315.



Напомним, что с конфликтом личного и общего столкнулся Дж. С. Милль, английский философ-позитивист, автор «Утилитарианизма», с его знаменитой формулой цели нравственного человека — достижения *«наибольшей суммы общего счастья»*<sup>46</sup>.

Возможно, что в «Отцах и детях» Тургенев пророчески предсказал идейную судьбу одного из духовных отцов Базарова. Как известно, Милль, задав себе вопрос: действительно ли всеобщее счастье сделает счастливым его самого? — искренне ответил: нет, не делает.

Перечитаем признание Базарова в разговоре с Аркадием: *«Да вот, например, ты сегодня сказал, проходя мимо избы нашего старосты Филиппа, — она такая славная, белая, — вот, сказал ты, Россия тогда достигнет совершенства, когда у последнего мужика будет такое же помещение, и всякий из нас должен этому способствовать... 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?»*

Подобные сомнения одолевали и Л. Толстого в начале 1880-х годов. Это *«ну а дальше?»* — прямо по-толстовски звучит, с его интонацией из «Исповеди»: *«...или рассуждая о том, как народ может достигнуть благосостояния, я вдруг говорил себе: “А мне что за дело?”»*<sup>47</sup>.

Очевидно, что на самый насущный и глубокий вопрос о смерти Базаров не знает ответа, как не знали его Милль и Л. Толстой начала 1880-х годов. Социальные воззрения, столь популярные в XIX веке, и не могли определить отношение человека к своему неизбежному концу. Так выясняется бессосновность *«социальности»*, которая сама нуждается в опоре на иные, метафизические принципы, которые бы привели в согласие личное и общее в жизни человека. Казалось бы, побежденный, индивидуализм Онегина и Печорина вновь возник: его в дверь, а он в окно.

Разгадку мироощущения Базарова мы в какой-то степени найдем, обратив внимание на его слова, предшествующие процитированным: *«Когда я встречу человека, который не спасовал бы перед мною, <...> тогда я изменю свое мнение о самом себе»*.

Какая связь между высоким мнением о себе Базарова, смертью и ненавистью к крестьянину, который будет жить в хорошей избе? Дело в том, что самолюбие и гордость героя (и это не просто гордость разночинца) носят не только социальный характер, но и ме-

<sup>46</sup> Философский энциклопедический словарь. — М., 1983. — С. 371.

<sup>47</sup> Толстой Л.Н. Юб. изд. — Т. 23. — С. 11.

тафизический. Только высокая социальная значимость обеспечивала ему связь со всеобщим, спасавшим его от удела обыкновенных людей, обреченных на ничтожество, как его родители, которые *«заняты и не беспокоятся о собственном ничтожестве, оно им не смердит...»*. Сказано резко даже для равнодушного сына, не говоря уже о любящем.

Базаров находит спасение от *«ничтожества»* в ощущении своего превосходства. Негативное отношение к окружающему социальному миру, в котором нет ничего, что бы заслуживало не только благоговения и восхищения, но даже простого одобрения, и питает гордость «нигилиста». Все отрицать, ни перед чем не преклоняться — это и означает чувствовать свое превосходство и тем самым приобщаться к всеобщему. Конечно, приобщение через отрицание — вещь сомнительная.

Перед лицом вселенной чувствовать свое превосходство невозможно, поскольку отрицать ее нельзя. Базаров чувствует свое ничтожество, так как его жизненная установка не выходит за границы понятия превосходства, ничего другого он просто не знает, но превосходить над вселенной не может.

Тут и выясняется со всей очевидностью, что цель, придающая смысл жизни Базарова, — не благополучие крестьянина, а удовлетворение самолюбия. Так обнажается внутренняя логика трансформации благодетелей человечества в его палачей, сформулированная Достоевским. Справедливости ради заметим, что подобная гордость неизбежно присуща и консервативно-реакционным убеждениям, обожеествляющим и возводящим в абсолют исторически сложившиеся государственные и общественные институты. У них та же гордость, что и у революционеров. Может быть, в этом и состоит секрет, объясняющий ту легкость, с какой революционеры вступают в ряды своих антиподов, но никогда, кажется, не становятся либералами, к примеру.

Самолюбие и гордость прежде всего выдают размышления Базарова о своем месте в универсуме, когда они менее всего уместны. *«Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотное в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которое мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет...»*

Как только появляется у героя мысль о вечности, разваливается все его мировоззрение и почва уходит из-под ног. Вместо вечности он выбирает превосходство, которое целиком покоится на временном. Вечное и бесконечное несовместимы со стремлением властвовать в конечной ситуации над конечными существами.

Базаров отчужден от универсума и противостоит ему, находясь в единственно ему доступных отношениях подчинения-превосходства со всем и всеми: близкими, искусством, природой, смертью.

Если Базаров чувствует себя ничтожным, то герои Л. Толстого и Достоевского переживают духовный подъем перед лицом всего, что говорит им о вечности. В Базарове, с одной стороны, в Пьере, Андрее, Алеше Карамазове, Зосиме — с другой, воплощены два полярных принципа мироощущения и ориентации человека в мире. Ограниченность «социальности», ее неспособность ответить на конечные вопросы человеческого бытия и потому стать полноценной жизненной философией открылись со всей очевидностью в сцене смерти Базарова. *«Да, поди попробуй отрицать смерть. Она тебя отрицает, и basta!»* В словах Базарова, с которыми трудно спорить, собственно, заключен приговор нигилизму. Отрицать смерть невозможно, а найти то, что преодолевает ее, герой Тургенева не способен, как и сам автор, видимо.

До самого конца Базаров остается верен социальному воззрению, даже в шаге от смерти продолжает смотреть на себя как на средство решения исторических задач, стоящих перед страной. *«Я нужен России... Нет, видно не нужен»*. Даже в такой момент для него остается важной собственная социальная значимость. *«А теперь вся задача гиганта — как бы умереть прилично, хотя никому до этого дела нет»*, — за мгновение до смерти все же присутствует мысль о других и их оценке, в полном соответствии с духом всего романа.

Тоска Базарова по вечности — только эпизод, хотя и очень значительный и симптоматичный, но он, по существу, угрожает целостности романа, поскольку ставит под сомнение принципы, лежащие в основании единства произведения.

Тургенев сам не решил проблемы смерти. Для него она была *«глухонемой слепорожденной силой»*, то есть абсолютно равнодушной к человеку, просто не замечающей его и ничего ему не говорящей.

У Л. Толстого же, к примеру, она не немая и открывает человеку, может быть, самое главное в его жизни. Очевидно, однако, что Тургенев осознавал значение экзистенциальных проблем, которое возросло в позднем творчестве писателя, о чем свидетельствуют и *«Живые мощи»*, и особенно *«Новь»*, которая вместе с *«Дымом»* выделяется из общего ряда тургеневских романов в научной литературе о Тургеневе.

В изображении главного героя «Нови» появляются совершенно новые для автора приемы. Нежданов думает о смерти и выражает свои мысли в по-своему замечательном стихотворении, обретшем самостоятельную жизнь:

Милый друг, когда я буду  
Умирать — вот мой приказ.  
Всех моих писаний грудю  
Истреби ты в тот же час!

Приведа стихи героя, Тургенев замечает: *«Он продекламировал вполголоса свое стихотворение — и сам удивился тому, что у него вышло из-под пера»*.

Анализ подсознательных глубинных чувств и мыслей самим героем, видимо, новая черта для писателя. Совершенно неожиданное открытие делает Нежданов относительно самого себя: *«Этот скептицизм, это равнодушие, это легкомысленное безверие — как согласовалось все это с его принципами?»*

*«Скептицизм, равнодушие, безверие»* — слова, которыми можно охарактеризовать мировоззрение Онегина или Печорина, светских щеголей, «лишних людей», но не революционера. Герой обнаруживает под маской общественного энтузиазма, по сути, пустоту. После длительного пути от разочарования и безверия «лишних людей» герой тургеневского романа приходит к исходной точке, к пункту, с которого начался путь в русском реалистическом романе. Нежданов *«занимался одними политическими и социальными вопросами»*. Такая ограниченность и привела героя к жизненному краху — самоубийству. В действительности вера в *«социальность»* оказалась тем же безверием, только замаскированным.

Социальному реализму Гончарова, Тургенева, Герцена, Островского, Чернышевского принадлежит совершенно особая, можно сказать, исключительная роль в развитии русского общества и истории страны. Его философская основа была господствующей в менталитете русского общества XIX и XX веков. Она содержала несколько догм, сформулированных Белинским: зло в обществе, а не в человеке, цель жизни — наслаждение ее благами, следовательно, решение всех проблем — в преобразовании общества. Эти идеи стали определяющими в умонастроении миллионов, живших и действовавших под их влиянием. Их чисто интеллектуальная недостаточность очевидна. Поражает колоссальная диспропорция между исключительной значительностью идей и полным отсутствием обоснования.

Есть чеканная декларация идеологического характера, обладающая статусом непререкаемости, лежащая так глубоко в метафизическом основании эпохи, что идеологические и социально-политические бои шли подчас над ней, никак не затрагивая ее отдельные положения. Никто, к примеру, по существу не осмелился

поставить под сомнение тезис об изначальной и абсолютной нравственной чистоте человеческой природы. Один только Достоевский, хотя и непоследовательно, выступил против него.

«Социальность» получила статус, если так можно выразиться, «сверхистины», не ее проверяли на истинность, а по ней определяли, что истинно, а что ложно. Все, что не совпадало, противоречило, не соответствовало ей, объявлялось несомненной ложью и не обсуждалось.

Писатели, критики, литературные персонажи, вообще все люди делились на прогрессивных, передовых, новых и реакционных, отсталых, старых, консервативных или же на развитых и неразвитых. Первые воплощали и несли истину и добро, вторые — зло и ложь.

Совсем еще недавно, в советское время, слово *прогрессивный* было определением всякого настоящего писателя. Это было своего рода клеймо — годен к употреблению. Все настоящие писатели — от Гомера до Горького — были прогрессивными и гуманистами.

Романы социального периода русского реализма исходили из идей, принятых большинством русских читателей в качестве абсолютных. Поэтому они легко поддавались общественной рационализации. Общество и писатели говорили на одном языке, что давало возможность адекватного перевода литературного произведения на язык публицистики.

Интерпретация в критике произведений Тургенева, Островского, Гончарова не только, как правило, удовлетворяла авторов, но порой даже раскрывала им то, чего они сами не замечали. «*Может быть, Островскому и действительно не приходило в ум всей идеи насчет темного царства, но Добролюбов подсказал хорошо и попал на хорошую почву*»<sup>48</sup>. Это свидетельство Достоевского особенно ценно, поскольку его уж никак не отнесешь к сторонникам критика.

По мнению Гончарова, «...художник часто сам увидит смысл — с помощью тонкого критического истолкователя, какими, например, были Белинский и Добролюбов»<sup>49</sup>. Автор «Обломова» сожалел, что не нашлось критика, который бы связал образы его трех романов в одно целое и увидел, «*что именно говорит это целое*»<sup>50</sup>. Его вполне устраивал критический анализ «Обломова» Добролюбовым: «*Я не*

<sup>48</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1972—1990. — Т. 29. — Кн. 1. — С. 36.

<sup>49</sup> Гончаров И.А. Указ. изд.: В 8 т. — М., 1955. — Т. 8. — С. 70.

<sup>50</sup> Там же. — С. 67.

*остановлюсь долго над “Обломовым”. В свое время его разобрали и значение его было оценено и критикой, особенно в лице Добролюбова»<sup>51</sup>.*

И не случайно именно о творчестве Тургенева, Гончарова, Островского написаны знаменитые критические статьи, вошедшие в русскую литературу почти на равных с художественными произведениями: «Луч света в темном царстве», «Что такое обломовщина», «Базаров», «Реалисты» и др.

Публицистическая критика Белинского, Добролюбова, Чернышевского, Писарева снабдила русское общество основными эстетическими категориями и оснастила его соответствующими навыками постижения и толкования художественных литературных произведений. Через призму эстетических понятий, которые были органичны для социального реализма, стали смотреть и на произведения синкретического, и на произведения религиозно-философского периода, что привело, хотя и к меньшему, но все же искажению сути первых и к совершенному непониманию вторых; что же касается Чехова и Бунина, то с их именами связаны самые большие критические недоразумения.

Смысл «Анны Карениной» был извращен, и еще до сих пор широкая публика убеждена, что Толстой отстаивал в романе идеал свободной любви, которой чинило препятствия лицемерное общество. Глубокие прозрения Достоевского в «Записках из подполья» и «Братьях Карамазовых» не оказали почти никакого влияния на менталитет русского общества. Совершенно не была воспринята ни критикой, ни читателями полемика Чехова с принципами мышления социального реализма. Писатель настойчиво изображал людей, думающих по шаблону, сложившемуся под влиянием идей предшествующей литературы, что приводило их к постоянным ошибкам и недоразумениям. Об одном из своих героев Чехов писал: *«Литература и сцена так воспитали его...»<sup>52</sup>.*

Логика «социальности» очень своеобразно проявляется и в современную эпоху, в частности в реакции некоторых сегодняшних исследователей литературы на издержки вульгарного социологизма. По причине преувеличения роли социального начала в прошлые годы они отказываются обсуждать социальные проблемы (как будто их там нет) сейчас, не замечая при этом, что они ушли от социологизма, но остались с вульгарностью. А ведь негативный смысл выражения «вульгарный социологизм» все же лежит в слове «вульгарный».

<sup>51</sup> Там же. — С. 78.

<sup>52</sup> Чехов А. П. Указ. изд. — Т. 14. — С. 272.

*Кризис основ социального реализма  
в творчестве Тургенева  
(«Призраки», «Довольно», «Дым»)*

В середине 60-х годов Тургенев пережил кризис мировоззрения. Обычно такими, ставшими от частого употребления стертими словами принято говорить в литературе о писателе, о тяжелом испытании в его судьбе. Под ними, собственно, понимается, что Тургенев в какой-то момент потерял смысл жизни, лишился стремлений, делавших жизнь возможной и желанной.

Человек чувствует себя несчастным чаще всего из-за несбывшихся надежд, болезни, крушения любви, потери близких и других частных причин. Но бывают особенно тяжелые внутренние состояния разочарования во всем, в жизни и универсуме в целом. Все, что делает жизнь ценной в глазах человека, вдруг разрушается без всяких видимых причин.

Тургенев был здоровым, богатым, знаменитым, казалось, имел все для счастья и все же был глубоко несчастным. Пушкин поведал о подобном состоянии в «Демоне» и «Пророке», когда весь мир стал для него мрачной пустыней. Благодаря «Исповеди» широко известен кризис Л. Толстого.

Кризис привел каждого из названных писателей к пересмотру ценностей, придававших смысл их жизни и творчеству, а его преодоление означало обретение более надежных духовных основ. В этом — личное и общественное значение в жизни художников кризисных ситуаций, способствующих их продвижению вверх, к достижению новых вершин в развитии своего духа. В кризисе, как нигде, полно и ясно раскрываются глубинные мотивы творчества, и потому он представляет особый интерес для исследования и понимания писателя. То, что находит художник, преодолевая кризис, представляет уникальный, бесценный опыт для общества.

Признание ценности жизни лежит в основе всех человеческих институтов и деятельности, которые имеют смысл только при условии, что жизнь — благо. Если жизнь — зло и лучше всего тому, кто не родился, как утверждали древние, то к чему государство, искусство, политика, хозяйство?

Вопрос о смысле жизни — самый глубинный и важный, всеопределяющий, и на него всегда давала ответ религия, наиболее древнее и почитаемое знание, и недаром считается, что оно не от человека, а от Бога.

«Призраки» и «Довольно» — произведения религиозного пафоса. Современная Тургеневу критика обращала внимание глав-



ным образом на их пессимизм и не заметила жажды веры и высших ценностей, неподвластных времени. Их значение в том, что они побуждают человеческую мысль искать прочных обоснований жизни, ответа на сомнения и разочарования современного человека. Критики также невысоко оценили и художественные достоинства произведений Тургенева. Одни из них видели в «Довольно» бессмысленный набор фраз, другие — только бесформенные лирические излияния, тогда как на самом деле повесть последовательно и строго выстроена.

Начинается она классически, с заявки темы: герой разочаровался в жизни. *«Все изведено — все перечувствовано много раз... устал я»*. Затем идут воспоминания о лучших мгновениях жизни; все они связаны с любовью, красотой и искусством. *«...И красота, красота в самих нас, кругом, повсюду — это выше слов»*. Герой, как скупец, перебирает свои сокровища в памяти о прошлом и приходит к неутешительному выводу, *«что самая суть жизни мелко-неинтересна и нищенски плоска»*. Даже любовь, дающая человеку *«то высшее, то сладчайшее счастье»*, обесценивается своей краткостью.

Далее мысль героя в поисках надежных ценностей, придающих смысл жизни отдельного человека, обращается к сверхличным началам, к истории, прогрессу. Но вера героя в прогресс не может устоять перед скептическими доводами, перед вечностью. И даже само искусство — главное, что давало герою-художнику ощущение связи с вечностью, — в конце концов подвержено неумолимому разрушению временем.

Подвергнув строгой ревизии все, что может придать жизни человека смысл, герой заканчивает свою исповедь безнадежно пессимистично. Такова логика движения художественной мысли в «Довольно». Пафос повести лучше всего раскрывается в словах: *«где же сладить»*, *«как поверить»*, *«как устоять»* человеку, временному существу, с сознанием вечности, в земной жизни? Важно, насколько продвигается Тургенев в поисках ответа.

Герой причину того, что весь мир стал для него тусклым и блеклым, находит в самом себе, поскольку краскам жизни дает *«и значение и силу, — тот свет, который исходит из сердца человека...»* В молодости человек не замечает его и считает, что все окружающее полно смысла, значения и красок, несущих ему радость, независимо от состояния его души. Но с годами он начинает понимать, что свет, озаряющий мир, есть явление человеческого духа, он создается человеком и требует внутренней, напряженной работы и только в молодости дается даром.

По сути, исток пессимизма героя — временность, бренность человека и всего, что он создал. Но это же говорят и различные ре-



лигиозные учения, значение и пафос которых состоит в том, чтобы научить человека жить в этом мире временного, для чего ему нужна живо ощущаемая связь с бесконечностью.

И разве только Тургенев видел тщету человеческой жизни? Л. Толстому и Достоевскому, убежденным оптимистам, она была недоступна? Нет, они были глубокими мыслителями, и их оптимизм основывался не на неведении, а на безусловной, абсолютной ценности. Они нашли нечто, что не зависит от временных условий человеческого существования, что неизменно наполняет душу любовью и благоговением.

Собственно поиском абсолютной ценности занят и Тургенев в «Довольно». Нет спасения в любви, но ведь есть служение человечеству, народу, искусству. *«Но разве нет великих представлений, великих утешительных слов: “Народность, право, свобода, человечество, искусство”?»*

Тургенев называет приведенные понятия *«утешительными»* и, следовательно, говорит об их значении в *личной* жизни человека. Здесь открывается, что служение высшим, сверхличным началам опирается на основу личной потребности человека, это служение нужно ему, в нем он может найти спасение.

Но автор «Довольно» не может больше верить в прогресс, реальность которого только и придает смысл служению народу и человечеству. Тургенев в это время склонен считать, что в действительности ничто не меняется в человеческой жизни. Шекспиру, если бы он вновь появился на свет, незачем было бы отказываться от своего трагического взгляда на человека. *«Его пронизательный взор не открыл бы ничего нового в человеческом быту...»*

Однако в своих романах Тургенев до сих пор писал об общественно-политических взглядах русского общества, что опять-таки имеет значение, если существует возможность совершенствования форм общественной и государственной жизни, улучшения положения народа.

Отказ от идеи прогресса неизбежно приводит к потере в глазах писателя значимости политики. Она в таком случае не заслуживает никакого внимания, и хроникеру общественного движения остается положить перо и сказать: «довольно».

Но еще остаются у художника красота и искусство. *«Да, это сильные слова: они, пожалуй, сильнее других, мною выше упомянутых слов. Венера Милосская, пожалуй, несомненное римского права или принципов 89-го года».*

Но и искусство тленно и беспощадная природа со своим союзником — временем — рано или поздно не оставит и следа от великих

творений красоты. Автор «Довольно» находит контраргумент пессимизму в отношении искусства. *«Красоте не нужно бесконечно жить, чтобы быть вечной, — ей довольно одного мгновения».*

Да, Тургенев согласен: человек-творец приобщен к вечности, но сам он и его творения обречены на исчезновение. Писатель говорит только о художнике, не ставя вопроса о том, как живут и как жить обыкновенным людям. В этом его отличие от Достоевского и Л. Толстого. С его точки зрения, существование большинства тем более беспросветно и безнадежно, если даже великим творцам не суждено победить время.

Художник — *«калиф на час»*, но в то же время он чувствует, *«что сродни чему-то высшему и вечному»*. Тургенев обнажает коренное противоречие человека вообще, а не только художника-творца, противоречие, о котором говорили многие поэты и философы: сознание человеком своей конечности, бренности и вместе с тем ощущение в себе чего-то вечного. Размышления на эту неизбывную тему мы найдем и у наших великих поэтов: Лермонтова, Тютчева, Фета, Вл. Соловьева. Проблема остро ощущалась и ставилась в русской литературе и по-своему решалась каждым поэтом. Но наиболее внятный и определенный ответ мы встречаем у Л. Толстого и Достоевского в их философско-религиозных романах «Война и мир» и «Братья Карамазовы». Очень важно отметить, что связь с вечностью любого человека, а не только художника-творца, представлена у этих писателей в эпической, объективной форме. Нет в них *«субъективщины»* «Призраков» и «Довольно».

Тургенев, очевидно, преодолел свое мрачное, пессимистическое настроение и нашел опору для жизни и творчества, но в ясной, однозначной форме в своих произведениях ее не выразил. По мнению Л. Толстого, в жизни Тургенева *«и произведениях есть три фазиса: 1) вера в красоту (женскую любовь, искусство). Это выражается во многих и многих его вещах; 2) сомнение в этом и сомнение во всем. И это выражается и трогательно, и прелестно в “Довольно” и 3) не формулированная, как будто нарочно из боязни захватить ее <...> двигавшая им и в жизни, и в писаниях вера в добро — любовь и самоотвержение...»*<sup>53</sup>.

Справедливо утверждение Л. Толстого о неформулированности тургеневской веры, он не написал произведения о преодолении своего сомнения и обретении веры. В своем творчестве и, судя по всему, в жизни Тургенев не одержал безусловной победы над смертью, и в его последнем произведении, в «Стихотворениях

<sup>53</sup> Толстой Л.Н. Юб. изд. — Т. 63. — С. 150.

в прозе», чередуются пессимистические и жизнеутверждающие мотивы.

В настроении глубокого разочарования, которым проникнуты «Призраки» и «Довольно», Тургенев написал роман «Дым», представляющий для нас особый «экспериментальный» интерес: как может быть построен роман социального реализма без меры прогресса?

Пожалуй, «Дым» — самое скандальное произведение Тургенева. Вызвав не меньший шум в критике и публицистике, чем «Отцы и дети», «Дым» превзошел предыдущий роман единодушием его хулителей. Именно единодушием, поскольку писателя дружно ругали, по его словам, *«все — и красные, и белые, и сверху, и снизу, и сбоку — и особенно сбоку»*<sup>54</sup>.

Такое согласие в негативной оценке романа представителями разных, в том числе и антагонистических, лагерей русского общества объясняется рядом причин. Прежде всего, Тургенев впервые в своем романном творчестве изобразил противоборствующие общественно-политические силы в равной степени памфлетно-карикатурно, поставив под сомнение саму способность русского общества к политической жизни.

Слова Литвинова: *«Мне кажется, нам, русским, еще рано иметь политические убеждения или воображать, что мы их имеем»*, — очевидно, разделяются автором, что подтверждается тем, как он рисует своих идейных героев. Тургенев, в отличие от всех остальных своих романов, в «Дыме» занят не столько выяснением социальной значимости идей, проповедуемых его персонажами, сколько уровнем их политической культуры, а он так низок, по мнению писателя, что лучше не иметь никаких *«политических убеждений»*.

Разумеется, это не могло не задеть национального чувства русской публики, писателей и журналистов, независимо от их политической ориентации. Но, конечно, самый сильный эффект на общество в целом произвели критические выпады Потугина, и особенно его рассуждения о Хрустальном дворце, главном павильоне Всемирной выставки 1851 года в Лондоне: *«...если бы такой вышел приказ, что вместе с исчезновением какого-либо народа с лица земли немедленно должно бы исчезнуть из Хрустального дворца все то, что тот народ выдумал, — наша матушка, Русь православная, провалиться бы могла в тартарары, и ни одного гвоздика, ни одной булабочки не потревожила бы, родная...»* Жесткие и несправедливые слова, что

<sup>54</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. — М., 1962. — Т. 6. — С. 260.

признает сам их автор: *«Это клевета! Это слишком резко — скажете вы, пожалуй...»*

Разумеется, никто этого «*пожалуй*» не заметил, и критики обвиняли Тургенева в отсутствии патриотизма и даже в предательстве. Но возможно ли представить, что в романе нет ни грана правды, что писатель все придумал, чтобы оклеветать и унижить свою Родину? Мировая литература подобных случаев, кажется, не знает. Главное же состоит в том, что даже сегодняшняя наша общественная жизнь подтверждает точность тургеневских наблюдений, и в ней сохранились некоторые черты, высмеянные в «Дыме». Тургенев дал блестящий анализ такому своеобразному человеческому коллективу, как кружок Губарева. В нем люди объединены, казалось бы, высокой целью спасения Родины, желанием избавить ее от социальных пороков и приготовить лучшее будущее. В романе не говорится, как и какими средствами они собираются достичь цели, акцент сделан на культуре общения, нравственном климате общества, маниакально приверженного к бесконечным спорам о будущем России и ее отношении к Западу. *«...Сойдутся десять русских, мгновенно возникает вопрос о значении, о будущности России, да в таких общих чертах, от ящ Леды, бездоказательно, безвыходно. Жуют, жуют они этот несчастный вопрос, словно дети кусок гуммиластика: ни соку, ни толку».*

Этот «*вопрос*» интеллигенция без конца «*жевала*» и в советское время — на кухнях, и сейчас мы «*жуем*» его уже публично, в прессе и на телевидении. И давно пора бы задуматься о причинах долгожития этой темы. Рассуждая о России и ее будущности, русские люди, по мнению Тургенева, не могут обойтись без оглядки на Запад. Россия и Запад — вечная, навязчивая тема русской общественной мысли и бесконечный и любимый предмет разговоров интеллигенции. До сих пор у нас еще в ходу деление на западников и славянофилов. Тургенев в своей характеристике взглядов тех и других далек от беспристрастия: с насмешкой говорит о славянофилах, но серьезно и подробно излагает западнические убеждения. В целом, по убеждению писателя, в русском обществе отношение к Западу двойственное, противоречивое: его принято ругать и в то же время сами поносители Запада в душе признают его превосходство. *«Ну, и конечно, тут же, кстати, достанется и гнилому Западу. Экая притча, подумаешь! Бьет он нас на всех пунктах, этот Запад, — а гнил! И хоть бы мы действительно его презирали <...>, а то ведь это все фраза и ложь».*

Но главную беду русской радикально настроенной интеллигенции, претендующей на улучшение мира, Тургенев видит в низкой

культуре спора и обсуждения. Он как будто настойчиво рекомендует «спасителям» страны и всего человечества обратиться к себе, критически отнестись к своему кружку. Но они, как замороженные, могут смотреть только вдаль и неспособны, да и не желают заниматься такими пустяками, как правила дискуссии, соблюдение дисциплины. *«Случалось не раз, что трое, четверо кричали вместе в течение десяти минут, и все были довольны и понимали».*

В кружке Губарева не только пренебрегают элементарными правилами общения, но и прибегают к бесчестным приемам критики. В их среде процветает и приветствуется то, что можно назвать идеологической или партийной клеветой. Высшая цель, собравшая этих людей вместе, — благо народа, и во имя его допускаются любые лживые обвинения и поношения представителей высших классов.

Так, Суханчикова помимо множества затронутых ею предметов говорила *«о купце Плескачева, заведомо уморившем двенадцать работниц и получившем за это медаль с надписью “за полезное”, пролетариате, о грузинском князе Чукчеулидзе, застрелившем жену из пушки, и о будущем России».* Соседство тем — неслучайное и примечательное.

Ну, действительно, что такое оклеветанные купец и князь перед светлым будущим России? Но может быть, оно оказалось не столь светлым, как раз по причине неуважения к элементарной честности людей, озабоченных народным счастьем. В бесчестности упрекал русскую революционную интеллигенцию и Достоевский в «Бесах».

И это не просто общечеловеческий порок, а совершенно новое духовное явление, когда клевета и ложь выдаются за добродетель, если служат светлым целям счастливого будущего. Это беспринципность русских революционеров в полной мере проявилась в страшных событиях революций и гражданской войны в XX веке.

Под впечатлением от революции 1905 года известный русский философ С. Франк пришел к мысли, что непризнание абсолютных, общечеловеческих ценностей — причина той беспринципной морали, *«которая оценивает дела и мысли не объективно и по существу, а с точки зрения их партийной пользы или партийного вреда; отсюда — чудовищная, морально недопустимая непоследовательность в отношении к террору правому и левому, к погромам черным и красным, и вообще не только отсутствие, но и принципиальное отрицание справедливого отношения к противнику»*<sup>55</sup>.

<sup>55</sup> Франк С.Л. Этика нигилизма // Сочинения. — М., 1990. — С. 106—107.

«Бешенство сплетни», клевета, лицемерие, свойственные сборищу радетелей России, имеют под собой в понимании Тургенева прочное социальное и метафизическое обоснование. Замечательно, что все негативные черты присущи только коллективу, то есть, конечно, отдельным людям, но лишь тогда, когда они вместе, а по отдельности они — *«почти все прекрасные люди»*. *«Да, да, все это люди отличные, а в результате ничего не выходит: припасы первый сорт, а блюдо хоть в рот не бери»*.

Очевидно, причину неприглядного морального облика общества Губарева нужно искать в том, что его объединяет. А объединяет его возвышенная идея народного блага, справедливая и благородная, исторически актуальная. По убеждению автора «Дыма», беда не в самой идее, а в отношении к ней губаревцев, а значит, по существу, всей русской интеллигенции, — отношении идолопоклонническом, несвободном, порожденном привычками рабства, крепостного права, только недавно отмененного.

Тургенев считает, что русский человек привык подчиняться силе, олицетворенным обобщением которой является барин. *«Нам во всем и всюду нужен барин; барином этим бывает большею частью живой субъект, иногда какое-нибудь так называемое направление над нами власть возымеет... теперь, например, мы все к естественным наукам в кабалу записались»*.

Можно попасть в кабалу и к идее, не владеть ею с целью лучшего понимания действительности, а слепо подчиняться ей.

В советское время верность идее поощрялась материально, а отклонение грозило наказанием. В стране, по сути, существовал позорный запрет на профессию: должности начальников снизу доверху принадлежали членам партии, и были профессии, которыми могли заниматься только коммунисты, например профессия дипломата. И вот страна освободилась от тоталитарной однопартийной системы. Но теперь бывшие коммунисты, вмиг ставшие православными, снова хотят привилегий и мечтают вернуть запрет на профессию уже для атеистов. И с какой скоростью забыты прежние кумиры и вожди! Семьдесят с лишним лет молились на К. Маркса, а теперь и не вспоминают о нем. Как же здесь не поверить в пророческую русскую литературу. Ведь Тургенев предупреждал: *«Новый барин родился — старого долой. То был Яков, а теперь Сидор; в ухо Якова, в ноги Сидору!»*

Не менее жестко и карикатурно Тургенев представил в своем романе и противников прогресса — группу генералов. Достаточно привести несколько издевательских выражений и имен, которыми награждает своих героев автор, чтобы почувствовать язвительность

его тона: «высохший сморчок», «развалина», «талмудист запищал», «графиня Ш. задребезжала». Герои консервативно-радикального лагеря показаны как люди, заботящиеся только о своей материальной выгоде. Они потеряли некоторые свои существенные права и привилегии в результате реформы 1861 года и мечтают о прежних порядках, выгодных им и губительных для страны. Их девиз — вернуться назад, и чем «дальше назад, тем лучше».

В отличие от гостей Губарева, во многом личностей незаурядных и теряющих свои положительные черты в сообществе, генералы поражают своим личным убожеством и скудоумием. «*Какое старье, какой ненужный вздор, какие плохие пустячки занимали все эти головы, эти души, и не в один только этот вечер занимают их они, не только в свете, но и дома, во все часы и дни, во всю ширину и глубину их существования!*»

Тургенев считал себя и стремился быть объективным художником, что в его понимании означало не отсутствие прямых оценок персонажей, а отказ от выражения личных взглядов. Но в «Дыме» писатель явно изменил своей установке на объективность и единственный раз в романе высказал свои общественно-политические убеждения, и не как художник — через образы, а непосредственно как публицист, вложив их в уста Потугина. «*Всякий раз, когда придется приниматься за дело, спросите себя: служите ли вы цивилизации — в точном и строгом смысле слова, — проводите ли одну из ее идей, имеет ли ваш труд тот педагогический, европейский характер, который единственно полезен и плодотворен в наше время, у нас?*»

Однако в романе с необыкновенной резкостью отразилось противоречие мировоззрения Тургенева. Словами Потугина не завершается роман, вслед за ними идут пессимистические размышления Литвинова, по сути, отрицающие мысль Потугина. Их можно было бы рассматривать как минутное настроение героя, если бы они не дали наименование роману. «*“Дым, дым”, — повторил он несколько раз; и все вдруг показалось ему дымом, все, собственная жизнь, русская жизнь, особенно все русское <...> все торопится, спешит куда-то — и все исчезает бесследно, ничего не достигая.*»

Разочарование в духе Шопенгауэра, считавшего, что по существу в человеческой жизни ничего не меняется, подрывало саму основу романов Тургенева. Ведь писать об общественных настроениях и движениях можно, только будучи убежденным, что они оказывают влияние на ход истории, которая имеет цель и смысл. Противоречие Тургенева, потеря веры в прогресс предопределили художественную неудачу романа, «Дым» — самый несовершенный роман писателя.



Очень точно сформулировал основной его недостаток Фет: «*Сам с ногу, а борода с локоть*»<sup>56</sup>. Поэт имел в виду несоразмерно большое место в романе разговоров героев и монологов Потугина, которые подавляют любовный сюжет и чуть ли не отодвигают его на второй план.

Для Тургенева всегда серьезной проблемой в его романах было соединение любовных отношений героев и злободневных общественно-политических вопросов. «Дым», как неоднократно было замечено исследователями, распадается на две слабо связанные между собой части: историю любви Литвинова и Ирины и публицистические страницы, где высмеиваются противостоящие общественные группировки.

Несомненно, к недостаткам романа следует отнести не свойственный Тургеневу, и реализму вообще, прием прямого выражения авторской точки зрения, вложенной в уста героя-резонера. Свою мысль художник должен представить в образах — в этом его сила.

Но несмотря на все недостатки, а может быть, даже в какой-то степени благодаря им, «Дым» — показательное произведение, поскольку в ясном свете открывает взгляды Тургенева с их главным противоречием между глубинными воззрениями на человеческое существование и общественно-политическими убеждениями. Здесь мы особенно отчетливо видим то значение, которое имела идея прогресса для романов социального реализма.

## Н.А. НЕКРАСОВ (1821—1877)

**Н.А. Некрасов — поэт идеологии революционной демократии.** Как мы уже отмечали выше, он начал свой путь, как и другие знаменитые русские писатели, его современники, поэтом-романтиком. Уже названия многих его стихотворений раннего периода свидетельствуют об этом с несомненностью: «Ангел смерти», «Злой дух», «Ворон», «Рыцарь», «Водяной», «Пир ведьмы», «Песня Замы».

«Рыцарь» (1839) написан в излюбленном романтиками жанре баллады. Его герой по имени Роланд, «*воин могучий над гробом Заиры // Рыдает, на меч оперишь боевой*». С помощью волшебного кольца он вызывает с того света свою возлюбленную и «*обнимая Заиру цалует*». Рыцарь готов ради нее покинуть и «*лавы и меч*», «*с которым тягаться боялось полмира*». Заира с восходом солнца должна возвратиться в мир усопших, и Роланд навсегда остается возле могилы: днем молится, а «*ночью все с кем-то на ней говорит*».

<sup>56</sup> Толстой Л.Н. Переписка с русскими писателями. — М., 1962. — С. 268.



Стихотворение — концентрат романтических черт: сюжет, имена, необыкновенный герой, гиперболы, чувства, магические предметы, кладбищенская фантастика, и все чужое, ни одного своего слова. Только с большой натяжкой можно признать Некрасовского «Рыцаря» творчеством, поскольку ничего нового в нем поэт не сказал. Откуда пришел этот Роланд к Некрасову? Из чужих книг, из произведений других поэтов. Сам Некрасов в полной мере осознал цену своим ранним стихам после отрицательных рецензий на первый сборник «Мечты и звуки» и даже предпринял попытку скупить тираж и уничтожить его.

Первые свои стихи Некрасов опубликовал в 1839 году, то есть он дебютировал приблизительно в одно время с Лермонтовым и Тургеневым, и в течение семи лет продолжал проходить обычную для почти каждого поэта школу подражания известным авторам. И только в 1846 году нашел свое место в литературе, когда написал и напечатал в «Петербургском сборнике» стихотворение «В дороге». В нем ямщик повествует о своей жизни, и этот рассказ был интересен русскому обществу, потому что оно увидело там себя, узнало о самом больном для страны вопросе — о крепостном праве, которое обсуждать публично было запрещено Николаем I.

Причина горькой доли ямщика — социальная. Его женили на крестьянской девушке, выросшей в барском доме, воспитанной как барышня, что сделало несчастной и ее, и его. Судьба двух людей была покалечена из-за барского каприза.

Помещичий произвол, бесправие крепостного человека, крестьянский взгляд на вещи, народные нравы — все представлено в стихотворении Некрасова. Автор предоставляет слово крестьянину, тот сам говорит о себе — ведь только на народном языке может выразиться народное сознание. Конечно, Некрасов следует за своими великими предшественниками: Пушкиным и Лермонтовым, но не повторяет их, как повторял романтиков в «Мечтах и звуках», а развивает и углубляет их начинания.

Он смело вводит в поэзию разговорную народную речь, может быть, даже с некоторым излишеством: «байт», «врезамшись», «патрет» и др. Важно, что все эти словечки служат не для создания этнографического колорита, а раскрывают мировоззрение крестьянина, его взгляд на вещи.

Заканчивая рассказ о своей незаладившейся жизни, ямщик открывается во всем своем простодушии. Жена его так и не смогла привыкнуть к бедному и суровому крестьянскому быту, стала «как щепка худа и бледна»:

Чай, свалим через месяц в могилу...  
 А с чего? Видит бог, не томил  
 Я ее безустанной работой  
 .....  
 А, слышь бить — так почти не бивал,  
 Разве только под пьяную руку...

С появлением «В дороге», можно сказать, родился самобытный поэт Н.А. Некрасов, а его крестными стали два русских революционера, Герцен и Белинский, с похвалой отозвавшиеся о стихотворении.

Как известно, через точку можно провести сколько угодно прямых, а через две только одну. Если принять за вторую точку стихотворение «Пьяница» того же 1846 года (а можно выбрать почти любое другое, созданное более чем за тридцать лет до дня смерти поэта), то и возникнет та одна, единственная прямая, которая точно обозначит неизменное, без всяких поворотов и отклонений направление всего творчества Некрасова.

Приведем заключительные четыре строки, выражающие обобщающую мысль, вывод, к которому и вело все стихотворение:

Но мгла отвсюду черная  
 Навстречу бедняку...  
 Одна открыта торная  
 Дорога к кабаку.

Положение бедняка безвыходно, для него нет спасения, социальное устройство таково, что он ничего сделать не может, изменить судьбу не в его силах.

В другом стихотворении — «Огородник» — рассказывается о любви крестьянина к барышне. Что становится препятствием для влюбленных и причиной драматической развязки их отношений? Их социальное неравенство.

...Знать, любить не рука  
 Мужу-вахлаку да дворянскую дочь!

В знаменитой «Тройке», ставшей народной песней, автор говорит о внезапном чувстве любви крестьянки к офицеру, что служит поводом поведать о несчастной доле, которая неизбежно ждет красавицу-крестьянку:

Будет бить тебя муж привередник  
 И свекровь в три погибели гнуть.

Вор из одноименного стихотворения почему крадет? Потому что беден, голоден, других причин социальное искусство не допускало:

И вор был окружен и остановлен скоро.  
Закушенный калач дрожал в его руке;  
Он был без сапогов, в дырявом сюртуке.

Вор у социальных реалистов и у романтиков во всей мировой литературе вызывал симпатию и сочувствие читателей как жертва несправедливого социального порядка.

Необыкновенной популярностью пользовалось стихотворение Некрасова «Еду ли ночью по улице темной». Его распевала студенческая молодежь, даже Тургенева оно *«совершенно с ума свело»*, он его *«твердил денно и ночью»* и выучил наизусть.

В стихотворении лирический герой вспоминает о судьбе любимой женщины, постоянно несчастной. Угрюмый отец был *«беден и зол»*, замуж она пошла за нелюбимого человека, который ее бил, она ушла от него и жила в гражданском браке с рассказчиком. Он вспоминает, как, разрывая сердца, плакал их больной ребенок, пока не умер. И вот мать в отчаянии идет на улицу и продает себя. Это кульминация стихотворения, его ударные строки:

Я задремал. Ты ушла молчаливо,  
Принарядившись, как будто к венцу,  
И через час принесла торопливо  
Гробик ребенку и ужин отцу.

Последний стих вызвал оправданную насмешку у В. Набокова своей сентиментальностью и безвкусицей, порожденным стремлением усилить трагизм сцены, довести его до предела, что привело к соединению несоединимого — *«гробика»* и *«ужина»* — вещей явно из разных сфер.

Все герои несчастны (если не сейчас, то в будущем): и ямщик, и огородник, и крестьянская красавица, и городские бедняки. Таков мир социального реализма, но чтобы понять его принципы, природу и тенденцию, наших примеров и выводов недостаточно, необходимо определить его. *«Каждый предмет выступает в качестве определенного тогда, когда он ясно помыслен в отношении к другим предметам»*<sup>57</sup>. Все, как известно, познается в сравнении. Поэтому мы уже здесь, в разделе о Некрасове, приведем несколько характерных высказываний Чехова и Бунина, писателей другого периода, чтобы читатель ясно увидел различие между ними: Некрасовым, с одной стороны, и Чеховым и Буниным, с другой, благодаря чему лучше понял бы их.

<sup>57</sup> Ясперс К. Введение в философию. — Минск, 2000. — С. 31.

Социальный реализм, по сути, не интересуется проблемой смысла жизни, не признает, что в ней есть темные стороны, трагизм. Поэтому пришедшая на смену ему другая литература сосредоточилась на жизни человека как таковой, с ее вечными свойствами и проблемами.

Из записной книжки Чехова: «И беда, что эти обе смерти (А. и Н.) в жизни человеческой не случай и не происшествие, а обыкновенная вещь»<sup>58</sup>. Некрасова мало интересует смерть, она у него — не самостоятельный предмет, а, как правило, средство освещения или обличения несовершенного устройства общества.

Вот запись Чехова о героине задуманного произведения: «...с ней тоже делается припадок: страшно жить... видела сегодня на улице слепого ребенка»<sup>59</sup>. Жизнь для героев писателя страшна, не потому что они бедны, угнетены, а потому что жизнь им представляется трагичной по самой своей природе, по сути, независимо от политического строя, общественных отношений, типа государства, все это как несущественное игнорируется Чеховым в большинстве его зрелых произведений.

Некрасов строит свои произведения на резком контрасте человеческих судеб, определяемых социальным статусом героев. Чехов же стремится показать, что участь человеку на земле выпадает такая же, как и всем. «Аристократы? То же безобразия форм, физическая нечистота, мокрота, те же беззубая старость и отвратительная смерть, что и у мещанок»<sup>60</sup>.

У Бунина еще сильнее, чем у Чехова, был выражен интерес к вечным, неизменным свойствам человеческой жизни, несомненно имевший полемическую по отношению к предшествующей литературе направленность. Он почти декларировал: «Есть несколько вещей, неизменных, органических, с которыми ничего поделать нельзя: смерть, болезнь, любовь, остальное — пустяки». К ним-то и было приковано внимание Бунина. Постоянный пафос многих его рассказов — судьба у всех живущих на земле одна и та же.

Беды, горе, страдания человека далеко не всегда порождаются социальностью. Человек живет не только в обществе, но и во Вселенной, а жить во Вселенной и быть независимым от нее невозможно.

Искусство не просто пассивно отражает то, что есть, а выбирает из действительности с ее бесконечным числом свойств, качеств, реалий, событий те, которые важны, значительны, характерны, что

<sup>58</sup> Чехов А.П. Собр. соч.: В 20 т. — М., 1949. — Т. 12. — С. 193.

<sup>59</sup> Там же. — С. 210.

<sup>60</sup> Чехов А.П. Указ. изд. — Т. 12. — С. 246.

определяется установкой, мировоззрением художника, а те в свою очередь порождены жизнью, действительностью, культурой, традицией.

У Некрасова установкой, диктующей отбор, была революционная идеология. Он обращает внимание если не исключительно, то преимущественно на пороки, недостатки общественного строя и людей высших сословий, а также на страдания бедных, низших сословий, прежде всего крестьян.

Для прояснения позиции Некрасова, которое должно показать относительность ее правды, обратимся к установке Л. Толстого конца 50-х годов, когда он был убежденным оппонентом социального реализма и придерживался прямо противоположного некрасовскому убеждения.

Он говорил, что склонность его коллег-современников *«обращать внимание преимущественно на то, что возмущает, есть большой порок и именно нашего века»*, и советовал: *«умышленно ищи всего хорошего, доброго, отворачивайся от дурного»*<sup>61</sup>, чему и следовал в своем творчестве до кризиса конца 70-х годов.

Очевидно, чтобы понять произведение писателя, и тем более его творчество в целом, а также увидеть в нем свидетельство об исторической действительности, в которой он жил и которую изображал, нам необходимо ясно сознавать его установку, цели и задачи, также входящие в действительность, которую мы стремимся постичь.

Некрасов и Л. Толстой наблюдали один и то же мир, но изображали его совершенно по-разному. То, о чем писали и Некрасов, и Толстой, разумеется, не было плодом пустой фантазии, они оба опирались на реальность, при этом часть ее выдавали за целое, но это неизбежное свойство всякого искусства. Л. Толстой хотел, чтобы его читатель полюбил жизнь, Некрасов все силы отдавал, чтобы убедить современников изменить жизнь, не свою личную, а общую, сделать ее лучше.

Видел ли Толстой те темные стороны действительности, которые почти исключительно занимали Некрасова? Несомненно, чему есть неоспоримое свидетельство самого Толстого.

Приведем выдержки из его письма к своей родственнице, фрейлине великой княгини, А. Толстой от 18 августа 1857 года: *«В России скверно, скверно, скверно. В Петербурге, в Москве все что-то кричат, негодуют, ожидают чего-то, а в глуши тоже<sup>62</sup> происходит варварство, воровство и беззаконие»*.

<sup>61</sup> Толстой Л.Н. Юб. изд. — Т. 60. — С. 222.

<sup>62</sup> Явная описка Толстого, по смыслу надо читать раздельно: то же.

Возьмите произведения писателя этих лет. Там вы не найдете ни одного, ни другого, ни третьего. Толстой не хотел писать об «ужасах», которые составляют, как он выражается, «вечную обстановку нашей жизни».

Далее он рассказывает, как в одну неделю видел, «как барыня на улице палкой била свою девку, как становой велел “ему” сказать, чтобы “он” прислал ему воз сена, иначе он не даст законного билета “его” человеку, как в “его” глазах чиновник избил до полусмерти 70-летнего больного старика за то, что чиновник зацепил за него...»<sup>63</sup>.

Но Толстой в согласии с установкой «отворачивался от дурного» и не писал о нем в своих произведениях.

Сопоставление писательских позиций Толстого и Некрасова открывает сложность проблемы отражения действительности в искусстве. Сохраняя справедливость, мы не можем признать истинность одной и ложность другой. Каждый писатель прав, что подтверждается жизненностью его творений, и в то же время ограничен и не вправе претендовать на всю полноту истины. Видимо, мы также имеем возможность подняться к более высокой и широкой истине, чем та, что была достигнута писателями прошлого. Наша задача не в том, чтобы в соответствии с конъюнктурой времени объявить одного пророком, владеющим всей истиной, а другого недоумком, прибегая к излюбленной формуле догматизма: Толстой, Достоевский, писатель N не понимал того... что, разумеется, мы понимаем. Мы должны попытаться поставить себя на место писателя, постараться уяснить логику его взглядов, увидеть его правду и его ограниченность, порой непоследовательность, противоречивость, неизбежно свойственные даже великим людям, что должно порождать у нас не высокомерие по отношению к ним, а скорее смирение из сознания того, что если уж они ошиблись, то мы-то тем более.

Насколько способны, мы обязаны быть объективными, отдавая должное каждому писателю и в своей критике опираясь на текст.

Некрасов был не только писателем социального реализма, но писателем идеологическим. Идеология, которой он служил и в истинности которой никогда не сомневался, в самых общих основных чертах перешла к партии, получившей название коммунистической, пришедшей к власти в России в 1917 году. Она стала обязательным мировоззрением советских людей и во многом определяла исторические события XX века и судьбы миллионов.

<sup>63</sup> Толстой Л.Н. Юб. изд. — Т. 60. — С. 222.

В силу духовного кровного родства с идеологией страны победившего социализма поэзия Некрасова в советском литературоведении избежала грубых намеренных искажений, ее не нужно было подтягивать, втискивать, обрезать и подвергать другим насильственным операциям, чтобы привести в соответствие с требованиями «истинного» искусства.

Всякая идеология ревнива, нетерпима и не допускает никакой правоты, кроме своей, ей совершенно чуждо и недоступно постижение литературы как самобытного предмета со своей целью, не имеющей ничего общего с ней (идеологией). Русские писатели — Достоевский, Тургенев, Толстой, Чехов — подвергли критике идеологическое мышление.

Когда советские исследователи брались за Пушкина, Лермонтова или Достоевского, им нередко приходилось исказить их. Пушкина и Лермонтова объявляли революционными поэтами, Достоевский оказывался выразителем мещанской идеологии.

В случае с Некрасовым необходимость в такого рода приемах интерпретации не возникала. *«Некрасов для торжества русской революции сделал больше, чем любой другой поэт XIX века»*<sup>64</sup>. Положение это вовсе не принадлежит процитированному автору, а является самым общим местом, как таблица умножения, в силу его неоспоримой истинности. Можно добавить: не только в XIX, но и в XX веке не было поэта, который мог бы сравняться с Некрасовым в заслуге перед революцией.

Но об этом необходимо напоминать, поскольку сейчас у нас в моде христианская религия, а следовательно, нужно у всех писателей по возможности (а они у нас в таком деле безграничны) искать и находить ее идеи, символы, образы, в чем и состоит, по мнению многих, задача изучения литературы.

*«Нет, не идеи революционного максимализма Добролюбова, Писарева, Чернышевского будут вести за собой лирического героя (героя Некрасова. — В.Л.), а христианская любовь»*<sup>65</sup>.

Так сейчас пишут о Некрасове для школьников, видимо, из самых лучших побуждений вызвать у них уважение к учению Христа с помощью лжи, для чего пытаются убедить их, что все настоящие, заслуживающие внимания русские писатели только тем и занимались, что проповедовали православную веру, то есть занимались

<sup>64</sup> Архипов В.А. Поэзия труда и борьбы. — Ярославль, 1960. — С. 226.

<sup>65</sup> Лазаренко Г.П. «...В душе каждого человека есть клапан, отворяющийся только поэзией» // Н. Некрасов. Стихотворения. Поэмы. — М., 1996. — С. 17.



чужим делом. Нужно отдать должное процитированному автору: ему удалось составить красивую, эмоциональную фразу. Она, скорее всего, покажется убедительной школьнику, к которому обращена, поскольку его не предупредили, что его могут обмануть, ввести в заблуждение, и не только авторы учебников, и потому он должен учиться критически относиться ко всему, что читает, и стараться проверять преподносимые ему истины. Он должен понимать специфику гуманитарного знания — философии, истории, литературоведения.

*«...В них не существует истин, которые были бы достаточно очевидны сами по себе, зато просто мнение, если оно выражено красиво и убедительно, может быть признано истиной»<sup>66</sup>.* А. Швейцер прав — такова особенность гуманитарных наук. В них легко встретить статьи и книги, составленные из «красивых», порой даже оригинальных и при этом совершенно бессодержательных авторских фраз. Это именно Текст в бартовском смысле, который не требует понимания (выяснения, что он значит), поскольку он ничего не значит, так написан. Немало в литературоведении и работ, намеренно утаивающих или искажающих правду по идеологическим соображениям, с целью поправить «ошибки» писателя и возвысить его до собственной истины, в качестве которой признается очередная идеологическая догма.

При этом замечательно, что *«аргументация от факта никогда не может здесь добиться окончательной победы над искусно построенным суждением»<sup>67</sup>*. Вы можете приводить сколько угодно неопровержимых фактов, доказывающих неверность, ложность концепции. Бесполезно: в нашем обществе мода сильнее истины. И все же надо опровергать и заведомо ложные положения.

Вернемся к приведенному утверждению, что Некрасова не вдохновляли идеи Добролюбова, Писарева, Чернышевского, затемненному формулировкой, что *«лирического героя»* поэта *«вели не они, а христианская любовь»*. Как совместить с этой мыслью тот **факт**, что каждому названному критику-революционеру плюс почему-то забытому их предшественнику и учителю В. Белинскому Некрасов посвятил свои стихи. И нам не надо гадать, как он к ним относился.

Белинского он считал, и совершенно справедливо, своим учителем и обращался к нему с благоговением, почти как высшему существу.

<sup>66</sup> Швейцер А. Жизнь и мысли. — М., 1996. — С. 65.

<sup>67</sup> Там же.



Учитель! Перед именем твоим  
Позволь смиренно преклонить колени!

Кстати, христианская религия прямо запрещает подобное поклонение человеку, по сути, обожествляющее его. Запрещает не случайно и недаром. Христос на соблазн дьявола в пустыне отвечал: *«Писанию внемли: // Пред богом господом лишь преклоняй колени!»*

С Чернышевским и Добролюбовым Некрасова связывала духовная дружба, возможная только при полном согласии во взглядах, а и тот и другой были убежденными революционерами. Несомненно, их революционный радикализм разделял и Некрасов. Он, будучи редактором, предоставил страницы «Современника» для статей Чернышевского и Добролюбова, призывавших к революции. В.И. Ленин критические разборы «Обломова» и «Грозы» Добролюбовым назвал революционными прокламациями.

Чернышевского Некрасов считал пророком и в последней строфе посвященного ему стихотворения вспоминает Христа и сравнивает с ним русского революционера:

Его еще покамест не распяли,  
Но час придет — он будет на кресте;  
Его послал бог Гнева и Печали  
Рабам земли напомнить о Христе.

Следует задуматься, кого Некрасов признавал богом (с маленькой буквы) Гнева и Печали (с заглавной) и кем же был в его представлении Христос? Насколько я могу судить в таком вопросе, за бога поэт принимал демона Гнева и Печали, что вполне соответствует его вере и призыву к насилию.

Белинский, Чернышевский, Добролюбов, Писарев были самыми дорогими и близкими для Некрасова людьми. Он их рисовал учителями, пророками, героями, поражавшими своими безупречными нравственными качествами: мужеством, жертвенностью, безукоризненной честностью:

Какой светильник разума угас!  
Какое сердце биться перестало!

Так отозвался Некрасов о Добролюбове, назвав его лучшим сыном России за всю ее историю! Революционеры для него, как и для Чернышевского, принадлежали к высшей человеческой породе, и, пожалуй, большинство в русском обществе разделяло это мнение. Считать Белинского учителем, Чернышевского пророком, Добролюбова человеком, без подобных которому *«заглохла б нива жизни»*, и при этом не следовать их идеям!

Разумеется, опровергать подобные мнения малопривлекательно, в силу их очевидной ложности, и совершенно бесполезно, если рассчитывать переубедить их авторов. Того, кто создает подобные тексты, не могут поколебать такие пустяки, как факты и аргументы, даже если они неоспоримы, но все же делать это необходимо. Особенно в учебнике, чтобы студент знал, с чем он может столкнуться при изучении такой дисциплины, как история литературы, и был готов отличить истину от лжи.

Основной прием фальсификации отдельных произведений и творчества писателя в целом состоит в частичной интерпретации, когда смысл части выдается за смысл целого, что противоречит положению, сформулированному Гегелем: истина есть целое. Из него также очевидно, что абсолютная истина нам недоступна, поскольку мы не можем постичь целое. Произведение писателя — часть его творчества, которое есть часть национальной литературы, входящей в целое мировой, та в свою очередь входит в целое культуры, составляющей часть бытия всего человечества. И все: литература, искусство, культура, мировой дух, история человечества — не завершено, и мы, следовательно, не в состоянии их постичь, не говоря уже о том, что вообще лежит за гранью доступного человеку.

Но относительную истину произведения или всего творчества писателя мы можем познать, и у нас есть ее критерий: ничто в произведении или, соответственно, в творчестве не должно ей противоречить, она должна вытекать из целого, а не из части.

Тенденциозная интерпретация выбирает из произведения то, что ей нужно, что соответствует учению, и исследователь не для того обращается к писателю, чтобы узнать его взгляды, постичь смысл его произведения, а с целью утвердить свою концепцию, которая преподносится как неоспоримая истина, разделяемая и знаменитым великим писателем N, а в идеале — и всеми «настоящими» художниками.

Такая частичная интерпретация всегда опровергается обращением к целостности произведения, отдельные положения которого не может вместить предложенная версия, чем обнаруживает свою ложность.

Студент должен все, что ему сообщается о писателе и его творчестве, проверять, постоянно обращаясь к тексту произведений. Это и есть школа, которая научит его самостоятельно мыслить, такое упражнение в мышлении не может быть признано единственным, но оно хотя недостаточно, но совершенно необходимо.

Проблема толкования литературных произведений — обширная и сложная, причины искажения их смысла могут быть различны. Нас интересует намеренная фальсификация, вызванная идеологией.

Появление слова «идеология» в XIX веке есть достаточное свидетельство о рождении нового, ранее неведомого духовного образования, которое мы можем наблюдать и в русской литературе, в частности в поэзии Некрасова. Его следует изучать, помня, что общество «*обладает прошлым как еще наличным свойством, порою продолжающим в нем действовать*»<sup>68</sup>. Так, в качестве идеологии наше прошлое, не самое лучезарное, продолжает действовать и в настоящее время.

Первоначальная идеология, давшая свое имя целому ряду подобных явлений, была революционной, потом уже стали говорить о консервативной, реакционной, либеральной, государственной и т.д. идеологии. Революционная идеология предлагала особое понимание мира, призванное побудить человека к глобальному, невиданному доселе его преобразованию, и в соответствии с этой целью и была слажена и выстроена поэзия Некрасова.

Она призвана была побудить общество и народ к действию. Она беспроблемна, такой и должна быть, в ней нет поиска истины, постановки вопросов, как у Чехова, к примеру, считавшего, что дело писателя не решать, а только ставить проблемы.

Некрасовская поэзия — поэзия борьбы, потому в ней нет оттенков, полутонов — ничего, что могло бы породить сомнения и колебания. Картина мира в ней черно-белая, добро и зло и их носители четко определены по социальному принципу.

В мире есть только две стороны, два непримиримых враждебных лагеря: бедные и богатые, угнетенные и угнетатели. У человека нет другого выбора, он не может уклониться от участия в войне; как бы он себя ни вел и чем бы ни занимался, он окажется либо на одной, либо на другой стороне. Кто не за нас, тот против нас! — вот девиз революционной идеологии. Любая попытка критики передового революционного учения, несогласие с ним рассматривались как поддержка врага. Что критика! Даже позиция неучастия в социальном противостоянии квалифицировалась как преступление против народа, борьба против него. «...*Сам аполитизм фетовской лирики стал оружием политической борьбы*»<sup>69</sup>. Это не какое-нибудь экстравагантное мнение критика, претендующего на оригинальность, а общепринятая мысль, некий постулат, сформировавшийся в массовом сознании не без влияния поэзии Некрасова. Любая деятельность постыдна или преступна во время войны, кроме борьбы.

<sup>68</sup> Хайдеггер М. Бытие и время. — М., 1997. — С. 20.

<sup>69</sup> Архипов В.А. Поэзия труда и борьбы. — Ярославль, 1961. — С. 51.

У Чехова в «Дуэли» героиня, в минуту раскаяния признающая себя *«мелкой, пошлой, дрянной, ничтожной женщиной»*, не трудившаяся, возможно, ни одного дня в своей жизни, с упреком говорит ученому-зоологу: *«Я не понимаю, как это можно серьезно заниматься букашками и козявками, когда страдает народ»*. Не только *«козявками и букашками»*, но ничем нельзя заниматься, *«когда страдает народ»*. Слова чеховской героини хорошо характеризуют общественную атмосферу, существовавшую в России с 60-х годов и ставшую одним из условий революции 1917 года.

Некрасова связывала с Тургеневым дружба, но когда их взгляды на реформу 1861 года разошлись, резко изменилось и отношение поэта к автору «Записок охотника». *«Друг моей юности (ныне мой враг!)»*, — писал он о Тургеневе в стихотворении по случаю отъезда писателя. Такова была логика идеологии, которой служил Некрасов, жестокая логика беспощадной войны, в жертву которой должно быть принесено все.

Идеологией продиктованы свойства произведений Некрасова, их поэтика, тематический спектр, структура всего творчества. Оно состоит из трех основных частей, совокупность которых призвана породить особый строй общественных чувств, необходимый для революции и гражданской войны.

1. Некрасов в своей поэзии рисует широкую картину народной жизни, стержневой мотив которой — страдания народа, вызывающие к нему сочувствие, сострадание и любовь, отождествляемую поэтом с любовью к Родине.

2. Он указывает на виновников бедственного положения народа — это высшие классы и сословия: дворяне (помещики и чиновники), богатые купцы, управляющие и нарождающийся класс дельцов. Им присущи только негативные черты. Среди положительных героев Некрасова нет представителей высших классов, исключая дворянских революционеров-декабристов и их жен.

Глупость, лень, бестолковость, обжорство, скардность, сердечная черствость, жестокость — всеми этими пороками красуются на страницах некрасовских книг богатые, что порождает к ним ненависть и презрение.

3. Две сильнейшие человеческие эмоции: любовь к Родине и ненависть к ее врагам, создающие мощную энергию, движущую человеком и обществом, разрешаются у Некрасова в призыве к беспощадной борьбе за освобождение народа. Это единственный выход, единственная возможность привести страну к процветанию и народному счастью.

Некрасов пишет о страдании как о постоянном состоянии народа, уделе всех и повсюду:

Назови мне такую обитель,  
Я такого угла не видал,  
Где бы сеятель твой и хранитель,  
Где бы русский мужик не стонал?

И далее многократно повторяется слово «стон». «Где народ, там и стон», — в одном стихе Некрасов выразил положение народа. Народ голодает, мерзнет, он бесправен, невежествен. Но Некрасов воспел не только страдания и беды народа, но и его трудолюбие, силу духа, сметку, природный здравый смысл и терпение. Образ русского мужика, крестьянина резко контрастен прежде всего образу помещика-дворянина: худшие угнетают лучших — к такому выводу приходит каждый читатель Некрасова.

К сожалению, по мнению поэта, русский народ слишком терпелив, и его ненависть к угнетателям не выливается в действия. Для крестьянина:

Помещик — лиходей! А если управитель,  
То, верно, — живодер, отчаянный грабитель.

Русский мужик свое отношение к помещику выразил в поговорке: «Хвали траву в стогу, а барина в гробу».

Никакое историческое дело не совершается без страсти, охватившей массы. Революция, к которой Некрасов призывал и готовил русское общество, не могла произойти без чувства ненависти к врагам. Его поэзия, по справедливой оценке советских исследователей, была школой, наукой ненависти, она учила ненавидеть. Кажется, у Некрасова слово «любовь» сосуществует только в паре с «ненавистью», либо с «озлоблением». Подлинность и сила любви определяются по силе неразрывной с ней ненависти:

То сердце не научится любить,  
Которое устало ненавидеть.  
(«Замолкни, Муза мести и печали!»)

Клянусь, я честно ненавидел!  
Клянусь, я искренно любил!  
(«Поэт и гражданин»)

Так глубоко ненавижу,  
Так бескорыстно люблю...  
(«Демон»)

Он проповедует любовь  
 Враждебным словом отрицанья.

.....  
 И как любил он ненавдия.

(«Блажен незлобивый поэт»)

Во вступлении к песням 1876—1877 годов уже умирающий поэт, жестоко страдая от физической боли, опять же просит Музу о том же:

Могучей силой вдохновенья  
 Странанья тела победы,  
 Любовь, негодованья, мщенья  
 Зажги огонь в моей груди!

Не знаю, есть ли подобный пример в мировой литературе. Обычно болезнь, приближающаяся смерть, страдания смягчают человека, обращают его помыслы к вечности, побуждают его подумать о душе. Некрасов же в этот момент, казалось бы, высшего прозрения и просветления остается во власти земных чувств, и здесь любовь у него как будто срослась с местью и негодованием.

Призывая к беспощадной гражданской войне и уничтожению врагов, которыми Некрасов объявлял своих соотечественников, он не только оправдывал жестокость, но чуть ли не возводил ее в святость. Он воспел и ввел в национальное сознание героя поэмы «Кому на Руси жить хорошо», Савелия, назвав его богатырем святорусским, то есть святым русским человеком. Он — и богатырь, и святой, молится, читает святцы, а главный его подвиг — убийство управляющего, которого он закопал с товарищами живьем.

Некрасовское допущение жестокости вполне одобрялось советской официальной идеологией — на хорошую почву пали ее зерна и дали невиданный урожай. Графу Гаранскому ямщик рассказывает:

Вот памятное место:

Тут славно мужички расправились с одним... —  
 «А что?» — Да сделали из барина-то тесто. —  
 «Как тесто?» — Да в куски живого изрубил  
 Его один мужик...

(«Отрывки из путевых записок графа Гаранского»)

*«И с каким спокойствием, с каким добродушием обо всем этом рассказано, как о деле весьма обычном, простом и естественном...»<sup>70</sup>*

<sup>70</sup> Архипов В.А. Указ. соч. — С. 108.

Это комментарий исследователя, выразившего, разумеется, оценку, санкционированную партией, иную ему и не позволили бы высказать.

Некрасов, в отличие от его последователей, почитал Христа и пытался представить революцию как дело не только справедливое, но и святое, безусловно одобряемое Богом.

В поэме «Кому на Руси жить хорошо» есть многозначительная притча «О двух великих грешниках», представляющая собой чисто идеологическую конструкцию, где образы не нарисованы с натуры, не явились как плод наблюдений и опыта, а придуманы с целью воплотить важную для автора идею. Поэтому она больше сообщает о мировоззрении автора и целях его творчества, чем о реальной действительности.

Смысл ее плакатно ясен и однозначен. В ней Некрасов прибегает к авторитету христианской религии для утверждения своей идеи о необходимости революционного насилия. *«Притчу о Кудеяре, призывавшую к кровавой расправе с царизмом, он так удачно замаскировал предварительным текстом о богомольцах и странниках, а также пародийно-набожным тоном всего изложения, что цензура, многократно кромсавшая “Пир — на весь мир”, никогда не высказывала никаких возражений против этих крамольных страниц...»*<sup>71</sup>

Господу богу помолимся,  
Древнюю быль возвестим,  
Мне в Соловках ее сказывал  
Инок, отец Питирим.

Итак, читателю предлагается не что иное, как «*быль*» из уст монаха, духовного лица. У разбойника Кудеяра, совершившего множество злодеяний, Господь пробудил совесть: тот раскаялся, распустил свою шайку, отдал имущество церкви, совершил паломничество к гробу Господнему. Но так велики его грехи, что ничто ему не помогает и совесть продолжает его терзать. Наконец, Бог сжалился над убийцей и через «*угодника*» наложил на него епитимью: он должен ножом, которым убивал свои жертвы, срезать огромный дуб, «*только что рухнет дерево, цепи греха упадут*».

И дерево падает, в конце концов, но не от ножа раскаявшегося грешника, а по воле Бога, простившего Кудеяру все его преступления за убийство еще одного человека, пана Глуховского. Мораль притчи, в согласии с жанром, очевидна: нет в мире преступления, которое нельзя искупить, уничтожив дворянина-помещика.

<sup>71</sup> Чуковский К. Мастерство Некрасова. — М., 1955. — С. 686.



Разумеется, Некрасов принял меры, чтобы поступок Кудеяра можно было нравственно оправдать, для чего ему, однако, пришлось впасть в явное преувеличение. Он изобразил пана неправдоподобным злодеем, вложив в его уста слова, с которыми тот обращается к разбойнику, ставшему схимником:

Жить надо, старче, по-моему:  
Сколько холопов гублю,  
Мучу, пытаю и вешаю  
А поглядел бы, как сплю!

Конечно, помещики секли крестьян, и рукоприкладство было явлением привычным (вспомним хоть Н. Ростова в «Войне и мире»), но помещики, постоянно пытавшие (а у Некрасова так: «пытаю» — в настоящем времени) и вешавшие своих мужиков, — из области идеологических фантазий.

Услышав признание пана, Кудеяр *«бешеный гнев ощутил»*, что представляется психологически совершенно неправдоподобным. Как лютей злодей, загубивший множество человеческих жизней, способен разгневаться на такого же, как он, преступника? Если же он был уже не разбойник, а инок, отшельник, кающийся грешник, то тем более мог испытать не гнев, а только жалость к собрату по несчастью.

Если мы поверим автору и сочтем возмущение бывшего разбойника действительным чувством, то тогда его надо признать невиданным нравственным уродом, несравненно худшим, чем он был в пору своей разбойничьей жизни. Убивать ради денег, как делал разбойник Кудеяр, конечно, преступно, но убить, чтобы спасти свою душу и искупить грехи, еще преступнее, страшнее и омерзительнее.

Для русских писателей XIX века было характерно ясное понимание цели своего искусства. Некрасов не был исключением, он сознавал себя идеологическим поэтом и подчинил свою поэзию служению политическим целям, которым придал статус максимально абсолютный. Его концепция искусства была остро polemичной и агрессивной, претендующей на абсолютную истину, отступник от которой подвергался жестокому обвинению в эгоизме и равнодушии к Родине. Она послужила идейной основой политики власти в СССР в области искусства и отношения к художникам. Не может быть никакого сомнения, что авторы печально известного постановления ЦК 1946 года, грубо изругавшего А. Ахматову и М. Зощенку, выросли, воспитывались и получили свое представление об искусстве из поэзии Некрасова.

Его программное «Поэт и гражданин» стало легендарным, благодаря отдельным афористичным строкам, сидевшим, как гвозди, в сознании нескольких поколений. Некрасов, видимо, хотел с полемической целью связать свое стихотворение с традицией и написал его в форме диалога, подобного известным произведениям Пушкина и Лермонтова.

С Пушкиным Некрасов ведет прямой спор, его Гражданин читает знаменитые пушкинские строки:

Не для житейского волнения,  
Не для корысти, не для битв,  
Мы рождены для вдохновения,  
Для звуков сладких и молитв.

И в ответ на восхищенную реплику Поэта признается:

И я восторг твой разделяю,  
Но, признаюсь, твои стихи  
Живее к сердцу принимаю.

Странная логика. Как это возможно — испытывать «восторг» к одним стихам, а другие принимать «живее к сердцу»? Разве восторг не означает предельно живые чувства, выше которых не бывает?

Поэт резонно замечает, что если Гражданин предпочитает его стихи пушкинским, то, следовательно, ставит его выше Пушкина. Нет, по мнению Гражданина, Пушкин гений, а Поэт пишет плохо, «его поэмы бестолковы, элегии не новы», «стих тягуч». Все дело в том, что сейчас нет великого поэта, и потому собеседник Гражданина заметен и интересен, но опять же, как понять, что стихи Поэта все же принимаются «живее к сердцу»?

Складывается впечатление, что Некрасов хочет, но не может сказать прямо, по-писаревски, что стихи Пушкина устарели, не может, поскольку сам поэт, потому виляет, недоговаривает, перекакивает с одного предмета на другой и постоянно противоречит себе:

Нет, ты не Пушкин. Но откуда  
Не видно солнца ниоткуда,  
С твоим талантом стыдно спать.

Гражданин уже забыл, что стихи Поэта принимал «живее к сердцу», чем пушкинские, и высказывает совсем другую мысль: пока нет гения, подобного Пушкину, сойдут и стихи Поэта, с талантом которого «стыдно спать». А дальше идет уже совершенно еретическая мысль, никак не совместимая с поклонением Пушкину:

Еще стыдней в годину горя  
Красу долин, небес и моря  
И ласку милой воспевать.

В отсутствие великого поэта стыдно не писать, но «еще стыдней» писать стихи о любви и природе, то есть на вечные темы мировой лирики.

Мысль Некрасова становится еще более противоречивой, если вспомнить, что Пушкин создавал чистую лирику, далекую от злобы дня, во времена более мрачные, чем некрасовские.

В первоначальном варианте вместо «*Будь гражданин! Служи искусству*» была строка «*Служи не славе, не искусству*», вызвавшая недоумение Тургенева, предположившего здесь опечатку и считавшего, что вместо «не», надо читать «но»: «*Служи не славе, но искусству*». Некрасов тургеневскую редакцию не принял, хотя все же строку заменил, но мысль о том, что надо служить обществу, Родине, а не искусству, осталась в другом месте стихотворения:

Пуškai ты верен назначенью,  
Но легче ль Родине твоей...

Так говорит Гражданин Поэту. Совершенно, по сути дела, абсурдное противопоставление. Чтобы служить «*общему благу*», инженеру, учителю, врачу, милиционеру надо только хорошо исполнять свою работу, то есть быть верным своему «*назначенью*». А вот поэту необязательно быть хорошим поэтом, так как Родине не легче от его верности своему призванию.

Несмотря на все оговорки, противоречия, читатели поняли Некрасова правильно. Все должно быть принесено в жертву борьбе за счастливое будущее народа: искусство, религия, наука и даже, как показала история, сам народ.

Мы не случайно так подробно остановились на «Поэте и Гражданине», не из верности тенденции, не из субъективного намерения «разоблачить» его автора, а в силу объективных причин. Стихотворение было программным для Некрасова, в нем он изложил принципы, которым следовал в своем творчестве, хотя и не всегда, что тоже показательно. Но, главное, в стихотворении представлен образ мыслей, особая логика, которые стали господствующими в русском обществе, подчинившими большинство и потому превратившимися в реальную историческую силу. Не мы, а сама история придала такое значение «Поэту и Гражданину».

В работе «Этика нигилизма» С. Франк еще в 1909 году обратил внимание на ту особую черту русского общественного сознания, которая была присуща Некрасову и в его лице нашла своего глаша-

тая. В статье русский философ размышляет и дает свой ответ на самый насущный, острый и страшный вопрос, над которым ломали голову все русские философы и писатели в эмиграции после революции 1917 года и гражданской войны и к которому многие обратились уже после событий 1905—1907 годов. В самой России публично обсуждать его стало возможным только с конца 1980-х годов, когда страна обрела свободу слова. И, по сути, до сих пор этот страшный вопрос остается главным в духовной, политической и государственной жизни России, и от его решения зависит ее будущее.

Вопрос этот такой: почему борьба за свободу и народное благо, породившая новый государственный строй, привела не к уничтожению пороков, грехов и злодеяний старого монархического режима, а к чудовищному их увеличению?

Свобода была подавлена во всех формах общественной и личной жизни: не было свободы ни собраний, ни союзов, ни демонстраций, ни слова, ни совести, ни вероисповедания, ни выбора местожительства. В стране победившего социализма в XX веке властью, считавшей себя главой мирового прогресса, было восстановлено крепостное право; в невиданных в мировой истории масштабах использовался рабский труд миллионов заключенных — собственных граждан. Через 2000 лет после рождения Христа в стране, объявившей себя самой прогрессивной в мире, возник отвратительный языческий культ поклонения вождю. Если верить не словам, а делам, надо признать, что новый режим был реакционнее старого.

В. Набоков, пытаясь разобраться в причине культурного и духовного упадка, происшедшего в России, писал в романе «Дар»: *«Или в старом стремлении “к свету” таилась роковой порок, который по мере естественного продвижения к цели становился все виднее, пока не обнаружилось, что “свет” горит в окне тюремного надзирателя, только и всего? Когда началась эта странная зависимость между обострением жажды и замутнением источника? В сороковых годах? В шестидесятых? И “что делать” теперь?»*<sup>72</sup>.

С. Франк называет «роковой порок», он видит его в нигилизме русского общества. *«Под нигилизмом, — писал он, — я разумею отрицание или непризнание абсолютных (объективных) ценностей»*<sup>73</sup>.

Такое непризнание и его обоснование мы и находим в идеологическом варианте социального реализма Некрасова и Чернышевского. Мысль «Поэта и Гражданина»: служить надо не искусству, а народному благу, — и есть проявление и оправдание нигилизма.

<sup>72</sup> Набоков В. Дар. — Омск, 1992. — С. 188.

<sup>73</sup> Франк С. Этика нигилизма // Сочинения. — М., 1990. — С. 85.

«Народному благу» был придан характер абсолюта, в жертву которому можно и нужно принести все высшие проявления человеческого духа: искусство, философию, науку, которые должны быть подчинены не собственным внутренним законам, а внешнему постороннему велению, которое в действительности оказывается произволом власти, присвоившей себе монопольное право судить о том, что полезно, а что вредно народу и обществу. Религия закономерно и последовательно искоренялась, поскольку постоянно напоминала человеку о высших запросах духа и говорила о тщете земных ценностей.

Наконец, во имя общего блага отрицалась нравственность, не признавалась абсолютность ее требований, законов и запретов. Все, что полезно революции, нравственно. *«Мы говорим, что наша нравственность подчинена вполне интересам классовой борьбы пролетариата. Наша нравственность выводится из интересов классовой борьбы пролетариата»*<sup>74</sup>.

Что это означало на практике? Нет ничего недопустимого из того, что служит интересам классовой борьбы. Это ведь не просто теория, голые слова, но руководство в практической деятельности. Полезно, нужно для победы расстрелять детей — их расстреливают без малейших колебаний: так поступили с царской семьей. Нужно взять заложников, то есть невинных людей, не участвующих в борьбе против Советской власти, их берут и расстреливают. Но так, скажут, было необходимо действовать в условиях жесточайшей войны, ради освобождения рабочих и крестьян от эксплуатации. Допустим. Но вот почти через десять лет после окончания Гражданской войны, когда были уничтожены эксплуататорские классы, когда не стало единственного источника всякого зла — старого режима, власти помещиков и капиталистов, под опекой и водительством родного рабоче-крестьянского правительства, в мирное время, без эпидемий, в среднеурожайные 1932—1933 годы вымирает по крайней мере семь миллионов крестьян<sup>75</sup>. Причин их казни голодом, конечно, много, и мы не возьмемся их исследовать, но, думается, не ошибемся, если скажем, что без нравственности, подчиненной вполне интересам классовой борьбы пролетариата, *подобное не могло произойти*. Язык без костей, нет никакого сомнения, что найдутся виртуозы слова, которые подведут под людоедскую политику уничтожения собственного народа не только разумное, но и благородное основание. Из такой возможности становится ясно, почему

<sup>74</sup> Ленин В.И. Задачи союзов молодежи // Теория насилия. — М., 2007. — С. 247.

<sup>75</sup> Точных цифр никто не знает, возможно, они засекречены.

нравственные нормы носят божественный абсолютный характер. Нельзя убивать. Когда? Никогда. Кого? Никого. Нельзя красть. У кого? Ни у кого. Предвижу возражения. Люди и крадут, и убивают, и прелюбодействуют, и клянутся. Так есть и будет. Не могу не согласиться с очевидной истиной. Но хочу обратить внимание на существенное, принципиальное различие. Одно дело — убивать, лгать, красть и при этом сознавать, что это плохо, это грех, преступление, и совершенно другое — совершать зло и считать, искренне верить, что делаешь хорошее дело, почетное, похвальное и даже святое, как, видимо, полагали люди, стрелявшие в царских детей.

«Святость», «святое» — не пустые слова, они выражают особо высокую ценность, верность которой порождает у человека, может быть, высшую духовную энергию и неколебимую уверенность в своих действиях. И когда «святыми» называют преступления, им предела нет. Признание обществом абсолютной ценности, несводимой к временным целям, все же при всех неизбежных в исторической жизни грехах и преступлениях создает некоторый ограничитель, не позволяющий прибегать к любым средствам, таким, как расстрел детей, совершаемый государством. Кстати, случай, кажется, единственный в новой истории.

Все мы скоры на руку, когда дело доходит до обвинения других, и потому следует хорошенько разобраться и постараться найти истоки преступлений власти.

Приведу цитату С. Франка, не только как плодотворную и верную мысль, но и как историческое свидетельство о настроении и менталитете русского общества в начале XX века: *«Кто любит истину или красоту, того подозревают в равнодушии к народному благу и осуждают за забвение насущных нужд ради призрачных интересов и забав роскоши; но кто любит Бога, того считают прямым врагом народа»*<sup>76</sup>.

Слова эти были написаны в 1909 году, и в их справедливость невозможно не поверить, поскольку они оказались пророческими и в них предсказана судьба веры, церкви и духовного сословия в России. Оказывается, ЧК действовала в согласии с понятиями большинства русского общества, которое сформулировало и вынесло приговор: *«верующие — враги народа»*, а большевики только привели его в исполнение.

Не какие-то заговорщики, тайные злые силы, а идеология, сложившаяся на глазах у всех, стала одной из причин массовых

<sup>76</sup> Франк С. Этика нигилизма // Сочинения. — М., 1990. — С. 84.

преступлений, дав им обоснование и оправдание. Сила идеологии была в признании ее большинством за истину в последней инстанции, непререкаемую и абсолютную, потому и действовала она так эффективно.

Разумеется, и другая сторона — старый режим, дегенерирующая власть, привилегированное сословие дворян, давно потерявшее право на свои преимущества, вложили немалый вклад в дело всеобщего раздора и гражданской войны. Но мы занимаемся историей русской литературы XIX века и в ней ищем ответы на проблемы нашего времени, и потому нас интересует роль идей, которые она содержала и обсуждала.

Несомненно, жертвы, которые требовала революция, были возможны только благодаря максимально абсолютной цели — всеобщего счастья на земле, которое заведомо недостижимо, так как очевидно, что никакое общество, никакая власть не может гарантировать счастье, не только что всем, но даже одному человеку. Вера в революцию была иррациональна и вопреки своим декларациям находилась в противоречии с законами разума, принципами истинного просвещения и науки. Это был, по верному слову Бунина, «великий дурман».

Наука не занимается обещаниями, это назначение идеологии, представляющей собой смешение правды и лжи, реализма и утопии. Мы ищем причину трагических событий прошлого где угодно, только не там, где она на самом деле находится, а именно — в наших головах.

Без веры большинства в скорое установление вследствие революции рая на земле не могла произойти Гражданская война 1917—1923 годов, унесшая 15 миллионов жизней.

От того, что и как мы думаем, зависит будущее страны, и русская литература XIX в. учит нас и своими прозрениями и своими ошибками.

Меньше всего мне хотелось бы выступать в роли обвинителя русских писателей; их опыт убеждает нас в опасности и непродуктивности такой позиции. Несомненно, Некрасов и Чернышевский проповедовали ошибочную теорию, но ведь ее разделяла с ними большая часть общества, и не только в России, но и во всем мире. Уверен, что они искренне хотели добра. За процветание России и счастье народа Чернышевский пожертвовал жизнью.

Наше дело не в том, чтобы разоблачить и заклеить, а в том, чтобы разобраться, в чем они были правы, а в чем нет, какая логика привела их к ошибкам, не их личным, а общим мировым. Обвинять во всех грехах и бедах революционеров, рисовать их сплошной чер-



ной краской, превращая в носителей абсолютного зла, — не означает ли это пойти их дорогой? Мы в начале раздела говорили о том, что Некрасов никогда не сомневался в истинности своих идей, но признать его цельным человеком все же нельзя, ему было свойственно глубокое противоречие: между служением революции и поэзией.

Мне борьба мешала быть поэтом,  
Песни мне мешали быть бойцом.

Замечательное признание (в нем одна из ярких примет эпохи), и, по существу, в нем невольно выражено согласие со взглядами Фета (антагониста Некрасова), Тютчева, Пушкина на поэзию.

Пушкин в «Памятнике» разрешил проблему совмещения верности поэта своему призванию и любви к народу. Ему дорого было народное признание, он гордился им и тем, что в свой *«жесточкий век»* *«восславил Свободу»* и *«милость к падшим призывал»*, но подчинял свою поэзию не служению народному благу, а Богу: *«Веленью божьему, о Муза, будь послушна...»*

Творчество Пушкина лучше всего подтверждает его правоту: ни один наш поэт не может сравниться с ним по тому великому дару, который он принес своей Родине и народу, но это произошло именно потому, что он был свободным поэтом, верным своему призванию, и никогда не *«наступал на горло собственной песне»*, и поэтому ей ничто не мешало.

Творчество Некрасова как система, как целое потеряло свою актуальность вместе с исторической целью, ради достижения которой и была создана. Но отдельные его стихотворения живут и, видимо, будут жить долго, приобретая в новом историческом контексте новое звучание, новый смысл. Таково великое свойство истинной поэзии. До сих пор поют народные песни на стихи Некрасова: *«Тройку»*, *«Меж высоких хлебов...»*, *«Коробейников»*. Им почти полтора века. Уже этого одного достаточно, чтобы разрешить давний спор и опровергнуть критиков Некрасова (а их было немало), отказывавших ему в праве называться поэтом.

Несомненно, останутся в национальной памяти образы людей из народа: и Влас (*«В армяке с открытым воротом...»*), и Иван (*«Эй, Иван!»*), и дед Мазай, и крестьянские дети. Невозможно представить, что когда-нибудь будут забыты стихи о русской крестьянке, той, которая

Коня на скаку остановит,  
В горящую избу войдет.

Эти строчки вдохновили поэта XX века Н. Коржавина на замечательные стихи, свидетельствующие о жизненности поэзии Некрасова:

А кони все скачут и скачут,  
А избы горят и горят.

Количество свойств, качеств, черт, по которым оценивают литературу, бесконечно, и потому она неисчерпаема.

Мы в своей книге ставили определенную задачу — раскрыть своеобразие поэзии Некрасова как целостной системы, подчиненной революционной идеологии, увидеть ее место в русской литературе XIX века, определить ее влияние на общественное сознание и на историю. Но Некрасов вошел навсегда в русскую поэзию через многообразное влияние, которое мы не намеревались и не могли обрисовать в полной мере, но кратко сказать о нем в заключение настоящего раздела считаем необходимым.

Некрасов ввел в русскую поэзию «городскую» тему, первым почувствовал и передал в своих стихах своеобразную эстетику современной городской жизни. Он расширил поэтическую лексику и стал применять в своих стихах слова, считавшиеся сугубо прозаическими, он был создателем новых поэтических жанров<sup>77</sup>. Некрасов обогатил русский стих новыми интонациями, он расширил возможности поэзии применением фольклорных мотивов и приемов. И, наконец, его достижениями воспользовались и у него учились многие русские поэты, среди которых были и такие выдающиеся и разные, как А. Блок и А. Твардовский, а это несомненный факт продолжающейся жизни поэзии Некрасова.

### Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ (1828 — 1889)

Своего апогея основные тенденции социального реализма условно достигли в романе Чернышевского «Что делать?», который фактически занял центральное место в литературе 60—70-х годов. Он никого не оставил равнодушным, всех задел за живое и породил целую антиинигилистическую литературу, куда относятся произведения и второстепенных авторов (Клюшников, Авенариуса, Вс. Крестовского), и таких классиков, как Л. Толстой, Достоевский, Гончаров, Лесков.

<sup>77</sup> Чуковский К. Мастерство Некрасова. — М., 1955. — С. 222.

Роман Чернышевского послужил сильнейшим стимулом и дал толчок к созданию «Записок из подполья», «Братьев Карамазовых», «Войны и мира» — этих высших достижений русской художественной и философской мысли. Для осмысления русской литературы и, шире, истории страны Чернышевский не менее важен, чем Л. Толстой и Достоевский. По единодушному свидетельству современников, ни одно произведение Тургенева, Достоевского или Л. Толстого не имело такого грандиозного успеха, как «Что делать?». Молодежь восприняла роман о «новых людях», как «новое Евангелие». И это притом, что сам Чернышевский, пусть и не без оговорок, справедливо признавал, что у него «нет ни тени художественного таланта», что он даже языком-то «владеет плохо». И, кажется, никто его не опроверг. «Роман г. Чернышевского со стороны искусства ниже всякой критики; он просто смешон», — писал Лесков, но в то же время признавался, что «прочел его со вниманием, с любопытством и, пожалуй, с удовольствием»<sup>78</sup>.

Вот парадокс романа, который плохо написан и все же читается с удовольствием, даже таким ценителем, как Лесков. Но парадокс разрастается до грандиозных размеров, когда мы вспомним, что все многочисленные оппоненты «Что делать?» не смогли убедить широкую публику в несостоятельности его идей, приведших несколько поколений русской молодежи в революцию. А ведь они очень старались, потому что ясно видели слабости и противоречия мировоззрения «новых людей» и хорошо представляли последствия, к которым оно приведет. «Они ниспровергнут храмы и зальют кровью землю», — пророчески писал Достоевский о последователях героев романа. Чернышевский же, видимо, прекрасно сознавал, в чем сила его книги, и был совершенно уверен в своей победе в борьбе за души и умы читателей.

Силу, которая с лихвой компенсирует недостаток литературного таланта и окажется непреодолимой для его противников, он видел в истинности идей романа. «Истина хорошая вещь: она вознаграждает недостатки писателя, который служит ей». «...Все достоинства повести даны ей только ее истинностью». Какой же истине служил Чернышевский? Думается, что в ответе на этот вопрос открывается тайна необыкновенного успеха книги. В ней пророчествуется «рай на земле», когда «все люди будут прекрасны телом и чисты сердцем», «для всех вечные весна и лето, вечная радость». Для этого нужно только одно: устроить общество разумно, и тогда человек переродится и будут «новые люди», которые уже начали появ-

<sup>78</sup> Лесков Н.С. Полн. собр. соч.: В 30 т. — М., 1996. — Т. 3. — С. 176.

ляться. Если до сих пор общество складывалось спонтанно и результат никто не предвидел, то теперь наступил век разума и науки и пришло время создать разумные мораль, право, форму собственности. Это момент всемирно-исторический: кажется, впервые в истории человечества люди пытаются, руководствуясь теоретическим разумом, строить весь общественный, экономический и государственный порядок. Популярность идей социализма сначала в Европе, потом во всем мире просто не поддается описанию, ее привлекательность для миллионов не с чем сравнить.

*«Идея социализма в одно и то же время грандиозна и проста... В самом деле, можно сказать, что это одно из самых честолюбивых порождений человеческого духа... Она столь великолепна, столь дерзка, что правомерно вызвала величайшее восхищение. Мы не вправе небрежно отбросить социализм в сторону, мы должны опровергать его, если хотим спасти мир от варварства»<sup>79</sup>.* Так отзывался об учении социализма его убежденный, как видно из цитаты, противник — Людвиг фон Мизес. Под обаяние и чары социализма попали не только массы, но и самые выдающиеся умы, и его идеи особой симпатией пользовались среди интеллектуалов, поскольку они, естественно, склонны преувеличивать роль разума в жизни общества и человека.

Разум абсолютизировался Чернышевским, за что он подвергался глубокой критике со стороны Достоевского и Л. Толстого. Чернышевский попытался в духе времени создать вместо традиционной религиозной этики этику без Бога, используя утилитаристскую теорию английских философов Бентама и Милля. Логика его намерений прозрачна: в век поразительных успехов науки, когда ее слово становится решающим во многих областях жизни, в такой важной сфере, как поведение человека, приходится руководствоваться не безошибочной и убедительной наукою, а ветхой мудростью, выраженной в каких-то недостоверных мифах, и полагаться на божественный авторитет. Не авторитет, а разум — вот надежная гарантия истинной нравственности, по мнению Чернышевского.

Теория разумного эгоизма проста и, на первый взгляд, неопровержимо убедительна. Всякий человек — эгоист и стремится к своему счастью, что нормально и соответствует человеческой природе. Казалось бы, в таком случае интересы отдельных людей должны придти в столкновение с общими интересами и стремлениями других людей, но, говорит теория, если человек правильно, разумно

---

<sup>79</sup> Цит. по: Хайек Ф.А. Пагубная самонадеянность. — М.: Новости, 1992. — С. 15.

понимает свои интересы, такого противоречия не возникнет. Человек эгоистичен, но если он — развитая, разумная личность, то он понимает, что в его интересах, говоря старомодным языком, поступать благородно, самоотверженно, бескорыстно; только все эти «пышные» слова двусмысленны и темны, и вместо них надо сказать: разумный человек расчетлив, потому приносит ближнему добро, а не зло, и, собственно, его не за что хвалить, он поступает так ради собственной выгоды. В воображаемом разговоре с Верой Павловной Лопухов объясняет мотивы своего поступка — спасение ее от домашней тирании («выпустил из подвала»): *«Очень нужно было бы мне выпускать тебя, если бы самому это не нравилось. Это я тебя выпускаю, ты думаешь? — стал бы заботиться, как же, жди, как бы это не доставляло мне самому удовольствия!»*

Итак, Лопухов — эгоист, как все люди, и помогает Вере Павловне сделать ее жизнь счастливой и радостной, потому что это приносит ему «самому удовольствие». Но такой поступок на общепринятом языке называется альтруистическим: его суть, особенность и отличие от эгоистического в том, что Лопухов получает удовлетворение именно от удовлетворения другого, тогда как эгоист бывает счастлив, попирая интересы другого. Альтруист *«не делает благо других средством собственного удовольствия, а радуется этому благу ради него самого»*<sup>80</sup>.

Общепотребительные, обычные слова: «эгоист», «альтруист» и их синонимы обозначают совершенно разные типы поведения людей, и без них невозможно обойтись в понимании и описании человеческих поступков.

Удовольствие, которое человек получает, достигая своей цели, не может служить критерием различия между эгоистом и альтруистом. Чернышевский хотел бы представить своих «новых людей» исключительно благородными и бескорыстными, не употребляя этих и им подобных слов, которые характеризуются как «пышные» и «темные», то есть не выражающие сути вещей.

На деле ему не совсем удастся первое и совсем не удастся второе. Лопухов спасает Веру Павловну, но ведь в конце концов он получает красивую и любящую жену, и его «бескорыстие» оказывается вознагражденным, а его настойчивые заверения в эгоистической подоплеке его поступка двусмысленны. Нечто подобное происходит с Кирсановым. Он помогает Насте Крюковой оставить занятие проституцией, бросить пить, дает деньги для выкупа от хозяйки, лечит, но использует ее для удовлетворения полового инстинкта.

<sup>80</sup> Гартман Н. Этика. — СПб., 2002. — С. 143.

Последние слова могут показаться грубыми, но их справедливость подтверждает автор, так комментируя отношение Кирсанова к Насте: *«Прежняя любовь его к ней была только жаждой юноши полюбить кого-нибудь, хоть кого-нибудь. Разумеется, Крюкова была ему не пара, потому что они не были пара между собой по развитию».*

Очевидно, задача, которую поставил перед собой Чернышевский, — изобразить благородных, бескорыстных *«новых людей»*, действующих исходя только из разума, — оказалась неразрешимой, и он вынужден постоянно прибегать к высмеянным им высоким понятиям: *«любовь к добру»*, *«человек безукоризненной честности»*, *«суровые и добрые»*, *«какой он добрый»*, *«человек неизменной честности»*, *«благородные люди»*, *«честные, благородные люди»*, *«как он умен, благороден, как добр!»* и т.д. А ведь по теории автору нужно было вместо всех высоких слов сказать только одно слово о своих героях: расчетливы. Но практика — изображение героев в романе — настойчиво противоречит теории, и когда Чернышевский забывает о ней, то открывает простую истину, что его герои поступают, исходя не из разума и расчета, а из желания.

Так, Вера Павловна размышляет: *«...“я чувствую радость и счастье” — значит “мне хочется, чтобы все люди стали радостны и счастливы”*». Хотение — вот реальный двигатель человека, и при этом героиня не думает о своей выгоде; если же мы говорим, что ее выгода — в удовлетворении ее желания, то таким образом мы придаем слову «выгода» не свойственный ему смысл.

Конечно, в поведении человека участвуют разум и желание, голова и сердце, но Чернышевский был рационалистом и стремился представить разум чуть ли не единственным источником человеческих поступков, что и приводило его к неизбежным противоречиям. Действенность своей теории писатель хотел продемонстрировать в полной мере в разрешении извечного и излюбленного романистами конфликта любовного треугольника. Чернышевский намеревался показать и научить людей, как надо разумно улаживать отношения, которые нередко завершались трагически.

Действия Веры Павловны, Лопухова и Кирсанова точнее всего следовало бы определить как соревнование в благородстве. Вера Павловна, открыв, что любит Кирсанова, упорно борется со своим чувством; Кирсанов пытается прервать отношения с парой Лопуховых, дабы не нарушать их семейного счастья; Лопухов, разгадав намерения друга, требует, чтобы он по-прежнему посещал их дом. В итоге Лопухов разрешает ситуацию, уступая жену другу, а сам устраняется, видимо счастливый счастьем любимой женщины. Но и такой мирный исход, сохраняющий гармонию отношений между

тремя героями, оценивается высшим нравственным авторитетом романа, Рахметовым, только как удовлетворительный. *«Из-за каких пустяков какой тяжёлый шум! Сколько расстройств для всех троих, особенно для вас, Вера Павловна! Между тем как очень спокойно могли бы вы все трое жить по-прежнему <...> и по-прежнему пить чай втроем, и по-прежнему ездить в оперу втроем».*

Гармоничная жизнь втроем — так разумные люди решают проблему, бывшую до сих пор источником трагизма. Такой исход, однако, оппонентами Чернышевского воспринимался как разрушительный для традиционной семьи, основанной и существовавшей тысячелетия не на чьей-нибудь теории, а на божественной заповеди: *«сего ради оставит человек отца и мать и прилепится к жене, будут два в плоть едину».* Муж и жена должны быть нераздельным единством не для собственного удовольствия, а ради высшего начала, их объединяющего, — семьи. Таков был ответ Л. Толстого новым взглядам на семью в «Анне Карениной».

Чернышевский не признавал божественный авторитет в качестве основы этики и видел силу моральных правил в их разумности, и поскольку высшей формой разума считал науку, то рекомендовал свою теорию как научную. В работе «Антропологический принцип в философии», где писатель систематически и наиболее полно изложил свою этическую теорию *«разумного эгоизма»*, он провел резкую черту, отделяющую современную философию от всей предшествующей. До настоящего времени, по мнению Чернышевского, философия была ненаучной, не давала точного, бесспорного знания и состояла из множества взаимоотрицающих положений, принадлежащих в равной степени великим мыслителям, что исключало возможность в выборе истины опереться на авторитет. *«Теперь положение дел значительно изменилось. Естественные науки уже развились настолько, что дают много материалов для точного решения вопросов»<sup>81</sup>.*

Это — характерная для XIX и в какой-то мере для XX века иллюзия. Время, а от работы Чернышевского нас отделяет почти полтора века, с несомненностью показало, что надежды были тщетны: естественные науки добились поразительных успехов, о которых даже и не мечтали в середине XIX века, и все же в решении нравственных, философских проблем ни химия, ни физика, ни биология не продвинули человечество ни на йоту. В области философии точных истин открыть с помощью методов естественных наук не

<sup>81</sup> Чернышевский Н.Г. Избранные эстетические произведения. — М., 1974. — С. 46.



удалось, и в ней сохранилось то же положение, что было с момента ее зарождения.

Отсутствие в области этики и, шире, философии точных, абсолютно достоверных научных истин — факт громадной важности и последствий. Из него следует, что в сфере решений и поступков человек обладает свободой выбора, и потому ответственностью, в силу чего всякий человек — философ и в той или иной мере ведет духовную жизнь, которая была бы невозможна, если была бы провозглашена этическая истина, обладающая неоспоримостью математического действия  $2 \times 2 = 4$ . Чернышевский верил, что такая истина открыта современным знанием, и потому в его романе нет *искания* истины, его герои не проходят путь поиска, а извлекают ее из книг или получают от других лиц в готовом виде: так происходит и с Верой Павловной, и с Рахметовым. Они сразу становятся обладателями истины во всей ее полноте, без сомнений и горьких разочарований, без мук и радостей самостоятельного поиска.

Рахметов после знакомства с Кирсановым идет в магазин, покупает по его рекомендации нужные книги и читает их. Чтобы выразить значительность момента в жизни героя, Чернышевский прибегает к гиперболическим цифрам. Рахметов *«читал больше трех суток сряду, — с 11 часов утра четверга до 9 часов вечера воскресенья; первые две ночи не спал так, на третью выпил восемь стаканов крепчайшего кофе, до четвертой ночи не хватило силы ни с каким кофе, он повалился и проспал на полу часов 15»*.

Абсолютизируя точку зрения естественных наук на человека, Чернышевский закономерно пришел к отрицанию свободы воли. По сути дела, он отождествлял человека с организмом, который, как известно, всецело подчиняется законам природы. А отрицание свободы воли неизбежно ведет к снятию ответственности, а следовательно, и этического начала в человеке. Лопухов, разъясняя Вере Павловне суть этики «новых людей», уверяет, что как бы она ни поступила, они не будут порицать ее, *«а скажут, что»* она *«поступила по необходимости вещей, что, собственно говоря»*, ей *«и не было другого выбора»*.

Так у Чернышевского происходит саморазрушение этики, и совершенно закономерно в советское время в течение нескольких десятилетий, кажется, до начала 60-х годов, вообще не появлялись работы по этике: любые преступления и пороки объявлялись пережитками капитализма и проходили таким образом по ведомству социальности.

Автор «Что делать?» настойчиво рекомендует теорию своих героев как научную, и потому выводы ее — как совершенно обяза-

тельные для всех. Лопухов, размышляя о поведении Кирсанова, без труда разгадывает все его хитрости. *«Лопухов находил, что его теория дает безошибочные средства к анализу движений человеческого сердца. И я, — пишет Чернышевский, — признаюсь, согласен с ним в этом: в те долгие годы, как я считаю ее за истину, она ни разу не ввела меня в ошибку и ни разу не отказалась легко открыть мне правду, как бы глубоко ни была затаена правда какого-нибудь человеческого дела».*

Итак, если вы разделяете образ мысли «новых людей», то для вас нет тайн в поведении человека. Поистине, в глазах Чернышевского мощь теории была безгранична. Он, видимо, действительно верил в строго научный характер своей теории, чем объясняется, но не оправдывается, его нетерпимость к чужим взглядам. Всякая философия пытается утверждать свою правоту в дискуссии, тем самым признавая вклад в общее дело поиска истины и своих оппонентов. Чернышевский же совершенно не принимает всерьез мыслителей и писателей, с ним несогласных: ведь он убежден, что владеет бесспорной научной истиной; если человек ее не разделяет, значит он глуп или невежествен и спорить с ним не имеет смысла.

Л. Толстой под впечатлением от писем Чернышевского заметил в дневнике: *«Очень поучительна его развязность грубых осуждений людей, думающих не так, как он»*<sup>82</sup>.

Что же именно «поучительного» нашел Л. Толстой в оценках собрата по перу? Таких, к примеру, как отзывы Чернышевского о А. Фете и Н. Лобачевском, ставших широко известными благодаря роману В. Набокова «Дар». Первый, по мнению автора «Что делать?», — *«идиот, каких мало на свете»*, а второй — *«круглый дурак»*. Поучительно наблюдать, как умный, знающий человек проявляет глубокое невежество, не понимая, что есть вещи, недоступные его разумению, что он не может, в частности, судить о достижениях современной математики, требующей специальных знаний.

Безграничная самоуверенность Чернышевского была не столько его личным свойством, сколько следствием фанатичной веры в последнее слово философии, которой необоснованно присвоили звание точной науки. Не следует думать, что если мыслитель всячески подчеркивает значение разума в жизни человека и общества, то его понимание разума и науки разумно.

Теория Чернышевского представляет яркий пример ложной, ненаучной концепции науки, делающей совершенно необоснованный вывод о том, что *«у нравственных наук готов теоретический*

<sup>82</sup> Толстой Л.Н. Юб. изд. — Т. 58. — С. 59.

ответ почти на все вопросы, важные для жизни»<sup>83</sup>. Вопреки мнению писателя, никаких нравственных наук, разрешающих почти все жизненные человеческие проблемы, так и не возникло до сих пор, и до сих пор основа нравственных истин та же, что была и в пору их возникновения: они действительны в силу авторитета — общества, традиции, Бога.

Чернышевский нарушает два важнейших требования строгой науки. Во-первых, он ничего не говорит о границах доступного человеческому разумению; кажется, он совершенно был лишен того свойства мысли, о котором писал Паскаль: «Сила разума в том, что он признает существование множества явлений, ему непостижимых; он слаб, если не способен этого понять»<sup>84</sup>. «Ничто так не согласно с разумом, как его недоверие к себе»<sup>85</sup>. Чернышевский неколебимо верил в совершенную достоверность своей теории, настолько неколебимо, что, пожалуй, допустимо говорить о фанатизме. И, во-вторых, он, как следствие первого, не принимал никакой критики, что объясняется, в частности, тем, что он по своему складу был не ученый и писатель, а прежде всего революционер. Он был сыном священника, готовился к духовной карьере, и получилось так, что он сменил одну религиозную догму на другую. Он, по существу, не признавал возможность дискуссии и полемики по вопросу об истинности своей теории, считая, что истина проста, очевидна и доступна каждому и не может быть опровергнута. Кто же в таком случае не соглашается с учением и не разделяет его? Противники учения, призванного принести счастье всему человечеству, не оппоненты, стоящие на другой точке зрения, а те, кто не хочет всеобщего процветания на земле. Признание учения зависит не от разума, который безусловно «за», а от воли. Так, в решающий момент рационалист апеллирует к иррациональному доводу: несогласные объявляются «защитниками мрака и зла», не желающими разделять «святые принципы» теории. Но для науки нет ничего святого, не подлежащего критике, понятие «святого» не из ее лексикона. Учение «новых людей» только рядится в одежды научности, приписывая себе научную достоверность, оно не признает права на критику.

В «Что делать?» обнажаются истоки духовной атмосферы, когда, по существу, не признавалась возможность объективной, научной

<sup>83</sup> Чернышевский Н.Г. Антропологический принцип в философии // Избранные эстетические произведения. — М., 1974. — С. 50.

<sup>84</sup> Паскаль Б. Мысли // Ларошфуко Франсуа де. Максимы. Паскаль Блез. Мысли. Лабрюйер Жан де. Характеры. — М., 1974. — С. 157.

<sup>85</sup> Там же. — С. 158.

полемики с идеями социализма и революции, которые получили своеобразный статус святости.

*«Сомневаться в правильности дарвинизма, или материализма, или социализма значило изменять народу и совершать предательство»<sup>86</sup>.* Обратим внимание, что здесь говорится не о советском времени, когда публично было абсолютно невозможно сомневаться в названных идеях, а о дореволюционной России, в которой уже сложилась фанатичная вера в прогресс. Все, что провозглашалось от имени науки, воспринималось как несомненная истина, любая критика которой отвергалась без выслушивания доводов, так, будто речь шла не о научной истине, а о религиозной догме. Совершенно не случайно Рахметов, укоряя Веру Павловну, оставившую без присмотра мастерскую, использует религиозные понятия: *«Теперь, я не говорю уже о том, что вы разрушили благосостояние 50 человек, — что значит 50 человек! — вы вредили делу человечества, изменяли делу прогресса. Это, Вера Павловна, то, что на церковном языке называется грехом против духа святого, — грехом, о котором говорится, что всякий другой грех может быть отпущен человеку, но этот — никак, никогда».*

В этих словах, таких обычных, на первый взгляд, — исток фанатизма «новых людей» («старые» бы так не сказали), идолу которого принесли бесчисленные жертвы, в них обнажена логика массовых репрессий в СССР и других странах в прошлом столетии. Роковые слова: *«что значит 50 человек!»*. Вместо 50 можно поставить любое число, что значит миллион перед *«грехом»*, не подлежащим прощению, против прогресса, получившего ранг абсолютного. *«Дух святой»*, *«грех»* — это не просто метафоры, украшающие стиль, это религиозные понятия, к которым прибегает Чернышевский, чтобы с их помощью придать обязательность требованиям своего учения. Что же такое его теория? Она — не наука и не религия, по глубокой своей сути враждебна и той и другой. Духовные наследники «новых людей» преследовали религию как таковую, впервые в истории человечества, подобных примеров в ней нет, и в то же время громили генетику и клеймили кибернетику как псевдонауку.

Учение Чернышевского вернее всего было бы назвать идеологией, претендующей на замену религии и руководство наукой.

Намного опережая время, Достоевский разглядел сущность этого духовного мутанта, назвав его «полунаукой». *«Полунаука, самый страшный бич человечества, хуже мора, голода и войны, неиз-*

<sup>86</sup> Франк С.Л. Сочинения. — М., 1990. — С. 117.

*вестный до нынешнего столетия. Полунаука — это деспот, каких еще не приходило до сих пор никогда. Деспот, имеющий своих жрецов и рабов, деспот, перед которым все преклонилось с любовью и с суеверием, до сих пор невысказанным, перед которым трепещет даже сама наука и постыдно попускает ему». Похоже, что Достоевский одним из первых понял, что искажение не только религии, но и науки может привести к фанатизму и суеверию, последствия которых не заставят себя ждать.*

Идеология предназначена для массового употребления, имеет свою цель и структуру, отличающие ее и от науки, и от религии. Учение Чернышевского было привлекательно для многих своим бесконфликтным идиллическим характером. С откровенностью, уже невозможной для его последователей, он писал: «...я знаю, что для огромного большинства людей... счастье должно иметь идиллический характер», «большинству нужна идиллия».

Среди множества определений жанровой природы «Что делать?» на первом месте по праву должна стоять идиллия. Но ведь книга Чернышевского была написана не для развлечения читателя, а для обнародования учения, претендующего на создание нового человека и нового общества. Она должна была научить человека жить, что неизбежно приводит к сравнению ее с Библией, Кораном и другими религиозными книгами человечества, которые говорят в первую очередь о трагизме человеческой жизни. Чернышевский же прибегает к жанру, исключаящему все страшное, тягостное, темное из существования человека, и прежде всего страдания и смерть.

Все религии преодолевали ее, а Чернышевский ее игнорирует как нечто не заслуживающее внимания. «Что делать?» имеет подзаголовок: «Из рассказов о новых людях»; опираясь на содержание романа, можно указать точный и конкретный признак «нового человека». Он состоит в новом отношении к смерти, которая выбрасывается из сознания современного человека. Забыть о неизбежном конце, уйти от страданий, получить максимальное удовольствие от жизни — вот умонастроение, охватывавшее миллионы людей во всем мире<sup>87</sup>. Разумеется, оно «придуманно» не автором «Что делать?» — вряд ли вообще возможно найти его творца. Но в системе идей романа новое понимание жизни как жизни без смерти занимало ключевое положение.

Чтобы хоть в какой-то мере оценить глобальность происшедшего переворота, нужно вспомнить о том исключительном значении, какое имела смерть в религиозные эпохи у всех народов. На-

<sup>87</sup> См.: *Арбус Ф.* Человек перед лицом смерти. — М., 1992.

звать отношение к ней краеугольным камнем религии, пожалуй, будет недостаточно. Вся христианская духовность просто исчезает, испаряется вместе с отказом помнить и думать о смерти, поскольку эта духовность есть не что иное, как противоборство с ней.

Во что превращается жизнь человека, выталкивающего из сознания всякую мысль о неизбежном конце, Л. Толстой показал в «Смерти Ивана Ильича»; героя этого произведения с полным основанием можно зачислить в разряд «новых людей».

Наш раздел о романе Чернышевского носит в основном критический характер, что, на первый взгляд, может показаться неоправданной тенденциозностью, но на самом деле это не так. Необходимость и оправданность критики идей «Что делать?» порождена самой жанровой природой произведения, его назначением научить, как и какое нужно построить новое совершенное общество.

Эпоха, к которой принадлежал Чернышевский, эпоха революций и классовых битв закончилась, и будущее, о котором он мечтал, наступило, что дает нам возможность проверить истинность его идей по результату, к которому они привели.

И сейчас будет уместно сказать об исторической правоте романа, без которой он не имел бы своего грандиозного успеха. Чернышевский со своими героями мечтал о том времени, когда «*бедных не будет*». И это была всемирно-историческая задача, определившая ход истории и картину современного мира. Идеи социализма были вызваны к жизни неправдой общественного строя, возникшего после Великой французской революции. Заслуга социалистов — в глубокой критике, которой они подвергли буржуазный строй, и в том, что они привлекли всеобщее внимание к бедственному положению неимущих классов. Социалистические идеи стали популярными с 30-х годов XIX столетия, когда «*социальный вопрос*» стал центром духовной жизни Европы, «*когда у европейского человечества открылись глаза и пробудилась совесть в отношении нищеты, материальной нужды трудящегося народа...*»<sup>88</sup>.

Сейчас мы можем сказать, что мечта Чернышевского — чтобы не было бедных — осуществилась в большинстве стран Европы, в США, Канаде, Южной Корее и др. Правда, там установился не социалистический строй, а капитализм, однако он мало похож на капитализм XIX века, он лишился своего вечного, как казалось в XIX веке, спутника — пролетариата. И эта трансформация произошла под влиянием социализма, многие положения которого были заимствованы его противником.

<sup>88</sup> Франк С.Л. Сочинения. — М., 1990. — С. 584.

С окончанием противостояния двух лагерей, возглавляемых США и СССР, в 1991 году закончилась эпоха «социального вопроса», что, разумеется, не означает отсутствия в мире социальных проблем. Но они перестали быть определяющими в ходе мировых событий.

### Ф.И. ТЮТЧЕВ (1803—1873)

Тютчев явился в русской литературе, как Афина из тела Зевса, в совершенно законченном виде, уже сложившимся великим поэтом.

Дело в том, что он, окончив Московский университет, в 1822 году отправился на службу при русской дипломатической миссии в Мюнхен и провел за границей более двадцати лет. За это время только изредка его стихи появлялись в русской печати. Правда, в 1836 году Пушкин опубликовал в своем «Современнике» 24 стихотворения Тютчева, что, однако, не изменило ситуации — поэт оставался неизвестен широкой публике. И только в 50-е годы, после появления статьи Некрасова «Второстепенные русские поэты», где в противоречие с названием Тютчев был признан «первостепенным поэтическим талантом», и выхода в свет в 1854 году первого сборника стихов, Тютчев стал знаменит и навсегда вошел в семью великих русских поэтов. Так что теперь стало привычным видеть его имя рядом со славными именами Пушкина и Лермонтова.

В том, что Тютчев утвердился в литературе так поздно, виноваты не только обстоятельства его жизни, но и его отношение к своим стихам. Складывается впечатление, что поэт был если не совсем, то в значительной степени равнодушен к популярности и, кажется, особенно не жаждал увидеть свое имя в печати. Вот уж кого не надо было призывать не *«заводить архива»* и не дрожать над рукописями.

Но Пастернак не случайно заклинал современников-писателей не заботиться чрезмерно о своем имени и недаром напоминал им о цели творчества. *«Шумиха и успех»* нередко слишком много стали значить для поэтов в XX веке, в ущерб поэзии.

Для Тютчева поэзия была кровным, органичным делом, его стихи рождались из глубокой внутренней потребности, что придавало им драгоценные качества подлинности и искренности.

Чтобы правильно отнестись к поэзии Тютчева и не искать в ней того, чего в ней нет и не может быть, следует помнить, что отношение к стихотворству за почти полтора века, прошедшие со дня смерти поэта, сильно изменилось.



Уже Л. Толстой в своем знаменитом трактате «Что такое искусство?» обратил внимание на тенденцию новой поэзии к неясности выражения, к затемнению смысла: «*Между новыми поэтами темнота возведена в догмат*»<sup>89</sup>. Если в XIX веке еще могли признать недостатком стихотворения его неясность, то со временем такая критика стала невозможной. Сейчас вряд ли какой-либо критик осмелится обвинять поэта в неясности. Постепенно в общественном сознании укрепилось убеждение, что истинная высокая поэзия должна быть невнятной. Известный русский философ Серебряного века Ф.А. Степун в разговоре с Буниным о поэзии сказал, что ему в Бунине недостает «*безумия, невнятицы*», причем именно в выражении смысла, поскольку Бунин «*о безумии, о невнятице*» говорит «*внятно, разумно*». Получается, что Степуну нужно, чтобы ему говорили «*невнятно*», темно, непонятно.

Послушаем человека совсем другой культуры и традиции, известного англо-американского поэта и критика Т. Элиота, так отзывавшегося об одном произведении: «*Это прелестное стихотворение, хотя я затрудняюсь сказать, что оно значит, да и сам автор, я думаю, едва ли мог бы его объяснить*»<sup>90</sup>. Но если ни автор, ни читатель не могут сказать, что «*значит*» произведение, откуда может взяться уверенность, что оно вообще что-то «*значит*».

В одной телепередаче читатель попросил писателя Кира Булычева разъяснить стихотворение Пастернака, на что тот ответил, что интерпретировать Пастернака — кощунство. Думаю, что писатель выразил современное, расхожее представление о поэзии, как бы логично завершающее требование неясности. Действительно, если неясность есть достоинство, то всякое прояснение не только излишне, но прямо противопоказано. Закономерно возникает вопрос: «*Поддается ли еще “современное” лирическое стихотворение пониманию вообще?*»<sup>91</sup> Разумеется, мы не собираемся решать эту проблему. Наша задача гораздо скромнее: обратить внимание на различие между классической поэзией XIX века и современной лирикой, чтобы читатель не оценивал стихи Тютчева по современной мерке.

Тютчев — один из лучших представителей классической поэзии, важнейшим отличительным признаком которой надо признать ясность. Его поэзия на словесном уровне прозрачна, не создает никаких трудностей для ее понимания.

<sup>89</sup> Толстой Л.Н. Юб. изд. — Т. 30. С. 92.

<sup>90</sup> Элиот Т. Избранное: Стихотворения и поэмы; Убийство в соборе: Драма; Эссе, лекции, выступления. — М., 2002. — С. 255.

<sup>91</sup> Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. — М., 1991. — С. 147.

Тютчеву повезло: у него были замечательные критики, тонко чувствовавшие поэзию и прекрасно владевшие словом. О нем писали Некрасов, Тургенев, И. Аксаков, Фет, В. Соловьев. Они заложили прочный фундамент постижения его стихов, их точные наблюдения и глубокие мысли сохранили свое значение и до наших времен. *«Самое вещество слова у него как бы теряет свою вещественность, которой так именно любят играть и щеголять некоторые поэты. Вещество слова у Тютчева как-то одухотворяется, становится прозрачным. Мыслью и чувством трепещет вся его поэзия»*<sup>92</sup>.

Сказанное, однако, не означает, что стихи Тютчева допускают только какое-то одно толкование или что их постижение не требует от нас никаких усилий. У него мы нередко имеем дело с четко сформулированной мыслью, но чтобы понять ее, нужна работа ума и сердца.

Тютчева тем более необходимо понимать, что он был поэтом-философом. *«...Каждое его стихотворение начинается мыслью, но мыслью, которая, как огненная точка, вспыхивала под влиянием глубокого чувства или сильного впечатления <...> мысль г. Тютчева никогда не является читателю нагою и отвлеченной, но всегда сливается с образом, взятым из мира души или природы...»*<sup>93</sup> Тургенев справедливо подчеркивает поэтическую природу мысли Тютчева, ее слитность с образом и, соответственно, с чувством. Ведь лирика, как известно, выражает чувства человека, жизнь его души, но нередко забывают, что далеко не все, что он переживает, может стать содержанием лирического стихотворения.

Поэзия не только раскрывает внутреннюю жизнь человека, но и оценивает ее. И в себе самой содержит критерий отбора того, что достойно быть запечатленным в слове, а что нет. И *«вся та житейская суэта, которая большей частью наполняет душу людей <...> никогда не становится содержанием лирической поэзии»*<sup>94</sup>. Более того, как верно было замечено Фетом, лирика есть борьба с повседневными, прозаическими чувствами. У некоторых поэтов она составляет значительную часть содержания их стихов. Поэт — это человек, острее других чувствующий и страдающий от пустоты обыденности, и потому ищущий и выражающий редкие моменты полноты бытия.

<sup>92</sup> Аксаков И.С. Федор Иванович Тютчев // Аксаков К.С., Аксаков И.С. Литературная критика. — М., 1981. — С. 329.

<sup>93</sup> Тургенев И.С. Несколько слов о стихотворениях Ф.И. Тютчева // Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. — М.; Л., 1963. — Т. 5. — С. 426.

<sup>94</sup> Соловьев В. Смысл любви. — М., 1991. — С. 85, 86.

Давно замечено, что влюбленные нередко вдруг начинают испытывать тягу к писанию стихов. Онегин, полюбив Татьяну, чуть не усвоил «механизм» русского стиха. Так происходит, потому что обыкновенный человек, далекий от поэзии, пережив особые, высокие чувства, ранее ему неведомые, внезапно испытывает страстное желание сохранить их. Замечателен этот невольный порыв к стихотворству, проясняющий нам суть поэзии лучше всякого школьного определения. Она стремится увековечить мгновения внутренней жизни человека, спасти их от забвения.

Один критик назвал Фета времяборцем, но так можно сказать о любом истинном поэте. Поэзия говорит о вечном, неизменном, и потому с древности почти постоянен круг ее тем. Студенты на экзамене, желая определить особенности творчества Тютчева и Фета, подчеркивают, что те писали о любви и природе. На самом деле в этом вовсе не особенность их, а типичность. По мнению такого авторитетного критика, каким был В. Соловьев, прекрасный поэт и глубокий философ, *«две темы: вечная красота природы и бесконечная сила любви — и составляют главное содержание чистой лирики»*<sup>95</sup>.

С древности до нашего времени множество поэтов писали о любви и природе, и каждый истинный поэт по-своему, никого не повторяя. Отношение Тютчева к природе составляет центр его философии, его понимания мира и человека. Свое знаменитое, можно сказать, программное стихотворение он начинает с полемического обращения:

Не то, что мните вы, природа:  
Не слепок, не бездушный лик —  
В ней есть душа, в ней есть свобода,  
В ней есть любовь, в ней есть язык.

Литературоведы до сих пор ведут долгий и, по всей видимости, нескончаемый спор: к кому обращается поэт, чей взгляд на природу он отрицал. Демонстрируя незаурядную эрудицию, ученые называют разные имена. По нашему мнению, верный и убедительный ответ дает В. Соловьев: Тютчев обращается к нам, современным людям, которые, в отличие от людей прошлых эпох, усвоили прозаическое отношение к природе и видят в ней источник пользы и предмет естественнонаучного изучения. Наша ошибка в убеждении, что в таком взгляде заключено высшее знание, поэзия же рассказывает красивые сказки о природе, которые приятно читать, но которые далеки от истины.

<sup>95</sup> Там же. — С. 98.

По убеждению Тютчева, все обстоит совершенно иначе: высшую истину о природе открывает нам поэзия, а не наука, которая изучает свой предмет по частям и ничего не может сказать о целом<sup>96</sup>.

Современные люди воспринимают природу в основном в аспекте ее использования для обеспечения материального существования, тогда как она сообщает («в ней есть язык») нам нечто важное для осознания жизни, нас самих. Не слыша ее голоса, не понимая ее языка, мы живем неполноценной, ущербной жизнью:

Они не видят и не слышат,  
Живут в сем мире, как впотьмах,  
Для них и солнцы, зная, не дышат,  
И жизни нет в морских волнах.

Как и у других поэтов, у Тютчева природа действует на человека возвышающе. Она не может спасти от судьбы, не дает «уроков и советов», но мы чуем ее силу и благодать:

И меньше мы тоскуем  
И легче нам дышать.

Но особенностью Тютчева, характерным для него было понимание жизни природы как подлинной, как более высокой, чем призрачное и дисгармоничное бытие человека. Такого отношения мы не найдем у других русских поэтов: ни у Пушкина, ни у Лермонтова, ни у Фета, ни у Бунина.

У Лермонтова природа несет человеку своего рода благую весть, заверение в возможности смысла всего мироздания:

И счастье я могу постигнуть на земле  
И в небесах я вижу Бога.

Но у Тютчева природа постоянно вызывает мысль о разладе человека с целым. Восхищаясь ею, поэт все время сознает, что бытие человека иное:

Невозмутимый строй во всем,  
Созвучье полное в природе, —  
Лишь в нашей призрачной свободе  
Разлад мы с нею сознаем.

Человек выпадает из целого и живет в разладе, который становится источником страданий. Он — удивительное, поразительное, единственно известное нам в мироздании существо, которое тоскует и жалуется: «*И ропщет мыслящий тростник*».

<sup>96</sup> Соловьев В. Тютчев // Философские течения русской поэзии. — СПб., 1896. — С. 182, 183.

Определение человека, очевидно, заимствовано у Паскаля, но оценка, в нем заключенная, явно и намеренно полемически изменена. Французский философ видел в сознании человека его превосходство над вселенной: да, человек всего лишь тростник, но мыслящий. Вселенная в любой миг может его уничтожить, но она об этом не знает, в чем и состоит ее недостаток в сравнении с человеком. Тютчев же, по существу, приходит к мысли, что природа выше человека именно потому, что она не сознает. Перечитаем его хрестоматийную «Весну»:

Весна... она о вас не знает,  
О вас, о горе и о зле:  
Бессмертьем взор ее сияет  
И ни морщины на челе.

«*Не знает*» — отсюда и бессмертье взора, и в следующих двух строфах развивается тема «бессознательности» природы, ее незнания:

Цветами сыплет над землею,  
Свежа, как первая весна:  
Была ль другая перед нею,  
О том не ведает она.

Но это-то и делает ее «*блаженно-равнодушной*», что она «*знать не знает о былом*».

Понимание природы и человека Тютчевым было близко Л. Толстому, который, делясь радостными чувствами, вызванными весной, писал к родственнице: «*Бывают минуты счастья сильнее этих; но нет полнее, гармоничнее этого счастья.*»

И ринься, бодрый, самовластный  
В сей животворный океан!

*Тютчева “Весна”, которую я всегда забываю зимой, и весной невольно твержу от строчки до строчки»<sup>97</sup>.*

Совсем не случайно в этом же письме Л. Толстой разъясняет замысел рассказа «Три смерти», очевидно, созвучного по мысли тютчевскому стихотворению. В нем сопоставлены смерть барыни, мужика и дерева, которому отдается предпочтение. «*Дерево умирает спокойно, честно и красиво. Красиво — потому что не лжет, не ломается, не боится*»<sup>98</sup>. Но, можно добавить, это потому, что оно не сознает. Толстой в пору создания «Трех смертей» был в разгаре поиска смысла жизни, находился в состоянии сомнений и колебаний

<sup>97</sup> Толстой Л.Н. Юб. изд. — Т. 60. — С. 265.

<sup>98</sup> Там же. — С. 196

между разными воззрениями, среди которых, может быть, самое сильное и плодотворное для писателя была вера, основанная на гармонии природы. Толстой так и пишет в письме, что «*мужик умирает спокойно, потому что его религия — природа, с которой он жил*»<sup>99</sup>. Толстой, как и Тютчев, размышлял и искал решения той же проблемы — гармонии человека с миром, что свидетельствует о ее характерности для эпохи.

Тютчев постигает человеческое бытие через сравнение с природой, открывает проблему дисгармонии человека и ставит вопрос: «*Откуда, как разлад возник?*». Но ответа поэт не знает и, а можно сказать «но», заканчивает стихотворение не утверждением, а вопросом:

И от земли до крайних звезд  
Все безответен и поныне  
Глас вопиющего в пустыне,  
Души отчаянной протест?

Душа протестует, а значит, не принимает разлад человека как нечто неизбежное, а потому поэт сомневается: безответен ли его голос? Тютчев ставит здесь вопрос, а следовательно, есть надежда, что человек получит ответ. Успех дела зависит от точности диагноза. На что же жалуется человек, отчего он ропщет? Мы говорим, вслед за Толстым и Тютчевым, — от дисгармоничности с миром, от разлада. А понимаем ли мы ясно эти выражения? Для прояснения обратимся к письмам поэта. В одном из них он назвал двух «*угнетателей и тиранов человечества*» — время и пространство<sup>100</sup>, в другом пишет о недуге, именуемом временем.

Вернувшись в Россию после более чем двадцатилетнего отсутствия, Тютчев переживает тягостные чувства от встречи со знакомыми местами и людьми: «*Всякий раз, когда мне предстоит встреча со старым знакомцем, меня охватывает невыразимая тревога. Нет, я и не воображал, какие разрушения может произвести в бедном человеческом механизме двадцатилетний срок! Какое отвратительное колдовство!*»<sup>101</sup>

Теперь становится понятнее, почему так восхищала поэта красота природы и почему ее бытие он ставил выше человеческого. Природа не знает недуга времени, она не страдает от его «тиранства», потому что ей неведомо прошлое и будущее, ее «*жизнь, как океан безбрежный // Вся в настоящем разлита*».

<sup>99</sup> Там же.

<sup>100</sup> Орлов О.В. Поэзия Тютчева. — М., 1981. — С. 139.

<sup>101</sup> Тютчев Ф.И. Соч.: В 2 т. — М., 1980. — Т. 2. — С. 60.

Но главное, что стоит за словами «дисгармония» и «разлад», — это «страх кончины неизбежной». Здесь для Тютчева, как для истинного философа, — загадка, тайна и проблема. Почему никто и ничто в целом мироздании не знает о неотвратимой кончине и только одному-единственному существу — человеку — выпал такой странный удел? Странный — поскольку уникальный. В одном из писем Тютчев сообщает жене о похоронах светской знакомой: «*Последние двадцать четыре часа, говорят, были ужасны: она кричала не переставая. <...> И вот, перед лицом подобного зрелища, спрашиваешь себя, что все это значит и каков смысл этой ужасающей загадки, — если, впрочем, есть какой-либо смысл?*»<sup>102</sup>

Итак — «загадка», которую надо разгадать, то есть найти смысл. Но ведь человечество в своих многочисленных религиях всегда давало ответы, благодаря которым отдельный человек был защищен от страха смерти. А поэт? Кажется, невозможно сказать о нем лучше, чем его же строками из стихотворения «Святая ночь на небо-склон взошла». Он

Стоит теперь и немощен и гол  
Лицом к лицу пред пропастью темной.

Человек остается в своем бытии в мире, непостижимом для него. Так, теряя все, что было создано, начиная с нулевой точки, он неизбежно возводит новую преграду между собой и «ничем», через постоянный возврат к началу. Тютчев был таким радикальным мыслителем XIX века. Он глубоко осознал природу человека, его двуединую сущность, выраженную в метафоре дня и ночи.

Ночь убирает «покров» — день, скрывающий от человека безумный хаос, и тот чувствует себя «сиротой бездомным», поскольку хаос страшен ему, и в то же время в нем, в хаосе, «он узнает наследье родовое». Человек несет в себе не только светлое начало — культуру, дух, жизнь, но и темное; и ночь, которая обнажает перед человеком хаос, названа поэтом «свотой»!

Герой Достоевского в «Записках из подполья», полемизируя с оптимистической теорией прогресса Чернышевского, восклицал: «Человек любит созидать и дороги прокладывать. Но отчего же он до страсти любит также разрушение и хаос?» По мнению В. Соловьева, хаотическое, иррациональное начало, присутствующее в глубине бытия, и есть условие свободы и красоты. Жизнь и красота — «это борьба и торжество света над тьмою»<sup>103</sup>.

<sup>102</sup> Там же. — С. 256.

<sup>103</sup> Соловьев В. Тютчев // Философские течения русской поэзии. — СПб., 1896. — С. 189.



Тютчев не только сознавал коренные черты бытия человека на земле, но, естественно, искал «преграду» между человеком и бездной. На загадку бытия человека он давал разные ответы. Его взгляды не составляют строгую, последовательную систему, какую вряд ли вообще можно требовать от поэзии, она слишком близка к жизни и нередко выражает непосредственные чувства и мысли поэта, но общая тенденция тютчевской лирики к противоборству с *«тиранами и притеснителями»* человека очевидна.

### Два голоса

#### I

Мужайтесь, о други, боритесь прилежно,  
Хоть бой и неравен, борьба безнадежна!  
Над вами светила молчат в вышине,  
Под вами могилы — молчат и оне.

Пусть в горнем Олимпе блаженствуют боги:  
Бессмертье их чуждо труда и тревоги;  
Тревога и труд лишь для смертных сердец...  
Для них нет победы, для них есть конец.

#### II

Мужайтесь, боритесь, о храбрые други,  
Как бой ни жесток, ни упорна борьба!  
Над вами безмолвные звездные круги,  
Под вами немые, глухие гроба.

Пускай олимпийцы завистливым оком  
Глядят на борьбу непреклонных сердец.  
Кто ратую пал, побежденный лишь Роком,  
Тот вырвал из рук их победный венец.

В стихотворении Тютчев дает свои ответы на важнейшие вопросы человеческого существования, напоминающие знаменитые кантовские: Что есть? Что человек должен делать? И на что он может надеяться?

Итак, два голоса выражают две истины, похожие, близкие, но разные; через тождество одних положений, сходство и различия других в двух частях стихотворения открывается его смысл, он состоит в победе второго голоса над первым. Единственное, в чем оба голоса согласны, так это в том, что есть, в том, каков этот мир. Над человеком нет никаких высших сил, которые бы обращались к нему и поддерживали его: *«светила молчат»*, *«звездные круги»* безмолвны.

«Под нами» также безмолвны могилы, «немые гроба». Первое положение представляется ясным, но как понять второе? Что значит безмолвие, немота могил? Дело в том, что человек всегда жил двойной связью: с богами, располагавшимися вверху, на небе, и с ушедшими навсегда из этого мира дорогими и близкими людьми. Связь эта осуществлялась в чувстве, которое вызывала в живущих память об умерших. В этом смысле могилы никогда не были немymi. То особое чувство, которое возникает у человека в общении с умершими, мы находим и в поэзии. Оно прекрасно передано Фетом:

Еще колеблясь и дыша  
Над дорогими мертвецами,  
Стремлюсь куда-то, вдаль спеша,  
Но встречу с тихими гробами  
Смиренно празднует душа.

Здесь уместно вспомнить и известные строки Пушкина:

Но как же любо мне  
Осеннюю порой, в вечерней тишине,  
В деревне посещать кладбище родовое...

В стихотворении Тютчева человек одинок в мире, глухом и немом, он как будто потерял всякое отношение к жизни и смерти и должен заново вырабатывать его. На что же он может надеяться?

Первый голос совершенно безнадежен, но сравнивая две части стихотворения, мы видим сдвиг, открывающий смысл жизни: он в победе человека, очевидно, над собой, поскольку Рок непобедим. Но такова высшая участь человека, которой завидуют боги Олимпа. Как справедливо заметил Блок, это «дохристово» понимание человека и его жизни. У Тютчева в мире царит природа:

Поочередно всех своих детей,  
Свершающих свой подвиг бесполезный,  
Она равно приветствует своей  
Всепоглощающей и миротворной бездной.

Это строки из стихотворения «От жизни той, что бушевала здесь...» (1871), написанного через двадцать лет после «Двух голосов». Они свидетельствуют о прочности мысли поэта. Но мировоззрение Тютчева было противоречиво и в нем уживались разные, казалось бы, несовместимые взгляды. Он сознавал свою двойственность как болезнь:

О, вещая душа моя,  
О, сердце, полное тревоги —  
О, как ты бьешься на пороге  
Как бы двойного бытия!

«*Вещая*», то есть мудрая душа — эту строку легко понять неправильно, как «нескромное» заявление поэта о своем особом даре. На самом деле Тютчев говорит о мудрости души, а не ее носителя. Душа знает то, что скрыто от человека. В глубинной сущности своей он стремится к истине, которую он не готов принять, потому его удел — «*двойное бытие*». Поэт страдает от двойственности, его душа — «*жилица двух миров*», но жаждет она христианской веры:

Пускай страдальческую грудь  
Волнуют страсти роковые —  
Душа готова, как Мария,  
К ногам Христа навек прильнуть.

Тютчев в двойственности, противоречивости видел не свой, личный, особый удел, а черту эпохи, о чем и сказал в стихотворении «Наш век»:

Не плоть, а дух растлился в наши дни,  
И человек отчаянно тоскует...  
Он к свету рвется из ночной тени  
И, свет обретши, ропщет и бунтует.

Безверием палим и иссушен,  
Невыносимое он днесь выносит...  
И сознает свою погибель он,  
И жаждет веры... но о ней не просит.

Не скажет ввек, с молитвой и слезой,  
Как ни скорбит перед замкнутой дверью:  
«Впусти меня! — Я верю, боже мой!  
Приди на помощь моему неверью!..»

Современный человек не просто страдает от безверья, он сознает причину своей тоски и погибели, но спастись не может, потому что для этого надо обратиться к Богу с просьбой о помощи, то есть надо поверить. Стихи Тютчева открывают глубину и сложность проблемы веры для человека его времени. Так называемый «нигилизм», оказывается, был участью не только разночинцев, резавших лягушек в поисках истины, но всего общества. Ведь от неверия страдал и Андрей Болконский, признававшийся себе: «*Как бы счастлив и спокоен я был, ежели бы мог сказать теперь: “Господи, помилуй меня!”*» Обратим внимание: «*ежели бы мог сказать*», но не хочет, а не может: «*Не скажет ввек с молитвой и слезой...*»

А разве сам Тургенев, первым не только в России, но и в Европе написавший о «нигилизме», не утверждал в «Призраках» и «Довольно», что нет ничего в человеческой жизни и в мире, достойного

любви и почитания? Это тоже форма нигилизма. С тютчевской характеристикой эпохи соглашался и Достоевский: «Я — дитя века, дитя неверья и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки»<sup>104</sup>.

Принимая во внимание «Наш век», начинаешь лучше понимать причину необыкновенного успеха, выпавшего на долю «Что делать?» в русском обществе. В атмосфере сомнений, колебаний, разочарований многие, особенно среди молодежи, нашли веру в идеях социализма и революции, проповедуемых Чернышевским.

И Толстой, переживавший неоднократно разочарование в своих взглядах и упорно искавший всю свою жизнь Бога, такое же «дитя века», как и атеист Чернышевский, как и атеисты совсем на другой манер — Фет и Тургенев, как и сомневающийся Тютчев, как и, несмотря ни на что, горячо верующий Достоевский.

Все они «спасались» по-своему, что и составляет примечательную черту века. Века величайшего, невиданного в истории человечества разрушения старых форм жизни и рождения новых. Века, который можно назвать «веком революций» по его отличительной черте: кажется, ни одна эпоха в истории человечества не знала такой профессии — революционер. Она появилась в XIX веке и пользовалась в целом огромным уважением и даже почитанием. Сейчас революция и ее деятели не в почете, не в моде, что, конечно, никак не может стать основанием для того, чтобы *не говорить* о них. Наступила новая эра в жизни человечества, но понять мы ее можем, исследуя предшествующую, историческое содержание которой определялось революцией и борьбой с нею. Разумеется, описать в полном объеме происшедшие изменения мы не можем, а потому укажем только на одно: Европа из монархической превратилась в республиканскую. Если XIX век жил мечтой и борьбой за лучшее государственно-общественное устройство, за новые формы организации труда и распределения материальных благ, то современность уже не имеет идеала социального строя. Очень верно то, что у либеральной демократии сегодня нет реального конкурента, у человечества нет социального идеала будущего, что, конечно, сказывается на всей его духовной жизни.

Тютчев был глубоким и умным наблюдателем происходящего на его глазах исторического процесса, создавшего современный мир, и благодаря его особой позиции ему удалось лучше, чем кому бы то ни было, разглядеть некоторые силы и тенденции, определившие судьбу России и продолжающие свое воздействие до сих пор.

<sup>104</sup> Достоевский Ф.М. Письмо Н.Д. Фонвизиной от 20 февраля 1854 г. // Собр. соч.: В 30 т. — Т. 28. — Кн. 1. — С. 176.

Тютчев был убежденным монархистом, и зрелище распада традиционного строя воспринималось им трагически, как мировая катастрофа, что обострило его взгляд и позволило осознать роковой порок самодержавия, неизбежно ведущий его к неотвратимой гибели и во многом предопределивший страшные события русской революции 1917 года и Гражданской войны. Его мысль, несомненно, заслуживает особого доверия и внимания, поскольку принадлежит человеку выдающегося ума, хорошо осведомленному и не заинтересованному в мрачных прогнозах на будущее русской монархии, как, к примеру, революционеры и либералы.

У Тютчева, как у человека XIX века, была своя мечта о счастливом будущем. Чернышевский видел его в социалистической утопии, Достоевский — в теократической, когда государство обратится в церковь, Тютчев лелеял мысль о создании огромной Российской империи с тремя столицами: Москвой, Римом и Константинополем, которая займет территорию от «*Нила до Невы, от Эльбы до Китая, от Волги по Евфрат, от Ганга до Дуная*». «*Непостижимо, как мог Тютчев верить в реальность такой чудовищной утопии, до какой не додумывался ни один из самых крайних панславистов! Но он вполне искренне верил в нее*»<sup>105</sup>, — пишет правнук Тютчева и известный его исследователь.

Но XIX век был веком утопий, и следует задаться вопросом: какая империя представлялась поэту? — Не империя Николая I с ее духом казармы, ненависти к свободе и мыслелюбости, а империя «*мира и прогресса под сенью свободы*»<sup>106</sup> — воспользуемся (с надеждой не погрешить против истины) словами Тютчева, сказанными им по другому поводу.

Даже удивительно: формула «страна мира и прогресса» стала в XX веке чуть ли не обязательной для всякого политического деятеля. Но ее неслучайность у Тютчева подтверждается, в частности, его политическими симпатиями и антипатиями. Он писал о «*чудовищной тупости*» Николая I, был поклонником Петра, который «*завоевал нам Просвещение*», и его подвигов «*во имя Правды и Науки*», ставил в заслугу Александру I то, что

Он рабский образ сдвинул с человека  
И возвратил семье меньшую братью.

Просвещение, Правда, Наука были в устах Тютчева не риторическим пустозвонством, не кимвалом бряцающим, а действитель-

<sup>105</sup> Пизарев К. В. Ф. И. Тютчев и его время. — М., 1978. — С. 189.

<sup>106</sup> Тютчев Ф. И. Указ. изд. — Т. 2. — С. 252.

ными ценностями. Да, он искренне верил в особую, великую миссию России, и чем сильнее была его вера, тем с большим чувством *«тоски и ужаса»* он сознавал, насколько самодержавие непригодно к выполнению исторических задач страны.

Главным, фундаментальным пороком власти в России Тютчев считал то, что она *«на деле безбожна»* (курсив Тютчева. — В.Л.). И опять же это — не пустая фраза, а слово «безбожна» — не просто почти бессодержательная негативная оценка, продиктованная минутным настроением, а точно выраженная, наполненная конкретным смыслом мысль. *«...Ибо неминуемо становишься безбожным, если не признаешь существование живого непреложного закона, стоящего выше нашего мнимого права, которое по большей части есть не что иное, как скрытый произвол»*<sup>107</sup>.

А власть в России *«не признает и не допускает иного права, кроме своего»*, а оно *«исходит не от Бога, а от материальной силы самой власти»*<sup>108</sup>.

Власть, таким образом, превращается из средства достижения цели в самоцель, что оказывается губительным для нее же самой. Она, отстаивая свою абсолютность, начинает бороться с мыслью, которая есть не что иное, как основная человеческая способность, обеспечивающая жизнь. Власть всячески притесняет и запрещает то, что должна всемерно поддерживать.

Под впечатлением известий о поражении русских войск в ходе Крымской кампании Тютчев пишет: *«Подавление мысли было в течение многих лет руководящим принципом правительства. Следствия подобной системы не могли иметь предела или ограничения — ничто не было пощажено, все подвергалось этому давлению, всё и все оступели»*<sup>109</sup>.

Итак, власть систематически занималась деятельностью, неуклонно способствующей саморазрушению страны. Тютчев, принадлежавший к высшему кругу русского общества, пытался повлиять на правительственную политику. Пользуясь личным знакомством, он обращается к министру иностранных дел А.М. Горчакову и предлагает ему свои услуги для установления сотрудничества власти с печатью. Дело в том, что придворные круги, вследствие своих австрофильских настроений, навязывали министру, в сущности, «антинациональную политику», что ничуть не удивительно, по-

<sup>107</sup> Там же. — С. 184.

<sup>108</sup> Там же.

<sup>109</sup> Тютчев Ф.И. Указ. изд. — С. 167—168.

скольку и во дворце, по признанию Тютчева, *«единственное, что совершенно отсутствует, это — русская точка зрения»*<sup>110</sup>.

Тютчев убеждает Горчакова в необходимости для правительства опереться в борьбе с антирусскими планами на общественное мнение, которое он называет *«великим»*, поскольку у власти нет *«другой точки опоры, другого средства противодействия <...> Но для этого нужно разрешить ему высказаться и даже вызывать его на это»*<sup>111</sup>. Но вот этого-то русская власть не могла сделать, кажется, ни при каком условии. Она защищала свой абсолютизм и потому не хотела допустить действовать какую-то независимую силу, пусть даже отстаивающую национальные интересы.

Абсурдность, к которой приходит власть, находящаяся в состоянии перманентной войны с разумом своей страны, порой достигает поражающей воображение степени. Тютчев в одном из писем рассказывает, как русское правительство поступает даже против своих интересов, опасаясь общественного мнения стран, воюющих с Россией!

Русской печати было запрещено говорить о пиратской войне англичан у наших берегов, а в официальном бюллетене не решились сказать о действительных потерях неприятеля. *«А когда этих идиотов спрашивают о причине всей этой сдержанности, они вам говорят, что это для того, чтобы не раздражать общественного мнения»*<sup>112</sup>. Выражению собственного общественного мнения всячески препятствовали, а с общественным мнением Запада считались и тем самым признавали его силу и правоту, даже когда ее не было.

История России, с 1825 до 1917 года, — это история борьбы власти с революцией, которая велась исходя из принципа, сформулированного бессмертным Фамусовым:

Ученье — вот чума, ученье — вот причина,  
Что нынче пуше, чем когда,  
Безумных развелось людей, и дел, и мнений.

Поэтому мысль вообще была у власти под подозрением, и она всячески притесняла, лишала прав и преследовала не только печать *«подрывную»*, леворадикального толка, но и ту, которая стремилась противостоять революции и была верна монархическому принципу.

Так, на протяжении четверти века правительство делало все, чтобы не дать славянофильским изданиям И. Аксакова бороться

<sup>110</sup> Там же. — С. 204.

<sup>111</sup> Там же. — С. 191.

<sup>112</sup> Там же. — С. 171.



с идеалами революции и помогать ему (правительству). Тютчев разделял во многом взгляды своего зятя (И. Аксакова), следил за его деятельностью и увидел глубокую причину роковой и парадоксальной вражды власти к печати, не только лояльной к ней, но, по существу, и защищающей ее: *«Есть привычки ума, под влиянием коих печать сама по себе уже является злом, и, хотя бы она служила власти, как это делается у нас — с рвением и убеждением, — но в глазах этой власти всегда найдется нечто лучшее, чем все услуги, какие она ей может оказать: это — чтобы печати не было вовсе»*<sup>113</sup>.

Если революционеры искали слабости системы, чтобы разрушить, то Тютчев все делал для того, чтобы сохранить ее, что сделало его критику самобытной, более глубокой и, как нам представляется, более актуально долговечной. Тютчев пророчески предсказывал беды стране, неизбежно следующие из политики *«подавления мысли»*: *«Содрагаешься при мысли о жестоких испытаниях, как внешних, так и внутренних, через которые должна пройти бедная Россия, прежде чем покончит с такой прискорбной точкой зрения»*<sup>114</sup>.

Он обнаруживает опасность, угрожающую монархии, в ее *«привычках ума»*, в прочных, устоявшихся, переходящих из поколения в поколение убеждениях, губительных для нее, но от которых отказаться она не может. Это то, что сейчас называют «менталитетом» и что демонстрирует удивительную живучесть и способность сохраняться, казалось бы, в совершенно иных условиях и перебираться из одной эпохи в другую, из общества и государства с одним строем в государство и общество, возникшие на их развалинах.

Покончили ли у нас в стране с той «прискорбной» привычкой мысли, о которой писал Тютчев? Коммунисты придавали исключительно важное значение печати, но вся она целиком служила власти, критика которой не допускалась ни в каком виде, ни при каких обстоятельствах, абсолютно. Это был только «улучшенный» вариант подавления свободы слова, а значит, и мысли.

Коммунистической власти в России, как и самодержавию, была свойственна *«органическая неспособность к самоограничению»*<sup>115</sup>, и отсюда неизбежно следует война с мыслью, принимающая разные формы. В СССР она велась с дьявольской энергией, превосходящей намного ту, что мы наблюдаем в царской России. Николай I мог бы только позавидовать ее размаху и масштабам.

<sup>113</sup> Тютчев Ф. И. Указ. изд. — Т. 2. — С. 220—227.

<sup>114</sup> Там же. — С. 227.

<sup>115</sup> См.: Федотов Г. П. Судьба и грехи России. — С.Пб., 1991. — Т. 1. — С. 130.

Тема эта — неисчерпаема и вряд ли когда дождется своего исследования. А потому только два общеизвестных, но недостаточно осмысленных факта: разгром генетики, выразившийся в преследовании ученых, запрете исследований и убийстве великого ученого Н.И. Вавилова (он умер от истощения в тюрьме), и объявление кибернетики буржуазной лженаукой.

Все те нелепости, что проделывала царская власть в России с печатью, и те чудовищные эксцессы мракобесия с генетикой и кибернетикой, которые организовали пришедшие на смену самодержавию коммунисты, имеют один источник, точно указанный Тютчевым, — *«безбожная власть»*, то есть власть, не считающая нужным подчинять себя ничему, ничего не признающая выше себя. Такая власть неизбежно будет враждебна просвещению в истинном смысле этого слова, в чем — ее проклятие и смертный приговор.

Известно высказывание: власть развращает, абсолютная власть развращает абсолютно. Подтверждение этой давно уже прописной истины мы найдем у Тютчева. Он, прекрасно знавший высший круг чиновников и придворное общество, в своих письмах дал им уничтожающую оценку, которая по резкости не уступит инвективам Салтыкова-Щедрина. Тютчев во время Крымской войны, ужаснувшей его бездарностью власти, пишет о *«беспримерной посредственности этих людей»*<sup>116</sup>. *«Это война кретинов с негодьями»*<sup>117</sup>, — заключает он. *«Я, право, не знаю, стояло ли когда-нибудь во главе какого бы то ни было общества что-либо столь же посредственное в отношении души, характера и ума, как то, что стоит во главе нашего»*<sup>118</sup>.

*«Но что действительно тревожно, что выше всякого выражения, это — глубокое нравственное растление среды, которая окружает у нас правительство...»*<sup>119</sup> *«...Высшие классы, та среда, которой живет и питается правительство, давно уже перестали принадлежать ей (стране. — В.Л.) из-за своего жалкого воспитания»*<sup>120</sup>. *«В правительственных сферах бессознательность и отсутствие совести достигли таких размеров, что этого нельзя постичь, не убедившись воочию»*<sup>121</sup>.

Естественно, возникает вопрос, в чем причина такого бедственного для страны интеллектуального и нравственного состояния ее элиты? Что же, Россия была так безнадежно бедна талантли-

<sup>116</sup> Тютчев Ф.И. Указ изд. — Т. 2. С. 159.

<sup>117</sup> Там же.

<sup>118</sup> Там же. — С. 190.

<sup>119</sup> Там же.

<sup>120</sup> Там же. — С. 215.

<sup>121</sup> Там же. — С. 220.

выми и честными людьми? В русской литературе мы найдем ответ и на этот вопрос.

Грибоедов показал в своей, к сожалению, бессмертной комедии, как, по какому принципу формировалось высшее русское общество: в нем было не счастье, как должно быть, а горе от ума. В здоровом обществе поощряются обеспечивающие его жизнь человеческие качества: ум, талант, способности, честность. За них жалуются награды, чины, деньги. А в фамусовском обществе что открывает дорогу к почету и богатству? Прежде всего и главным образом раболепие, низкопоклонство, лесть, то есть то, что разрушает общество, грозит ему гибелью. Незабвенный Максим Петрович кого выводит в чины? Таких же, как он, не слуг государства, а холуев власти, которые не служили, а прислуживались.

Действовавшая система, которую справедливо назвать системой обратного отбора, и породила с неизбежной закономерностью то общество, которое поражало Тютчева своим скудоумием, непатриотичностью и отсутствием совести.

Можно было бы и не говорить в учебнике для студентов о таких очевидных и простых вещах, которые им должны были растолковать в школе, если бы не некоторые особые выверты ума нашего современного общества, видимо, порожденные тоталитарным прошлым. В советскую эпоху истины носили непреложный, догматический характер. Нельзя было критиковать марксизм, сомневаться в святости революции и революционеров. Сейчас такой же статус неприкосновенности в массовом сознании получили «обратные» истины: самодержавие было идеальным правлением, любая его критика не просто не признается, а не воспринимается в том числе потому, что царизм критиковали коммунисты. Во всех бедах России виновата интеллигенция, разрушившая монархический государственный строй.

В соответствии с этими «обратными» идеями пересматриваются оценки писателей и литературных героев. Здесь оказывается кстати модная, но давно протухшая идея «свежего прочтения» классики, санкционирующая восхваление Фамусова и Молчалина. На одной телепередаче так и было заявлено: нам нужны Молчалины, то есть подлецы и подхалимы. Утонченные критики изошряются в попытке доказать, насколько хорош был Фамусов и плох Чацкий. Но оправдывать Фамусова — значит одобрять его взгляды бюрократа и мракобеса:

...уж коли зло пресечь:  
Забрать все книги бы да сжечь.

Как будто мы мало страдали и не продолжаем бедствовать от Фамусовых до сих пор.

А у меня, что дело, что не дело,  
Обычай мой такой:  
Подписано, так с плеч долой.

Тютчева возмущало полное равнодушие светского общества к национальным интересам России. Нравственное растрепанье, «кретинизм», отсутствие совести у власти и в близких ей кругах порождали у Тютчева чувство безысходности и неминуемо приближающейся катастрофы («*Разложение повсюду. Мы двигаемся к пропасти...*» «*Вот когда можно сказать вместе с Гамлетом: что-то прогнило в королевстве датском*»<sup>122</sup>).

Разложение и гниение — вот, по мнению поэта, процессы, которые приведут российское самодержавие к гибели. Они носят внутренний характер и делают власть неспособной противостоять ни внешним, ни внутренним угрозам. Время подтвердило правоту и точность диагноза Тютчева. Самодержавие рухнуло под тяжестью исторических испытаний, без единого выстрела. Этот особый характер кончины великой империи был обусловлен политикой подавления мысли. В решающий момент у нее не оказалось защитников, истинных слуг, преданных стране. Показательно, что в Гражданской войне не было монархического знамени, очевидно потому, что оно было не способно никого собрать вокруг себя.

Невозможно не увидеть явного сходства распада двух империй: Российской в 1917 году и Советской в 1991 году, который, видимо, был порожден действием одних и тех же факторов. Хотя, казалось бы, коммунисты сделали все, чтобы избежать участи режима, с которым они боролись и на месте которого построили свое государство. Извлекая урок из судьбы самодержавия, советская власть создала огромную армию, не жалела денег на тайную политическую полицию, контролировала печать, телевидение, искусство, отгородилось от «гнилого» Запада железным занавесом.

И, несмотря на беспрецедентные меры, направленные на безопасность, власть оказалась совершенно беззащитной перед... словом. Вынужденная под давлением времени допустить свободу слова, она мгновенно скончалась, и огромная империя распалась в мирное время, без природных катаклизмов и эпидемий. И у нее так же, как у предшественницы, не оказалось защитников, потому что, как выяснилось, не только общество, не только рядовые члены двадца-

<sup>122</sup> Тютчев Ф.И. Указ. изд. — Т. 2. — С. 220.

тимиллионной партии, но и сама власть не верила в свои идеи. А для того чтобы объединять народы и страны, нужны не пушки, танки и бомбы, а идея, которая способна отстоять себя силой слова и которую власть признает выше себя, для чего она не должна быть «безбожной».

**А.А. ФЕТ**  
(1820—1892)

Фет был поэтом чистого искусства — вот фраза, которая по своей банальности вполне может соперничать со знаменитой: «Волга впадает в Каспийское море». Да, это так: Фет всю жизнь писал стихи о розах, соловьях, любви, звездах, закатах, то есть о вечном и неизменном, и чурался всякой злобы дня, не касался политики, не участвовал в общественной борьбе и, казалось бы, прочно укрылся от страстей, кипевших в исторической жизни России. Но, несмотря на все усилия, в 60-е годы он оказался на передовой и подвергся массированному обстрелу, а его стихи стали постоянным дежурным примером никому не нужного искусства. При этом критика носила ожесточенный и порой недопустимо грубый характер. Писарев, превзошедший всех в поношении поэта, предсказывал время, когда книги Фета пойдут на оклейку стен под обои и на заворачивание копченой рыбы и сыра и таким образом все-таки принесут людям пользу.

В чем же была причина столь жесткого преследования поэта? Сам он резонно замечал, что, может быть, его стихи плохие и слабые, но *«мало ли ежедневно печатается плохих и даже безграмотных стихотворений? Отчего же их никто не бранит»*, <...> а его *«литература не переставала бранить ежедневно, превращая»* его *«имя из собственного в нарицательное и даже порицательное?»*<sup>123</sup>.

Нет, стихи были прекрасные, и причина дружных гонений на Фета не в том, что он в своей поэзии игнорировал волновавшие русское общество социальные проблемы, так поступали и Полонский, и Майков, но их не *«бранили»*. Дело в том, что Фет покушался на самые глубинные основы идеи социального улучшения мира, которой была одержима его эпоха. Он допускал возможность счастья только вне сферы повседневной человеческой жизни, на совершенствование которой и были устремлены главные духовные силы времени, что в глазах Фета было очевидным заблуждением.

<sup>123</sup> Фет А.А. Соч.: В 2 т. — М., 1982. — Т. 2. — С. 175.

Эмблемой эпохи была некрасовская *«муза мести и печали»*; быть счастливым, радоваться жизни, когда страдает народ, считалось кощунственным, аморальным. А Фет в стихотворении *«Муза»* писал:

Своей божественною властью  
Я к наслаждению высокому зову  
И к человеческому счастью.

Это был вызов общественному сознанию. Некрасов, любимый, самый популярный поэт в России 60-х годов, которого передовая молодежь ставила выше Пушкина, призывал к борьбе *«за счастье народа»*, а Фет был убежден, что поэзия предназначена совсем для другого:

На землю сносят эти звуки  
Не бурю страстную, не вызовы к борьбе,  
А исцеление от муки.

Сущность искусства не открывается умозрению, все теории и концепции его всегда оказываются узкими, неполными, односторонними, включая и взгляды самих художников, и даже особенно их. Только историческая жизнь человечества, обнаруживая новые ипостаси искусства, может постичь его в относительной полноте.

Русская поэзия XIX века представлена тремя разными ее пониманиями, давшими три образа поэта: поэт-трибун, гражданин, служащий идее справедливости и гуманности; поэт — певец красоты, рожденный для *«звуков сладких и молитв»*, и поэт-пророк. Великому Пушкину были ведомы все три ипостаси, но и у него они уживались не без противоречий. В 60-е годы происходит резкое размежевание поэтов, приводящее к противостоянию и непримиримому взаимному отрицанию, условно говоря, «гражданской» поэзии и «чистой» лирики. Некрасов и Фет выразили и олицетворили две враждующие тенденции поэзии, характерные для эпохи крайностей и противоречий, порожденных невиданным до сих пор в истории человечества глобальным разрушением старых форм жизни.

Но независимо от позиции всем крупным поэтам, да и вообще писателям XIX века была свойственна одна общая примечательная черта: ясное понимание цели искусства, сознание своей высокой миссии и ощущение себя «служителем». Каждый из них именно служил: Богу («Пророк» Пушкина), народу, красоте. Чтобы в полной мере оценить эту особенность художников XIX века, нужно вспомнить их коллег из XX века, многие из которых намеренно, подчеркнуто отказывались и писать, и говорить о предназначении искусства и которым просто некому было «служить».

Фет так же, как и Некрасов, с не меньшей силой верил в высокое назначение своей поэзии. Его взгляд на искусство проистекал не из ошибки, не из субъективного каприза, не из отсталости от времени, а из ясного и отчетливого видения реальной, вечной ценности, необходимой для человеческого существования, служению которой он подчинял свой талант, что и давало ему энергию веры и «*божественную власть*». И в этом Фет был равен и своему антагонисту Некрасову, и не принимавшему его поэзию позднему Толстому, с его яростным антиэстетизмом.

Гражданская, «чистая» и пророческая поэзия, хочется сказать, имеют равное право на существование, но это вряд ли будет верно. Речь здесь не может идти о праве, как бессмысленно утверждать, что солнце, земля, воздух имеют право, они просто есть. Вот так же есть разная поэзия. Это факт, не подлежащий сомнению.

Когда Фет отстаивает законность своего искусства, правда на его стороне, но когда он начинает утверждать, что только оно настоящее, истина его покидает. Впрочем, такая «узость» понимания и свойственна многим художникам, если не всем.

В нашем обществе длительное время признавалось подлинным только то искусство, что способствовало прогрессу, а все остальное или подтягивалось к нему, или отвергалось.

Фет был твердо убежден, что мир в своей сути неизменен, что в нем идет непрерывная, беспощадная борьба за жизнь и потому в нем суждено соловьям клевать бабочек, с чем надо примириться. В начале 60-х годов он познакомился с философией Шопенгауэра и нашел у него поддержку своим взглядам на жизнь. Фету оказались близки воинствующий антиисторизм и убежденный атеизм немецкого философа, и он предпринял громадный труд, переведя на русский язык главное произведение Шопенгауэра «Мир как воля и представление».

Фет, как и его любимый мыслитель, отверг две самые популярные веры своего времени: традиционную христианскую в бессмертие души и веру в прогресс, захватившую в 60-е годы большую часть русского общества. Сохранилось множество свидетельств безверия Фета. Приведем одно, чрезвычайно характерное для Фета с его неизменной слабостью к парадоксам. М. Соловьев, брат философа В. Соловьева, сделал такую приписку к письму Фета: «*Во время спора с М.И. Хитровым и Говорухой-Отроком и защиты ими христианства Фет вскочил, стал перед иконою и, крестясь, произнес с чувством горячей благодарности: “Господи Иисусе Христе, Мать пресвятая Богородица, благодарю вас, что я не христианин”*»<sup>124</sup>.

<sup>124</sup> Цит. по: Фет А.А. Указ. изд. — Т. 2. — С. 449.



Что же поддерживало его? — Красота. Что давало ему силу жить? — Красота. Во что он верил? — В красоту. У Фета было свое мировоззрение, своя логика. Если мы не хотим барахтаться в пустоте слов, мы должны понять тот смысл, который он придавал слову «красота». Красота, как и другие фундаментальные понятия духа, в XIX веке теряет свою однозначность и открывает сложный, противоречивый характер. Как и свобода, истина, добро, она становится полем идейных сражений.

Фет видел в ней главную цель искусства, Л. Толстой считал, что для того чтобы понять, что такое искусство, надо отказаться от понятия красоты. Достоевский в «Братьях Карамазовых» устами Дмитрия утверждает: *«Красота — это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя потому, что Бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут»*.

По Фету, красота существует объективно, ее надо только увидеть. *«...Красота разлита по всему мирозданию...»*<sup>125</sup>, *«...мир во всех своих частях равно прекрасен...»*<sup>126</sup>. И это — первое дело художника. *«Ты видишь ли или чувствуешь в мире то, что видели или чувляли в нем Фидий, Шекспир, Бетховен? “Нет”. Ступай! Ты не Фидий, не Шекспир, не Бетховен, но благодари Бога и за то, если тебе дано хоть воспринимать красоту, которую они за тебя подслушали и подсмотрели в природе»*<sup>127</sup>.

Для Фета главное качество поэта и художника вообще — зоркость, то есть способность видеть то, что недоступно другим. Красота есть объективная сущность, независимая от художника, он ее только находит, а не придумывает. *«Дайте нам прежде всего в поэте его зоркость в отношении к красоте, а остальное на заднем плане»*<sup>128</sup>.

Чтобы фетовское требование зоркости не показалось читателю чем-то банальным и само собой разумеющимся, и потому не требующим нашего внимания, отметим, кажется, полное его отсутствие у поэтов-модернистов, начиная с символистов. Никакого интереса к способности видеть не проявляли и такие популярные поэты XX века, как Мандельштам, Цветаева, Ахматова, Пастернак. Для них характерен поиск новой формы, они создавали новую поэзию, новый поэтический язык.

Фет, как и все поэты его времени, никогда не занимался формальными исканиями, но при этом обогатил русскую поэзию и

<sup>125</sup> Фет А.А. О стихотворениях Тютчева. Указ. изд. — Т. 2. — С. 146.

<sup>126</sup> Там же. — С. 147.

<sup>127</sup> Там же.

<sup>128</sup> Там же. — С. 148.

создал немало неизвестных до него ярких и «дерзких» сравнений и метафор и был непревзойденным мастером «мелодии» стиха.

В статье о Тютчеве, обожаемом своем поэте, Фет писал: *«До какой бы степени ни поразили вас сразу сильный, неожиданный эпитет или бойкая метафора нашего поэта, не верьте первому впечатлению и знайте наперед, что это яркие краски живых цветов...»*<sup>129</sup> По мнению Фета, истинный поэт не придумывает эпитеты и метафоры, а находит их и заимствует у *«живых цветов»*. О первенстве и превосходстве красоты реального мира над красотой в искусстве он говорил и в своих стихах:

Кому венец: богине ль красоты  
Иль в зеркале ее изображенью?  
Поэт смущен, когда дивишься ты  
Богатому его воображенью.

Не я, мой друг, а божий мир богат,  
В пылинке он лелеет жизнь и множит,  
И что один твой выражает взгляд,  
Того поэт пересказать не может.

В широком смысле слова Фет был реалистом, хотя, конечно, не без черт романтика (вспомним о его любви к мечтам и снам). Для него, как и для его современников — Гончарова, Тургенева, Л. Толстого, Достоевского, был важен вопрос о реальности, о сущем, который не сводится только к проблеме того, что есть само по себе, но имплицитно в нем присутствует мысль о высшем благе и возможности его достижения.

Тургенев, Гончаров, Герцен, Островский, Салтыков-Щедрин, если несколько огрубить их индивидуальные позиции, считали, что общее благо достигается через прогресс общественных и государственных форм жизни. Для них реальностью была историческая действительность. Для позднего Л. Толстого единственное подлинное благо — нравственное совершенство, потому он отрекался от своего же искусства и красоты. Он был убежден, что добро и красота враждебны друг к другу: чем человек более восприимчив к красоте, тем менее он способен к этической оценке и различению добра и зла.

Фет же, следуя Гете, полагал, что прекрасное выше добра, поскольку включает (а не исключает) его в себе. Те исследователи, которые в согласии с традицией «бранить» Фета писали о его равнодушии к этике, не хотели принять во внимание его понимание

<sup>129</sup> Там же. — С. 156.

прекрасного, служа которому, поэт служит и добру. Фет видел высшее благо в красоте, потому что в ней — и добро, и истина.

В нашем литературоведении сложилась прочная традиция обвинять поэта в целом ряде грехов. Он был якобы пессимистом, человеком, не любящим жизнь, равнодушным к добру и злу, сторонником искусства, не имеющего никакого отношения к жизни, и, наконец, апологетом бессмысленной поэзии. «Критерии добра и зла необходимы в жизни, но чужды искусству»<sup>130</sup> — приписывая эту мысль Фету, ученый ссылается на стихотворение, смысл которого не просто иной, а прямо обратный, что очевидно из строк, обращенных к художнику:

И даже в час отдохновенья,  
Подъемля потное чело,  
Не бойся горького сравненья  
И различай добро и зло.

Как о «давно дошедшем до безразличия добра и зла пессимисте» писал о Фете и другой известный литературовед — Д.Д. Благой. С порочной логикой такого рода отношений Фет сталкивался в жизни. Она состоит в прямолинейной оценке нравственности человека в зависимости от его политических убеждений.

Об этой укоренившейся в русском общественном сознании умственной привычке, по своей сути глубоко безнравственной и дожившей, о чем свидетельствуют оценки Бухштаба и Благого, до наших дней, справедливо писал Фет в письме к Тургеневу. «Мы, начиная с самого Тютчева, считаем наших противников заблуждающимися, они нас ругают подлецами. — Таков дух самого лагеря»<sup>131</sup>. Таков был дух русского передового общества.

По мнению Б.Я. Бухштаба, одного из самых авторитетных исследователей Фета, жизнь поэта была «плоской» и ее «он воспринимал как тоскливую и скучную, но считал, что такова жизнь вообще»<sup>132</sup>. Конечно, у Фета есть немало высказываний, дающих основания для того, чтобы объявить его пессимистом, но есть и такие, что говорят о его любви к жизни: «...мне все дорого в жизни. Экая славная — с комарами, кукушками, грибами, цветами! Прелесть!»<sup>133</sup>.

<sup>130</sup> Бухштаб Б.Я. А.А. Фет. Очерк жизни и творчества. — Л., 1974. — С. 62.

<sup>131</sup> Фет А.А. Указ. изд. — Т. 2. — С. 212.

<sup>132</sup> Бухштаб В.Я. А.А. Фет. Очерк жизни и творчества. — Л.: Наука, 1974. — С. 62.

<sup>133</sup> Фет А.А. Указ. изд. — Т. 2. — С. 222.

Он не принимал отрицания жизни сознательно, убежденно. Его довод представляется бесспорным: *«Но чтобы человек мог любить хоть что-нибудь в мире, не только жену, детей, а ну хоть старую рукопись или кофе, и в то же время говорить об отрицании жизни, — этого я не понимаю, потому что это прямое противоречие с исключением одним другого»*<sup>134</sup>.

Трудно опровергнуть довод: если человек «хоть что-нибудь» любит в мире, он принимает, признает жизнь; а Фет, несомненно, любил многое, и с особенной силой красоту. Этой любовью проникнуто все его творчество, и этой силой оно рождено. Упрекать Фета в равнодушии к добру и злу, исходя из его понимания красоты как цели искусства, некорректно.

В 1891 году Фет написал замечательное письмо жене Л.Н. Толстого, в котором, на наш взгляд, высказал свое затаенное представление о поэзии. В это время Толстой отдавал все силы религиозным проблемам и проповеди учения, которое считал истинным христианством. Фет в письме говорит о своей близости Толстому — религиозному мыслителю и различии с ним. *«Я писал Страхову, что никто так ясно не понимает стремлений Льва Николаевича, как я. Это нисколько не хвастовство: ибо я ощущаю себя с ним единым двуглавым орлом, у которого на сердце эмблема борьбы со злом в виде Георгия с драконом, с тою разницей, что головы, смотрящие врозь, противоположно понимают служение этой идее...»*<sup>135</sup>

Итак, отметим, что Фет пишет о своем служении идее борьбы со злом, что кажется совершенно несоответствующим его прочной и общепринятой репутации и все же состоит в полном согласии с его глубокими убеждениями. Он солидарен с Толстым, но при этом уверен, что наставления не только бесполезны, но даже вредны. *«История человечества представляет целый ряд примеров, что наставления приводили людей только к безобразным безумствам и плачевному изуверству...»*<sup>136</sup>

Таким образом, очевидно, что Фет осуждает и не принимает нравоучительное искусство вовсе не из равнодушия к добру, а скорее из любви к нему. Нравственная цель не достигается проповедью, поэтому из этических соображений Фет отказывается от нее. Зато настоящее искусство «*благодетельно*» действует на людей. Прав был Фет в своем понимании искусства или нет, другой вопрос, но обвинять его как поэта, а тем более как человека в склонности к эгоистическому наслаждению красотой глубоко неверно.

<sup>134</sup> Там же. — С. 279.

<sup>135</sup> Там же. — Т. 2. — С. 313.

<sup>136</sup> Там же. С. 338.

Несомненно, к недоразумению следует отнести и переходящее из одной работы в другую положение о требовании Фетом «бесмысленности» поэзии. Б.Я. Бухштаб для его подтверждения приводит цитату поэта: «Художественное произведение, в котором есть смысл, для меня не существует»<sup>137</sup>. Но на самом деле такой цитаты у Фета просто нет. У него сказано так: «Философия целый век бьется, напрасно отыскивая смысл в жизни, но его — тью-тью; а поэзия есть воспроизведение жизни, и потому художественное произведение, в котором есть смысл, для меня не существует»<sup>138</sup>.

Исследователь лишил предложение Фета противопоставительного союза «а» и объясняющего, аргументирующего «потому», чем исказил самым решительным образом мысль поэта и просто сделал ее бессодержательной.

Фет противопоставляет поэзию философии, потому что та недостаточна, она «бьется», а смысл жизни отыскать не может, а поэзия «воспроизводит» жизнь и в этом ее преимущество и превосходство над философией. Если же поэзия начинает выражать пусть даже самые глубокие мысли, выработанные философией, то изменяет своей подлинной сути и не достигает самобытной, только ей доступной цели. *Потому* для Фета произведение, имеющее смысл (найденный философией ли, религией, наукой, публицистикой), «не существует». Речь идет не о смысле вообще, что было бы нелепостью, абсурдом, а о смысле, заимствованном художником, взятом напрокат из иных областей духа. Так, Тютчев, по определению Фета, — поэт мысли, но «содержание принесет, добудет своей зоркостью он, а не получит в грубой мысли»<sup>139</sup>.

В русской литературе было две влиятельные концепции, не признающие самостоятельной ценности искусства: революционных демократов и позднего Л. Толстого. Чернышевский, Добролюбов, Писарев откровенно сводили роль искусства к популяризации передовых идей, которые в их глазах были вершиной человеческой мудрости. Л. Толстой после кризиса конца 70-х годов считал таковой христианскую этику.

И те, и другой были убеждены, что они обладают всей полнотой истины, знают смысл жизни, и искусству остается выражать его. Фет же был уверен, что ни для науки, ни для религии, ни для философии суть жизни непостижима, и назначение искусства не может и не должно состоять в выражении их истин. У него своя со-

<sup>137</sup> Бухштаб Б.Я. Указ. изд. — С. 61.

<sup>138</sup> Фет А.А. Письмо Я.П. Полонскому от 23 января 1888 г. // Указ. изд. — Т. 2. — С. 338.

<sup>139</sup> Фет А.А. Указ. изд. — Т. 2. — С. 148.

вершенно особая миссия, и потому оно не может быть выразителем, отражателем, проводником, популяризатором «чужих» истин, в том числе и философских.

Позиция Фета в XIX веке казалась чуть ли ни маргинальной, не принималась всерьез, но оказалась животворной и в XX веке нашла стойких приверженцев в лице двух крупнейших русских писателей современности: Бунина и Набокова. *«Писать! Вот о крышах, о колошах, о спинах надо писать, а вовсе не затем, чтобы “бороться с произволом и насилием, защищать угнетенных и обездоленных, давать яркие типы, рисовать широкие картины общественности, современности, ее настроений и течений!”*» Нетрудно в рассуждении Арсеньева, автобиографического героя романа Бунина, увидеть сходство со взглядами Фета.

Таким же непримиримым защитником самооценности искусства был и Набоков. И у него, как и у Бунина, мы находим ряд общих с Фетом характерных мировоззренческих черт: сознание непознаваемости мира, таинственности, загадочности жизни; ожесточенное, воинствующее неприятие всякого морализирования в искусстве; все трое были убежденными атеистами; не верили в исторический прогресс, да и в существование самой истории; всячески отстранялись от общественной борьбы; главное требование к искусству — оно должно давать особое, эстетическое наслаждение. Примечательно также сходство писателей в литературных вкусах: благоговение перед Пушкиным, восхищение Толстым и единодушное сожаление о проповедническом, морализаторском пафосе его творчества после кризиса. Отрицая, можно сказать, возмущаясь, морализированием в искусстве, Набоков в то же время заявлял: *«У меня и в мыслях не было отрицать моральный эффект искусства, изначально заключенный в любом подлинном его произведении...»* Автор «Лолиты» отрицает только *«сознательное морализирование»*, убивающее в его *«представлении любое произведение искусства, как бы мастерски оно ни было выполнено»*<sup>140</sup>.

Как развитие известных мыслей Фета, помогающее лучше их понять, воспринимается суждение Набокова об идеях: *«Все общие идеи, так легко добываемые и перепродаваемые, есть лишь потертые паспорта, позволяющие их обладателям совершать быстрые переходы от одного края незнания к другому»*<sup>141</sup>.

Несомненно, в своей борьбе с «литературой идей» Набоков нередко переходит границу правоты, что приводит его к неизбежным

<sup>140</sup> Цит. по: Анастасьев Н. Владимир Набоков. Одинокий король. — М., 2002. — С. 145.

<sup>141</sup> Предисловие к переводу «Евгения Онегина».

противоречиям. Последовательное понимание литературы как феномена только языка просто невозможно, и сам Набоков в своих суждениях о литературе вынужден говорить об идеях. Борьба за самоценность искусства, за незаменимость его роли в жизни человека нередко из защиты превращается у Набокова в агрессию и теряет свою правомерность. Но в целом, при всех, видимо, неизбежных противоречиях продолжателей дела Фета, его идеи и взгляды на искусство, как показала история, не только сохранили свою актуальность, но и повысили ее.

До сих пор мы, хотя не исключительно, но в основном, говорили о том назначении поэзии, общепринятом во времена Фета, от которого он упорно отбивался. Но никак не уйти от вопроса: во имя чего? Отвергая поэзию, несущую известные идеи, что он предлагает взамен?

*«Великий поэт наш недаром говорит:*

“Служенье муз не терпит суеты:  
Прекрасное должно быть величаво;  
Но юность нам советует лукаво,  
И шумные нас радуют мечты...”

*В этих четырех стихах весь идеал и вся история борьбы искусства с будничной жизнью»*<sup>142</sup>.

В этом фрагменте Фета мы находим верные слова для определения главного пафоса, ведущей идеи его поэзии, состоящей в борьбе «с будничной жизнью», то есть с тем, что для многих — единственно достоверная и несомненная реальность. И вот Фет борется не за улучшение повседневной жизни, а с нею. Она для него — «тлен унылый и бездушный», «сумрак непроглядный», торжища житейские — бесцветны и душны.

Только красота спасает человека от унылого, бездушного мрака «вседневногo удела», пошлость которого так убедительно рисовали Гоголь и Чехов. Они помогают нам понять фетовское неприятие повседневности, над которой возвышает человека поэзия.

Политика, наука, религия, нравственность, государство — все только средство для человека, то есть нечто служебное, существующее ради чего-то другого, высшего. А искусство, по Фету, — не средство, а «цвет и вершина жизни». Оно не делает человека лучше, сообщая ему нравственные истины, оно не приносит ему полезные сведения, помогающие ему в жизненной борьбе, оно дарит ему радость, наслаждение, но особые, бескорыстные. Это то, что он не может получить ни от науки, ни от религии, ни из любой другой

<sup>142</sup> Фет А.А. Указ. изд. — Т. 2. — С. 164.



области духовной деятельности. Это радость не от успеха, не от спасения, не от удовлетворения природных человеческих потребностей. Фет и другие сторонники «чистого» искусства как на основной признак его указывают на бесполезность, что становится источником недоразумений для тех, кто не знает ничего выше пользы. Для них бесполезное равносильно ненужному.

Выражение «чистое искусство» давно пора освободить от неверного толкования его как якобы не имеющего никакого отношения к человеческой жизни. Оно «чистое» в том смысле, что преследует цель, доступную только искусству, и служит жизни, оно необходимо человеку в силу и благодаря тому, что не приносит пользу. Оно бесполезно, но именно потому и нужно человеку, оно напоминает человеку, что жизнь не исчерпывается трудом и заботой.

Таким своеобразным символом бесполезности и одновременно необходимости предстают в поэзии Фета звезды, которые излишни *«среди жалких нужд земных»*, но они обращаются к человеку:

Мы здесь горим, чтоб в сумрак непроглядный  
К тебе просился беззакатный день.

Вот оно, назначение поэзии: она открывает нам возможность вечности и света. Причем она не просто говорит о них, не сообщает нечто, а вводит читателя в иной, неведомый ему ранее мир, совершенно достоверный, реальный, поскольку он, как всякий мир, дан в чувстве. Каков это мир?

Он нетленный, вневременной, вечный, радостный, светлый, в противоположность вседневному, тленному, безрадостному, унылому, бездушному. Продолжая проясняющую, на наш взгляд, параллель Фета с Набоковым, приведем понимание последнего *«эстетического наслаждения»* как особого состояния, *«при котором чувствуешь себя — как-то, где-то, чем-то — связанным себя с другими формами бытия, где искусство (т.е. любознательность, нежность, доброта, стройность, восторг) есть норма»*<sup>143</sup>.

Оба писателя говорят об *открытии* художником, творцом нового, неведомого ранее сущего и бытия, где идеал (Фет) есть норма (Набоков), и в этом единодушно видят главное назначение искусства. Фет особенно подчеркивал и ценил способность поэта мгновенно поднять читателя в другой светлый и радостный мир.

Одной волной подняться в жизнь иную,  
Учуть ветер с цветущих берегов,  
Тоскливый сон прервать единым звуком,  
Упитья вдруг неведомым, родным...

<sup>143</sup> *Набоков В. В.* Предисловие к русскоязычному изданию «Лолиты».

В стихотворении есть несколько слов, частично тождественных (одним, одной), частично синонимичных (одной, единый), а в целом контексте близких по смыслу (одним, вмиг, вдруг), которыми выражается стержневая мысль — о быстроте, мгновенности изменения состояния читателя, открывающего новый мир. Ему не надо для этого идти за тридевять земель, искать иной, лучший мир — вот он, мгновение — и человек в нем, благодаря поэту:

Вот, чем певец лишь избранный владеет!  
Вот, в чем его и признак, и венец!

Человек тоскует, страдает, недоволен повседневностью, потому что ему неведомо не что-либо далекое, а родное, то есть самое близкое. Ночь своей красотой дает ему возможность почувствовать *«родство с нетленной жизнью звездной»*, а это значит, что вечность присуща человеку, ему для того, чтобы почувствовать ее, осознать, нужно преодолеть обман будничного мира, выдающего себя за единственную подлинную реальность. И во многих стихотворениях Фета отражена его борьба, его усилия, направленные на то, чтобы подняться в другой мир:

Где бури пролетают мимо,  
Где дума страстная чиста —  
И посвященным только зримо  
Цветет весна и красота.

Поэту помогают жить две силы: красота природы и поэзии:

Как нежишь ты, серебряная ночь,  
В душе расцвет немой и тайной силы!  
О! окрыли и дай мне превозмочь  
Весь этот тлен, бездушный и унылый.

Для Фета творчество было не только созданием красивых стихов с дерзкими метафорами, неожиданными сравнениями и прочими проявлениями его высочайшего литературного мастерства, но и средством, дающим ему возможность жить, он *«духом работал»* (это выражение Коренских монахов цитирует Фет в письме к Полонскому).

Многие близкие Фету люди отмечали его склонность к меланхолии, хандре, да и сам он нередко писал о том же. Но о том, как он преодолевал их, мы узнаем только из его стихов:

Никого! Ничего! Даже сна нет в постели холодной,  
Только маятник грубо-насмешливо меряет время.  
Оторвись же от тусклой свечи ты душою свободной!  
Или тянет к земле роковое, тяжелое бремя?

О, войди ж в этот мрак, улыбнись, благосклонная фея,  
И всю жизнь в этот миг я солью, этим мигом измерю,  
И, речей благовонных созвучием слух возлелея,  
Не признаю часов и рыданиям ночным не поверю.

В стихотворении нет ни одного «чужого» слова, ни одной заимствованной метафоры или затертого эпитета. *«Ледяные слезы», «овдовевшая лазурь», «грубо-насмешливо», «благовонное созвучие», «благосклонная фея»* — все самобытно, оригинально и точно, а потому каждое слово воздействует на нас с первозданной силой, что порождает высокую концентрацию смысла, что и отличает поэзию от прозы.

Поэт духовным усилием преодолевает мрак и время (*«не признаю часов...»*) и входит во вневременной мир радости и света благодаря своей музе (*«благосклонной фее»*). Это только миг, но им измеряется вся жизнь человеческая.

О Фете его современники писали как о художнике настроений, *«неясных ощущений»*, неопределенных эмоций, тонких оттенков, получувств и т.д. У него была прочная, и потому дожившая до наших дней, репутация поэта, по сути дела, не имеющего глубокого мировоззрения, *«ясной и положительно сформулированной мысли»* (Салтыков-Щедрин). Пожалуй, один только Достоевский пронизательно увидел в поэзии Фета *«энтузиазм», «страстный зов»* и внутреннюю тоску по совершенству, *«которого ищет душа, но должна еще долго искать и долго мучиться в муках рождения»*<sup>144</sup>.

Он был прав и сказал точное и верное слово. Фет страстно искал ответы на вопросы: что такое человек? Каково его место во Вселенной? И для него, как для истинного глубокого поэта и мыслителя, эти вопросы были делом личного спасения. И он не только искал, но и нашел, как и его современники — Л. Толстой и Достоевский, нечто такое, что давало ему возможность жить. Все трое при всех очевидных различиях солидарны в том, что человеку мало одного существования, и потому он не может удовлетвориться временным и страстно стремится к вечному.

Толстой называл религией такое миропонимание, которое устанавливает связь человека с бесконечностью. Разочарование во всем, во всех благах и ценностях, которое поразило современного человека, есть верный симптом тоски по бесконечности. Хандра, тоска, скука, которые испытывал Фет, порождали поиск защиты от них. Его поэзия и рождалась в сопротивлении, в противостоянии

<sup>144</sup> *Достоевский Ф.М.* Г-н -бов и вопрос об искусстве // *Ф.М. Достоевский об искусстве.* — М., 1973. — С. 84.

всему, что нарушало радость. Во многих своих стихотворениях он действительно стремится запечатлеть и сохранить картину временного, преходящего, но в других, немногочисленных, он рисует метафизическую картину всего сущего, в них он в образной форме выражает философскую концепцию, суть всего Универсума.

Эти стихи можно назвать позитивными, в них открывается вечность, в них *«целая религия»*:

Измучен жизнью, коварством надежды,  
Когда им в битве душой уступаю,  
И днем и ночью смежаю я вежды  
И как-то странно порой прозреваю.

Обычный прием Фета — антитеза: поэт закрывает глаза и прозревает в обоих значениях этого слова, то есть становится зрячим, начинает видеть, и одновременно у него происходит *«внезапное просветление мысли»*<sup>145</sup>, и он понимает, открывает для себя нечто новое, самое важное и нужное.

Еще темнее мрак жизни вседневной,  
Как после яркой осенней зарницы,  
И только в небе, как зов задушевный,  
Сверкают звезд золотые ресницы.

Строфа строится опять же на антитезе, излюбленной поэтом: мраку земной, вседневной жизни противостоит свет, сверкание звезд, в котором слышится *«зов задушевный»* — значит, сокровенный, обращающийся к глубине нашего существа, которое не находит отклика в повседневности, что становится причиной страданий.

В строфе, однако, не говорится, что открыл поэт. В ней речь идет об обстоятельствах, в которых он прозревает, о том же — и в первых двух строках следующей строфы, и только в двух последних ее стихах мы узнаем то, к чему вел автор стихотворения:

И так прозрачна огней бесконечность,  
И так доступна вся бездна эфира,  
Что прямо смотрю я из времени в вечность  
И пламя твое узнаю, солнце мира.

Вот сейчас только поэт сказал то самое главное, ради чего написано все стихотворение: он увидел *«солнце мира»*. Что это такое? Очевидно, имеется в виду не небесное тело. *«Солнце мира»* — метафора абсолюта, дающего жизнь всему и по сравнению с чем все, что мы видим, *«только сон, только сон мимолетный»*. Человечество вос-

<sup>145</sup> Ожегов С.И. Словарь русского языка. — М., 1990.

ищається и помнит о завоевателях, владевших «полумиром», а Фет открывает человеческую потребность в абсолюте, созерцая и сознавая свою сопричастность которому поэт может жить и дышать. И здесь Фет не одинок, с ним были солидарны и Лермонтов, и Тютчев, и Тургенев, и Л. Толстой, и Достоевский. «*Безмерное и бесконечное так же необходимо человеку, как и та малая планета, на которой он обитает*». Хотя эти слова принадлежат герою Достоевского, можно не сомневаться, что сам писатель их разделял.

Что такое «солнце мира», мы начинаем лучше понимать, обратившись к другому шедевру поэта, к стихотворению «Не тем, Господь, могуч, непостижим», которое также относится к позитивной, метафизической лирике. Оно начинается с отрицания известного взгляда на природу как на высшее проявление божественной мудрости и могущества, вызывающее изумление и благоговение человека. Но для поэта не тем «Господь, могуч, непостижим», что он творец мироздания, создал солнце, дающее жизнь всему. Фет даже называет солнце «*мертвецом с пылающим лицом*». Самое удивительное для него — человек, а точнее, одно его противоречивое свойство:

Нет, ты могуч и мне непостижим  
Тем, что я сам, бессильный и мгновенный,  
Ношу в груди, как оный серафим,  
Огонь сильней и ярче всей вселенной.

Об этом коренном противоречии человека размышляли и Толстой, и Тургенев. Толстой считал его свойством всех и главным стимулом творчества художников, философов, пророков; Тургенев же полагал, что оно доступно только творцам, каждый из которых «*чувствует, что он сродни чему-то высшему, вечному и живет, должен жить в мгновенье и для мгновенья*. “Сиди в грязи, любезный, и тянись в небо!”» («Довольно»).

Фет же, как и Толстой, во-первых, в отличие от автора «Довольно», был убежден, что в той или иной степени противоречие временности и сознания вечности свойственно человеку вообще, а во-вторых, что оно разрешимо. Человек не просто знает о бесконечности и жаждет ее, он, согласно поэту, носит в себе некий огонь, который соприроден абсолюту, содержит частицу абсолюта, скажем так, хотя выражение «частица абсолюта» вряд ли допустимо.

Меж тем, как я, — добыча суеты,  
Игралище ее непостоянства, —  
Во мне он вечен, вездесущ, как ты,  
Ни времени не знает, ни пространства.

Человек не только существо, созданное по образу и подобию божьему, но он заключает в себе нечто божественное, что невозможно назвать, для чего нет еще слова в человеческом языке и к чему лучше всего подходит слово «дух». Он обладает началом, которое вездесуще, как Бог, и над чем не властно ни время, ни пространство.

Сегодняшняя фаза науки о литературе понимает развитие поэзии главным образом в формальном аспекте, как появление новых способов организации стихотворной речи, новых художественных средств выразительности, что, разумеется, не может вызвать никаких возражений. Но увлекшись «приемами», мы по «закону качелей», вынуждающему нас от одной крайности переходить к другой, порой уделяем недостаточно внимания смыслу.

Как в романах сначала Гончарова и Тургенева, потом Л. Толстого и Достоевского мы находим ответы на проблемы, поставленные Пушкиным, углубленные Гоголем и Лермонтовым, так Фет в своей поэзии побеждает время и пространство, названные Тютчевым извечными врагами человека<sup>146</sup>.

---

<sup>146</sup> Ср. «Ничто так не мешает душе познать Бога, как время и пространство». «Для того, чтобы душа ощутила присутствие Бога, она должна находиться вне времени и пространства». Мейстер Экхарт. Цит. по кн.: Манхейм К. Диагноз нашего времени. — М., 1994. — С. 272.

---

## 2. Период философско-религиозного реализма (1866—1880)

---

Писатели социального реализма нашли единство своих романов в идее прогресса. Герцен, Гончаров, Тургенев, Чернышевский главными считали социальные процессы, происходившие в обществе, к ним было приковано их внимание.

Достоевский и Л. Толстой, писатели философско-религиозного периода, имели другой круг интересов. Достоевский, сообщая адресату о замысле нового романа, писал: *«Главный вопрос, который проведется во всех частях, — тот самый, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь — существование Божие»*<sup>1</sup>. Есть Бог или нет Бога — вот что волновало писателя, о чем он думал и писал.

Л. Толстой всю свою жизнь напряженно и неустанно искал смысл жизни, неустранимый смертью. В молодости он считал, что для человека ничего страшнее смерти нет, в старости говорил, что страх смерти порожден предрассудком. Непрерывная борьба со смертью образует стержень личной жизни и творчества писателя.

Если наиболее радикальные социальные реалисты видели панацею от всех бед, пороков, преступлений в разумном устройстве общества, то Л. Толстой — в совершенствовании каждым человеком своей личности. Не общество надо изменять, а человека. В соответствии с логикой полемической мысли Толстой признавался: *«Хочется сказать парадокс, что чем лучше формы общественной жизни, тем ниже и умы, и характеры людей»*<sup>2</sup>.

Толстому «хотелось сказать», но он все же не сказал об этом публично, а ограничился дневником; но желание его наглядно представляет направление его мысли, прямо противоположное общепринятому.

Если для писателей социальной ориентации, при всех неизбежных оговорках, высшей ценностью был прогресс, то в романах Достоевского и Л. Толстого — Бог, определяющий перспективу всей картины жизни в них.

---

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский об искусстве. — М., 1973. — С. 416.

<sup>2</sup> Толстой Л.Н. Юб. изд. — Т. 55. — С. 113.



Разумеется, сказанное не означает полного отсутствия интереса к религиозным проблемам у одних и к социальным у других. Что касается особенно Достоевского и Л. Толстого, то речь идет только об иерархии социальных и религиозных проблем, в которой религиозные, безусловно, главенствуют. Существенно различаются потому и главные герои писателей. У Гончарова, Тургенева, Чернышевского они — носители идей, мировоззрений, сложившихся под влиянием среды или взятых из книг; у Достоевского и Л. Толстого главные герои — философы, мыслители, они *ищут* и нередко находят истину жизни, обретают Бога. Особенно характерны такие герои Достоевского, как Раскольников и Иван Карамазов — создатели философских произведений, несущих оригинальные, ими выработанные идеи. Достоевский и Л. Толстой не только изображали то, что есть, но и предлагали свое решение проблем современного человека, при этом они опирались на христианскую религию, но их герои не просто брали оттуда истину, а *открывали* ее для себя в собственном жизненном опыте и потому жили духовной жизнью.

Как мы уже говорили, всякая национальная литература представляет собой форум, на котором идет непрерывная дискуссия, где все писатели — живые современники, независимо от того, когда они творили, и в ней мы находим сложную систему притяжений и отталкиваний между писателями, которые и спорят, и развивают идеи друг друга, благодаря чему и возникает единство литературы.

Обозначим некоторые основные пункты расхождения между писателями двух периодов.

Прежде всего, Достоевский страстно выступил против теории среды и крайних революционных выводов из нее. Вот Разумихин рассказывает о споре со своими гостями: *«Началось с воззрения социалистов. Известно воззрение: преступление есть протест против ненормального социального устройства — и только, и ничего больше, и никаких причин больше не допускается, и ничего!»* Разумихин точно передает мысль Белинского, получившую массовое распространение: *«...все у них потому, что “среда заела” — и ничего больше! Любимая фраза! Отсюда прямо, что если общество устроить нормально, то разом и все преступления исчезнут, так как не для чего будет протестовать, и все в один миг станут праведниками»*.

У писателей социального реализма, как уже говорилось, герой детерминирован (определен) средой, и сама по себе мысль о зависимости человека от окружающей действительности верна, и Достоевский, и его герой ее не оспаривают. Они выступают против ее абсолютизации, не допускающей наряду со средой никаких других

причин воздействия на человека. Под влиянием теории среды сначала в литературе, а потом и в общественном сознании укоренилась мысль, что человек не ответственен за свои преступления. И это больше всего беспокоило Достоевского. Если нет ответственности, значит, нет свободы, а свобода для автора «Братьев Карамазовых» — высшая ценность, и его последний роман — гимн свободе. Как и Достоевский, Л. Толстой был ревностным защитником свободы от таких ее радикальных отрицателей, как Чернышевский. В «Войне и мире» он был вынужден в порядке полемики напомнить своим современникам очевидную истину: *«...как только нет свободы, нет и человека»*. *«Представить себе человека, не имеющего свободы, нельзя иначе, как лишенного жизни»*.

Свобода была для Достоевского и Толстого главным предметом спора с популярными прогрессивными, революционными взглядами. Они необыкновенно углубили проблему, обнаружили сложный и противоречивый характер свободы, ее удивительную способность мгновенно оставлять своих приверженцев, как только они ради достижения благих целей забывали о ней.

Другой магистральной проблемой, общей для творчества и Достоевского, и Толстого, стала проблема теории и разума, сознания и жизни, остро вставшая в эпоху, когда люди сделали попытку жить не по традиции и преданию, а по теории, как, к примеру, герои Чернышевского и Тургенева.

Л. Толстой, со свойственной ему склонностью к парадоксам, заявил в эпилоге «Войны и мира»: *«Если допустить, что жизнь может управляться разумом, исчезнет возможность жизни»*. Весь роман буквально пронизан полемикой с рационализмом автора «Что делать?».

Л. Толстой, кажется, не упускает ни одного повода, чтобы не отметить недостаточность разума, его зависимость от чувств. Исход сражения решают не стратегия, не разработанные полководцами планы, а дух войска, то есть иррациональная сущность. Военная наука зло высмеивается. Николай Ростов добивается хозяйственного успеха не с помощью аграрной науки и передовых способов, а только потому, что любит русский народ. Любимая героиня, Наташа Ростова, *«не удостоивает быть умною»*. «Дурачок», по словам Пьера, Каратаев показан как, может быть, самый мудрый герой в книге Л. Толстого. В азарте спора писатель, впадая в крайность, утверждал, что в истории одна только бессознательная деятельность приносит плоды, чем, по существу, не признавал возможность исторического творчества.

Недостатки и противоречия Толстого очевидны, и мы о них еще будем говорить, но в чем же ценность его взглядов? Прежде всего в том, что он, как и Достоевский, обнаружил односторонность и, в конце концов, неразумность рационалистической концепции, упрощающей природу человека. Он показал значение в частной и исторической жизни других, не разумных факторов и сил. «Не разумных» не в смысле противных разуму, а в смысле иных. Действуя под их влиянием, человек поступает разумно, не предаваясь рассуждению, и вернее достигает своей цели. Так, решающим для исхода войны 1812 года было чувство всех русских людей, не позволявшее им принять Наполеона и подчиниться ему.

Помимо рассудка у человека есть интуиция, такт, сердце, и с их помощью он ориентируется в мире. Л. Толстой любил выражение Фета: *«ум ума и ум сердца»*. Человек рассудочный, с умом ума, сухой, бедный чувствами многого просто и не может понять, особенно в отношениях с другими людьми. Л. Толстой высоко ценил способность понимания человеком чувств других, понимания скрытых душевных движений. Это как раз то, чем была в высшей степени наделена Наташа Ростова с ее необыкновенным тактом.

В атаке на рационализм Л. Толстой и Достоевский были верными союзниками. Для Достоевского человек был тайной, и вера автора *«Что делать?»* в теорию вызывала его активное неприятие. Он был убежден, что теория в качестве руководства в жизни, вместо религии и традиционной морали, может привести к ужасам и преступлениям, о чем был написан роман *«Преступление и наказание»*. В нем герой создает теорию, которая логически неопровержима и все же оказывается ошибочной и приводит героя к краху. Роман был предупреждением человечеству, пытавшемуся жить по теории. Отношение Достоевского к теории ясно выразилось в словах одного из героев романа: *«молодежь уродуется в теориях»*.

Верность мысли писателя, что теория может изуродовать человека и общество, подтвердили события XX века, когда во имя теории были уничтожены миллионы людей. И опыт не прошел даром: в наше время уже нет универсальной теории, обещающей разрешить все проблемы и сделать человечество счастливым.

Достоевский не презирал разум, не отказывался от него, а только критиковал людей, не понимающих его ограниченность, недостаточность. *«Человек он умный, но чтоб умно поступать — одного ума мало»*, — так в *«Преступлении и наказании»* Раскольников отзывается о Лужине. Он не говорит, что ум не нужен человеку, а только отмечает, что его недостаточно. Опыт открыл Раскольникову, что полагаться на отвлеченные положения рассудка нельзя. Об этом же

ему говорит и Порфирий Петрович: «...вы, батюшка, Родион Романович, уж извините меня, старика, человек еще молодой-с, так сказать, первой молодости, а потому выше всего ум человеческий цените, по примеру всей молодежи». И роман Достоевского заканчивается тогда, когда его герой наконец освобождается от чар теории и для него на смену диалектике приходит жизнь.

Полемика Достоевского и Л. Толстого с популярными социальными идеями времени занимает в их произведениях столь большое место, что понять их вне контекста спора невозможно. Их разногласия с социальными реалистами образуют своего рода скрепы, создающие единство русской литературы соответствующего периода. Застрельщиками в полемике были социальные реалисты, они выдвигали новые идеи исторического преобразования общества, которые повели вглубь и потянули за собой философские и религиозные проблемы: существование Бога, свободы и необходимости, теории и жизни, личности, истории и др.

### Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ (1821—1881)

«**Записки из подполья**». Прежде чем написать пять своих философско-религиозных романов — «Преступление и наказание» (1866), «Идиот» (1868), «Бесы» (1871), «Подросток» (1875), «Братья Карамазовы» (1880), Достоевский прошел немалый путь в жизни и литературе. Дебютировав в 1845 году романом «Бедные люди», он только в 1866 году создает первое произведение из знаменитого пятикнижия, принесшего ему мировую славу.

Повесть «Записки из подполья» принято считать философским конспектом последних пяти романов писателя и своеобразным введением в них. Осознание круга своих идей, разрабатываемых на завершающем этапе творчества, Достоевский начинает с прямой и обстоятельной полемики с романом «Что делать?».

Стержень повести составляет полемический по отношению к Чернышевскому и его многочисленным единомышленникам тезис героя: «слишком сознавать — это болезнь», «не только очень много сознания, но даже и всякое сознание болезнь». Болезнью, отклонением от нормы объявляется то, что современность считает главным средством достижения всеобщего процветания и благоденствия. И большая часть повести посвящена раскрытию «болезни» развитого сознания и ее последствий, а также косвенному указанию ее причины. Смысл тезиса предстает глубоким и объемным, трудности понимания здесь возникают уже на самом поверхностном уровне.

Как это так: сознание — отличительная способность человека — «болезнь»? Прежде всего необходимо помнить, что Достоевский употребляет как синонимы слова: «рассудок», «ум», «сознание». *«Рассудок знает только то, что успел узнать (иного, пожалуй, и никогда не узнает, это хоть не утешение, но отчего этого не высказать?), а натура человеческая действует вся целиком, всем, что в ней есть сознательного и бессознательного, и хоть врет, да живет».*

Достоевский высказывает неопровержимую истину: человек никогда не познает себя исчерпывающим образом и между рассудком и им нельзя поставить знак равенства, человек шире и глубже своего знания, и на этом положении, как на незыблемом основании, строит все сложное здание своих рассуждений.

Болезнь, отклонение от нормы возникает тогда, когда человек пытается жить только тем, что сознает. Писатель создает до некоторой степени экспериментального героя, лишенного всяких свойств характера, подобного которому не было во всей мировой литературе. Герой так себя аттестует: *«Я не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым».*

Рационализм всю проблему сводит к развитию, не придавая, в сущности, никакого значения иррациональным началам человеческой природы: чувствам, воле, желаниям и т.д. В повести же выясняется, что, будучи ничем, герой не может совершать свободные и, что самое удивительное, разумные поступки, а действует постоянно под влиянием как бы посторонней силы, которая толкает, втягивает его в отношения с людьми, о которых он чаще всего сожалеет и, более того, заранее знает, что будет сожалеть. Оказывается, что разум сам по себе не может дать человеку основания для поступка, и если человек живет и действует и, конечно, обязательно обдумывает свои действия, то стимулом являются его желания, стремления, предпочтения, привычки, обычаи, традиции и другие вне разумные начала. Мышление все подвергает *«химическому разложению»*, поэтому *«прямой, законный, непосредственный плод сознания — это инерция, то есть сознательное сложа-руки-сиденье»*. Герой способен только размышлять и говорить, но не действовать, и называет себя *«безвредным, досадным болтуном»*. При этом надо помнить, что он ничего не делает не из лени и был бы счастлив, если бы *«ничего не делал только из лени»*, так как в таком случае он обладал бы свойством, позволяющим ему жить определенным образом и даже уважать себя.

Еще один парадокс: уважал бы себя за лень — качество очевидно отрицательное, но все же оно составляет нечто сущее, дающее

возможность человеку существовать. Уважать можно только нечто существующее, какое-то свойство, у героя же ничего нет, потому он и завидует лентяю и ощущает себя ниже «насекомого» и «подлеца». Отсутствие свойств делает героя необыкновенно пронизательным и чутким к проблеме личности, в осознании которой он опять же идет через полемику с Чернышевским, то есть с господствующим умонастроением эпохи: *«О, скажите, кто это первый объявил, кто первый провозгласил, что человек потому только делает пакости, что не знает настоящих своих интересов...»*

В России это главное положение теории разумного эгоизма «провозгласил» Чернышевский. Он был убежден, что если человека «просветить, открыть ему глаза на его настоящие, нормальные интересы», он перестанет приносить зло ближнему. И опыт показывает справедливость этой идеи, но... в известных пределах. Ее **абсолютные** претензии неоправданны, и существует множество случаев, когда человек действовал против своей выгоды, прекрасно понимая, в чем она, поступал так, как ему невыгодно, отчего страдал, нес ущерб и все же оставался верен какому-то глубинному своему интересу, который для него важнее выгоды.

Возражая всем реформаторам и революционерам, предлагающим свои проекты устройства счастливого будущего человечества, Достоевский утверждает, что в своих расчетах они допускают ошибку в определении главной «выгоды» человека. Они считают, что она состоит в благоденствии, материальном благополучии, а на самом деле она состоит в «свободном хотении», которое *«во всяком случае сохраняет нам самое главное и самое дорогое, то есть нашу личность и нашу индивидуальность»*. Эта мысль образует самый центр всего миропонимания Достоевского: для человека нет ничего дороже собственной личности.

Недобросовестные или не очень умные критики выводили отсюда совершенно ложное и даже нелепое положение об утверждении писателем крайнего индивидуализма. Чтобы избежать недоразумения, нужно дать себе отчет в том, какой смысл вкладывал писатель в слово «личность». Под ним он понимал человека, достигшего определенной высоты духовного развития, измеряемого степенью внутренней свободы. Необходимо помнить, что абсолютно прекрасной личностью, идеалом для автора «Записок из подполья» был Иисус Христос, добровольно пожертвовавший собой ради спасения человечества, что есть проявление высшей свободы и красоты. Может быть, в глазах писателя явлением Христа был оправдан весь космический процесс, получивший таким образом смысл.

Понятно, почему именно в уста «подпольного» героя писатель вложил страстную речь в защиту личности. Он как никто другой не просто понимал и знал, а чувствовал, выстрадал убеждение в высшей ценности личности, поскольку как никто другой был лишен ее. Герой страдал и болел болезнью, которую можно назвать отсутствием личности, то есть отсутствием цельности, а следовательно, и свободы.

Не имея в себе никаких прочных черт характера, которые могли бы послужить основой для самоуважения, герой в отношениях с людьми неизменно чувствует себя униженным. Как бы низко ни стоял человек на социальной лестнице, как бы он ни был ничтожен по своим личным качествам, «подпольный» герой ощущает себя ниже его, он, если так можно выразиться, ноль-личность. Болезнь — в нем, и он страдает не от другого, а от себя, сам себе приносит боль. *«...Я сам вследствие неограниченного моего тщеславия, а стало быть, и требовательности к самому себе, глядел на себя весьма часто с бешеным недовольством, доходившим до омерзения, а оттого, мысленно, и приписывал мой взгляд каждому»*. Не имея собственной самооценки, он заменяет ее оценкой другого, которую сам ему и приписывает.

«Подпольный» человек рисует своего слугу Аполлона совершенно ничтожной личностью — он из-за длинного языка *«постоянно шепелявил и сюсюкал и, кажется, этим ужасно гордился...»*. И этого было достаточно, чтобы герой перед ним чувствовал себя униженным. Человек может гордиться чем угодно, даже сюсюканьем, но у «подпольного» героя ничего нет, и потому он жаждет признания своей личности со стороны, должного заменить ему сознание собственного достоинства, которого он начисто лишен. Потому ему необходимо победить, получить признание, уважение, любовь другого, по сути каждого, с кем он сталкивается: незнакомого офицера, школьных друзей, которых он не уважает, слуги Аполлона, проститутки Лизы. Логика отношений с ними одна и та же: каждого надо завоевать, заставить уважать себя.

Это стремление обладает неборимой силой и заставляет героя совершать противоречивые, порой нелепые поступки, в которых он постоянно раскаивается, но отказаться от которых не может, — такова мощь потребности человека быть личностью. Более того, он ясно сознает, что никакие победы не принесут ему удовлетворения и все его усилия напрасны, и все же вопреки разуму не может остановиться. Он не свободен, не волен распоряжаться собой, его толкает, тянет посторонняя сила, *«заставляет лезть в двусмысленное положение»*, порой предельно унижительное.



Вспоминая, как он три часа подряд ходил по кабинету ресторана, чтобы показать свое пренебрежение компании друзей, герой признается: *«Бессовестнее и добровольнее унижать себя самому было уже невозможно, и я вполне понимал это и все-таки продолжал ходить от стола до печки и обратно»*. *«Вполне понимал»*, но ничего сделать с собой не мог, не владел собой, и его поведение было несвободным, потому что противоречило разуму, что возвращает нас к мысли героя о том, что человеку нужно не разумное, а самостоятельное хотенье. Будет ли поступок, совершенный заведомо против разума, свободным, — это вопрос, но таких поступков героя в повести нет, зато в избытке — несвободные, противные разуму.

Но когда герою и удавалось одержать верх, внушить к себе уважение или любовь, он опять же не достигал цели. Так было со школьным товарищем: когда тот подчинился, подпольный герой *«тотчас же возненавидел его»*, так же происходит и с Лизой. Другой нужен «подпольному» человеку только для одержания над ним победы, после чего он теряет к нему всякий интерес.

Тщету признания его другими он знает заранее, сознавая *«вполне и наверно, что ничего... этого»* ему *«в сущности не надо»* и *«что за весь-то результат»* он *«сам, первый гроша бы не дал»*. Герой не может быть уважаем и любим, и не потому что не находится таких людей, которые бы испытывали к нему эти чувства, а потому что он не в состоянии их принять<sup>3</sup>. Он не способен быть любимым и уважаемым, так как сам не может любить и уважать. Любовь и уважение — привилегия личности. Для героя любить — *«значит тиранствовать и нравственно превосходить»*.

Здесь Достоевский выражает свой взгляд на волю к власти — тему, ставшую популярной благодаря Ницше и давшую повод для сравнения русского писателя с немецким философом. Разница между ними очевидна: для Ницше власть — высшая цель, удел высших людей, для Достоевского стремление к власти ради власти свойственно неполноценным, ущербным людям, страдающим личностной недостаточностью и по сути глубоко несчастным. Несмотря на всю критику в повести рационализма, делающего ставку на развитие и просвещение человека, на все насмешки героя над разумом и наукой, было бы ошибкой представить Достоевского их противником. Нужно ясно сознавать, что писатель не признает разум только в качестве единственного руководителя человека в жизни. От лица воображаемого оппонента «подпольный» герой об-

<sup>3</sup> Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. — М., 1972. — С. 88—134.

ращается к себе: «...*хоть ум у вас и работает, но сердце ваше развратом помрачено, а без чистого сердца — полного, правильного сознания не будет*».

Очевидно, Достоевский озабочен тем, чтобы у человека было «*полное, правильное сознание*», достижимое работой и ума, и сердца.

Современный человек, отказавшись от веры, попытался построить мировоззрение исключительно на разуме и науке. Но наука, в действительности, не может научить человека отличать должное от недолжного. Попытка навязать науке не свойственные ей функции приводит к искажению ее природы и появлению некоего духовного мутанта, названного Достоевским «*полунаукой*», о чем уже говорилось выше. В «Записках из подполья» Достоевский раскрыл механизм ее действия. Полунаука — это теория, объявляющая себя наукой, не будучи таковой на самом деле. Она придает ненаучным и даже антинаучным положениям научный статус и обязывает принимать их, опираясь на авторитет науки, как неоспоримые якобы научные истины, причем повышая ранг их достоверности, стремится возвести их до истин математических. «*Уж как докажут тебе, что, в сущности, одна капелька твоего собственного жиру тебе должна быть дороже ста тысяч тебе подобных <...>, так уж так и принимай, нечего делать-то, потому дважды два математика. Попробуйте возразить. “Помилуйте, — закричат вам, — восставать нельзя: это дважды два четыре!”*».

Нельзя возражать, восставать, спорить — здесь подоплека теорий, претендующих на научность. Все дело, однако, в том, что в действительности такого закона природы, согласно которому собственное благополучие дороже «*ста тысяч тебе подобных*», нет. Перед нами чистый подлог. В виде закона природы или даже математической истины преподносится отвлеченное идеологическое положение — явление, распространенное и в XIX, и в XX веке. На самом деле ни математика, ни естественные науки ничего не могут сказать и никогда не скажут, что должно быть человеку дороже. Это люди произвольно говорят от имени науки.

К полунауке, получившей широкое распространение, можно отнести идеологии, выдающие себя за науку, такие, как марксизм, фрейдизм, расовые теории, что, конечно, не означает, что они полностью лишены какого-либо научного содержания. Но их попытки выступать в роли высшего, якобы научного авторитета во всех областях человеческой жизни совершенно несостоятельны.

Как это ни покажется на первый взгляд удивительным, но основа жизни человека и общества не создается интеллектом, а возникает в результате спонтанного развития самой жизни, эта

основа имеет характер нравственный, духовный. Когда человек лишается веры в основные нравственные принципы, он лишается возможности жизни, как это случилось с подпольным героем.

«*Причина подполья — уничтожение веры в общие правила. “Нет ничего святого”*»<sup>4</sup>, — писал Достоевский. Судьба «развитого» человека, не имеющего ничего святого, трагична. Но его антиподы, люди «неразвитые», также далеки от подлинного бытия, живой человеческой жизни. У «подпольного» человека на месте «святого» пустота, ничто, а для его школьных друзей предметом поклонения становится ничтожное, мелкое: «*Чин почитали за ум, в шестнадцать лет уже толковали о теплых местечках*».

Таким образом, писатель, показав трагизм существования «развитого» человека и зло высмеяв «неразвитых», пошлых героев, косвенно выразил мысль о необходимости для человека веры и... развития.

«**Братья Карамазовы**». Последний и завершающий роман Достоевского, где подведен итог и дан ответ на вопрос о существовании Бога, мучивший писателя, по его словам, всю жизнь. В эпоху расцвета атеизма он выступил с апологией христианства, отказ от которого в его глазах грозил катастрофой европейской цивилизации. Создание такого романа помимо таланта требовало мужества и смелости пойти против моды на атеизм, против влиятельного и мощного общего течения. Это почти все равно что сейчас написать философский роман антирелигиозного пафоса.

Главный принцип построения романа — утверждение через полемику. Достоевский ведет серьезный и глубокий спор с атеизмом, не только не упрощая доводы идейного противника, но выставляя более сильные, чем те, что знает современная критика христианской веры. Суть современного атеизма — «*отрицание не Бога, а смысла его создания*». Для писателя здесь заключается положение колоссального значения, с ним, по его мнению, связаны идеи социализма и революции, оно есть зерно «*идеи разрушения*», с которой Достоевский упорно боролся в последний период своего творчества.

Главный теоретик и апологет атеизма, Иван Карамазов, приводит, кажется, неотразимый довод, говорящий о бессмысленности «*исторической действительности*» — страдания детей. Разумеется, речь идет о нравственном смысле мироустройства, что современному читателю не всегда бывает понятно. Выражение — «*бессмысленная действительность*» — означает невозможность ее нравственного оправдания.

<sup>4</sup> Ф.М. Достоевский об искусстве. — М., 1973. — С. 451.

И вот Достоевский берется за невероятно трудную задачу — опровергнуть доводы атеизма и утвердить веру в Бога, то есть в разумное и справедливое мироустройство. Несомненно, в этом состоит главный интерес романа, его внутренняя интрига: как писателю удастся выполнить свое намерение, каковы его аргументы?

*«Мерзавцы дразнили меня необразованною и ретроградною верою в Бога. Этим олухам и не снилось такой силы отрицания Бога, какое положено в Инквизиторе и в предшествующей главе, которому ответом служит весь роман. Не как дурак же (фанатик) я верую в Бога»<sup>5</sup>.* Достоевский хотел утвердить не фанатичную веру «дураков», которые в страхе перед разумом, наукой, просвещением клеветают и не принимают их, а такую, которой не страшна никакая наука. Он своим романом обращался к образованному неверящему обществу. «Братья Карамазовы» есть ответ на сомнения современного человека и попытка обратить его к вере.

В отличие от русских писателей-реалистов социального периода, рисовавших действительность в свете временных, исторических проблем, Достоевский изображает современность с позиции вечности, для чего прибегает к оригинальному приему: он смотрит и оценивает настоящее из будущего, когда завершилась история и окончательно выяснилась природа человека. В романе представлены два варианта исхода исторической судьбы человечества: поучения Зосимы (утопия) и поэма о Великом Инквизиторе (антиутопия).

Согласно старцу, общество в будущем преобразится из *«общества как союза почти еще языческого во единую, вселенскую и владычествующую церковь»*. Это будет не государство, а именно церковь как свободный духовно-религиозный союз, не нуждающийся ни в каких средствах насильственного принуждения. Поэтому она относилась бы к преступнику *«совсем иначе, чем ныне, и сумела бы возвратить отлученного, предупредить замышляющего и возродить падшего»*.

Различие между утопическим, счастливым завершением истории и антиутопическим, несчастливым проведено Достоевским четко и совершенно определенно. Свободному, религиозному союзу людей в первом случае противостоит насильственное единство во втором.

Где нет нужды в насилии, там нет потребности и в государстве, где насилие — основное средство поддержания единства, там государство приобретает абсолютный статус и становится тоталитарным. Достоевский разглядел в современности тенденции, которые могут привести к тоталитаризму, что никак не предвидели «науч-

<sup>5</sup> Ф.М. Достоевский об искусстве. — М., 1973. — С. 462.

ные» оптимистические теории прогресса. Во многом такая удивительная прозорливость объясняется тем, что зарождение идеологии прогресса происходило на его глазах и он был лично знаком с ее родоначальником в России — Белинским и одним из самых фанатичных ее приверженцев — Чернышевским, да и сам прошел искус теорией всеобщего счастья человечества на земле.

Писатель точно указал на две определяющие черты тоталитарного государства: присвоение им функций распределения материальных благ и контроль над частной жизнью человека.

Поражает и заставляет задуматься предвидение и разоблачение в романе главного трюка социализма в СССР, когда народ работает, а власть распределяет. *«Получая от нас хлеба, конечно, они ясно будут видеть, что мы их хлеба, их же руками добытые, берем у них, чтобы им же раздать, безо всякого чуда, увидят, что не обратили мы камней в хлеба, но воистину более, чем самому хлебу, рады они будут тому, что получают его из рук наших!»*

Это предсказание, вложенное в уста Великого Инквизитора, сбылось с пугающей точностью. Вспомним бесконечные здравицы в честь вождей, не только Сталина, но и Хрущева, и Брежнева. Стоит ли забывать, как все торжественные речи заканчивались словами благодарности за заботу и внимание руководителям партии и правительства. Люди, создавшие все богатства страны, говорили спасибо начальству, распоряжавшемуся всем. И далеко не случайно сложился прочный ритуал благодарения власти, некое подобие языческого обряда богослужения, свидетельствовавшего, в частности, о глубокой религиозной потребности человека в преклонении. Если он отвергает Бога, он преклоняется перед идолом — вождем.

Все революционные и национальные движения в Европе совершались под знаменем и во имя свободы, представлявшейся главной ценностью для целых народов, классов и индивидуумов.

Достоевский был сыном своего времени и вместе со своим веком видел в свободе высшее благо. Но в отличие от большинства своих современников писатель понимал сложный, диалектический характер свободы. В романе речь идет о различных ее формах. Подлинная, самая глубокая сущность свободы заключается в обязанности и праве человека решать, что есть зло, что добро. В тоталитарном государстве человек прежде всего лишается этой основной своей прерогативы, того, что делает человека личностью в глазах Достоевского. В государстве Великого Инквизитора правящая элита избавляет людей от *«великой заботы и страшных теперешних мук решения личного и свободного»*. Отказавшись от права *«личного и свободного»* выбора, а значит, и от ответственности, человек вполне зако-

номерно лишается и других видов свободы — социальной и частной жизни. *«Мы будем позволять, — говорит Великий Инквизитор, — или запрещать им жить с их женами и любовницами, иметь или не иметь детей — все судя по их послушанию — и они будут нам покоряться с весельем и радостью».*

Достоевский в отличие от реакционных критиков революции, выступавших против свободы во имя сохранения старых порядков, отстаивает свободу. Он защищает ее и от реакционеров, и от революционеров. Достоевский увидел, что по своей глубокой сути реакция и революция, реакционеры и революционеры — родственны. В душе и те и другие не верят в человека, убеждены, что познали его конечную сущность и видят в насилии главное средство достижения своих целей. Одни хотят сохранить **неизменным** прошлое, другие видят спасение в создании **неизменного** будущего. Очевидно, что своим Великим Инквизитором писатель метил одновременно и в социалистов, и в католическую церковь. *«Ибо социализм французский не что иное, как **насильственное** единение человечества — идея, еще от древнего Рима идущая и потом всецело в католичестве сохранившаяся»*<sup>6</sup>.

В своих записных книжках Достоевский опять ставит рядом имена революционера, Инквизитора и знаменитого главы католического рыцарского ордена. *«Инквизитор уж тем одним безнравствен, что в сердце его, в совести его, могла ужиться идея о необходимости сжигать людей. Орсини тоже. Конрад Валенрод тоже»*<sup>7</sup>.

Показательно, что теория Великого Инквизитора, нашедшая в главных своих чертах воплощение в практике коммунистических вождей, во многом была близка такому страстному, убежденному реакционеру, как К. Леонтьев. *«Ведь я, признаюсь, хотя и не совсем на стороне “Инквизиторов”, но уж, конечно, и не на стороне того безжизненно-всепрощающего Христа, которого сочинил Достоевский»*<sup>8</sup> (из письма К. Леонтьева В. В. Розанову). Это — *«хотя и не совсем»*, пользуясь словами Ивана Карамазова, — *«драгоценное свидетельство»*: значит, все-таки на стороне Инквизитора. Обсуждая в другом письме судьбы России, К. Леонтьев выражает надежду на спасение страны с помощью рабства и насилия. *«Вот разве союз социализма (“грядущее рабство”, по мнению либерала Спенсера) с русским самодержавием и пламенной мистикой (которой философия будет*

<sup>6</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 25. — Л., 1983. — С. 7.

<sup>7</sup> Достоевский Ф.М. Указ. изд. — Т. 27. — С. 56.

<sup>8</sup> О Великом Инквизиторе. Достоевский и последующие. — М., 1991. — С. 188.

*служить, как собака) — это еще возможно, но уж жутко же будет многим. И В.И. (Великий Инквизитор. — В.Л.) позволительно будет, вставши из гроба, показать тогда язык Фед. Мих. Достоевскому. А иначе все будет кисель или анархия»<sup>9</sup>.*

Жутко было многим, и, может быть, гораздо более жутко и более многим, чем предполагал К. Леонтьев; и насчет философии, которая с собачьей преданностью служила строю, хотя и без всякой мистики, тоже верно, но вот о праве Великого Инквизитора торжествовать над своим создателем и оппонентом можно поспорить. Вариант К. Леонтьева, судя по всему, вполне предвидел Достоевский. Наконец, важно, что писатель понял суть исторического процесса и за различными жизненными образованиями и институтами, казалось бы, совершенно несовместимыми, усмотрел главное и определяющее. История подтвердила его правоту. Мистика, социализм, самодержавие, наука — в них ли дело? Важно, что они несут или что скрывают — свободу или насилие.

Прав был Н. Бердяев, полагавший «католическое обличье легенды» «второстепенным» и считавший, что «*“Великий Инквизитор” — мировое начало, принимающее самые разнообразные формы, но видности самые противоположные...*»<sup>10</sup>.

Справедливость его мысли, собственно, подтверждает К. Леонтьев.

Два православных писателя, Достоевский и его критик, К. Леонтьев, как видим, совершенно по-разному понимают учение Христа. Их противоречие не принадлежит только им и дожило в нашем обществе до сегодняшнего дня.

В 30-е годы прошлого века дилемма «Великого Инквизитора» возникла в спорах русской эмиграции о будущем России.

Г.П. Федотов опасался возникновения на месте распавшегося советского строя нового тоталитарного режима, соединяющего, казалось бы, абсолютно несовместимое — воинствующее, до патологии яростное безбожие с православием, «большевизм во имя Христа»<sup>11</sup>.

Русский философ строил свое предположение не на догадках и фантазиях, а на действительном факте увлечения «большевистскими методами в христианском стане»<sup>12</sup> русской эмиграции.

<sup>9</sup> Там же. — С. 189.

<sup>10</sup> Бердяев Н. Самопознание. — М., 2004. — С. 165.

<sup>11</sup> Федотов Г.П. Судьба и грехи России. — Т. 2. — СПб., 1992. — С. 29.

<sup>12</sup> Там же.



На одной из телевизионных передач программы «Тем временем» о. Георгий Митрофанов, профессор духовной Академии в Петербурге, сказал, что «у нас есть немало бездуховных христиан, которые хотят превратить Православие в тоталитарную идеологию».

Достоевский четко провел свою демаркационную линию между злом и добром, истиной и ложью, жизнью и смертью.

К. Леонтьев мог совместить веру в Христа с идеей насилия и рабства, для Достоевского это невозможно. По сути, с его точки зрения, К. Леонтьев такой же безбожник, как Великий Инквизитор, как русские революционеры и их наследники — большевики. Писатель представил две формы безбожия: революционное и идущее ему на смену церковное. И то и другое презирает свободу и поклоняется дьяволу как олицетворению земной власти.

Достоевский делает духовную свободу главным признаком для различия дьявольских и Божеских сил. Свобода от Бога, власть — от дьявола. Если нет Бога, тогда высшая ценность — власть. Писатель отвергает дилемму — Бог или свобода — и выдвигает другую: либо Бог и свобода, либо вождь и рабство.

Иисус Христос изображен Достоевским как Бог любви и свободы: в этом мире беспощадной борьбы за существование им совершается великий, божественный поступок — свободное жертвование собой. До сих пор у человечества были боги, которым приносили жертву, в частности и человеческие жизни, а здесь вочеловечившийся Бог принял мученическую смерть на кресте из любви и ради спасения человека. В этом поступке свободной любви для Достоевского — критерий оценки человека и его бытия, исходя из него писатель определяет подлинность веры и любви своих героев, сопрягая таким образом философско-религиозный план с отношениями героев и событиями их жизни.

В отношении к свободе определяются позиции Христа и Инквизитора, основной упрек которого в том, что Христос слишком уважает человека и потому дал ему непосильный дар — свободу, и все обвинения Инквизитора строятся на этом положении, как на камне.

Немало было критиков, считавших доводы оппонента Христа непобедимыми и едва ли не согласными со взглядами самого автора «Братьев Карамазовых». Но точка зрения Достоевского очевидна из слов Алеши, возразившего Ивану: «*Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула... как ты хотел того*». А самые главные аргументы в защиту Христа — в событиях романа, где выясняется, что свобода — не роскошь, доступная только исключительным личностям (святым и пустынноикам), а необходимое условие жизни обыкновенных людей. Всей книгой Достоевского утверждается: «*Я есть и я*

люблю». Быть — значит любить, а подлинная любовь должна быть свободной. Христос хотел от людей *«свободной любви, а не рабских восторгов невольника перед могуществом, раз навсегда его ужаснувшим»*.

А *«свободная любовь»* предполагает жертву, отказ от себялюбия, без которого любовь неподлинна и потому мучительна, для ее определения у Достоевского есть слово — *«надрыв»*. Им названа в романе целая книга — четвертая. В ней рассказывается о монахе Ферапонте, Федоре Павловиче Карамазове, о Катерине Ивановне, о семье штабс-капитана Снегирева. Совершенно разные лица и события, но все связаны внутренним смыслом слова *«надрыв»*. Оно появляется и проясняется в пятой главе книги — *«Надрыв в гостиной»*. Хохлакова уверена, что *«Катерина Ивановна любит брата Ивана и только сама себя мучит напускною любовью своею к Дмитрию из какой-то будто бы благодарности...»*. Можно сказать, что вся глава заключается в раскрытии понятия *«надрыва»*. Алеша, размышляя о брате, сознается, что он ничего не может понять в *«этой путанице»*. *«“Надрыв” произнесено теперь! Но что он мог понять даже в этом надрыве? Первого даже слова во всей этой путанице он не понимает!»*

Сцена, произошедшая на глазах Алеши, раскрыла смысл этого *«первого слова»*, и сразу ему стали ясны отношения братьев. Он понял, что Катерина Ивановна любит Дмитрия надрывом, то есть любит *«внеправду»*. Для нее это не любовь, не радость, не счастье, а *«вековечный, тяжелей, угрюмый может быть, но неустанный долг»*.

Надрыв — непосильное для человека чувство, которому он стремится быть верным во что бы то ни стало. Оно не первично, а обусловлено чем-то иным, более изначальным, что составляет истинную суть и определяет поступки человека в решающую минуту. По виду это может быть любовь к другому, в действительности — к самому себе. Катерина Ивановна проговаривается, не сумев выразиться *«искуснее»*, у нее получается *«слишком поспешно и слишком обнажено»*, и она невольно выдает секрет своего чувства к Дмитрию, возможно неясного и ей самой: *«Я буду богом его (Дмитрия. — В.Л.), которому он будет молиться, — и это по меньшей мере он должен мне за измену свою и за то, что я перенесла через него вчера»*.

Благодаря репутации Достоевского — писателя, приверженного психологическим редкостям, у читателя может остаться впечатление, что перед ним раскрывается какой-то экзотический феномен души светской барышни. Нет, духовное, психологическое явление, исследуемое автором романа, представлено им как обычное, характерное для людей разных положений и свойств. Ведь и Грушенька, может, любила не офицера, а свои слезы, то есть себя.

Разумеется, Достоевский, придал такое значение надрыву, поскольку это явление наблюдается и в вере. И в Бога можно верить не истинной, а надрывной верой.

Монах Ферапонт, великий постник, носит вериги, постоянно молится Богу, которому, казалось, посвятил всю жизнь, отказавшись от земных радостей, но вера его все же неподлинна. Внешне он ведет жизнь праведника, но в душе его царят мирские чувства зависти и ненависти к Зосиме, которые никак не совместимы с любовью к бесконечному Богу. Разве человека, убежденного в бессмертии души, постоянно ощущающего живую, непосредственную связь с Богом, могут занимать такие пустяки, как ранг его будущих похорон?

*«Отец Ферапонт помолчал и вдруг, пригорюнившись и приложив правую ладонь к щеке, произнес нараспев, взирая на гроб усопшего старца: — Над ним, завтра “Помощника и покровителя” станут петь — канон преславный, а надо мною, когда подохну, всего-то лишь “Кая житейская сладость” — стихирчик малый, — проговорил он слезно и сожалительно».* Как Катерина Ивановна, он вдруг проговаривается, и открывается искреннее, затаенное чувство, обличающее его безверие. Его предельный интерес не в Боге, а в тщеславном сознании своей значимости. Вот оно — исходное чувство, объясняющее все поведение монаха: и его вериги, и пост, и зависть к усопшему старцу. Все же Ферапонт *жаждет признания*, а значит, любит прежде всего себя, а не Бога. Он жаждет, следовательно, не утолен, чего не может быть с человеком, обретшим истинного Бога.

Одна из кульминационных глав — «Бунт» — открывается ярчайшим примером религиозного надрыва, с которого Иван начинает свою исповедь перед Алешей. Иван не верит в искреннее чувство святого, положившего в свою постель голодного и дышащего *«ему в гноящийся и зловонный от какой-то ужасной болезни рот его».* По глубокому убеждению Ивана, тот *«это сделал с надрывом лжи, из-за заказанной долгом любви, из-за натащенной на себя епитимии».*

Надрыв — это мучение, вызванное невозможностью отказаться от себялюбия и любить другого, чего требует сама природа человека. Адам называет Зосима «страдание о том, что нельзя уже более любить». Исток же всякой любви: к близким, человечеству, Богу — есть любовь к жизни.

Философские разговоры — Ивана с Алешей, Алеши с Дмитрием, жизнеописание Зосимы начинаются с размышления о радости жизни, с объяснения героев в своей любви к жизни. Дмитрию Карамазов обращается к Алеше: *«я хотел бы начать... мою исповедь... гимном к радости Шиллера».* Он ощущает *«радость, без которой нельзя миру стоять и быть».*

Рассказ о своей жизни Зосима начинается с истории брата Маркела, умершего юным и перед смертью завещавшего ему прежде всего любить жизнь. По-христиански, с радостью встречают смерть и герои романа. До последнего часа Маркел смотрит радостно, «*в очах веселье*». Тайнственный незнакомец признается: «*Знаю, что умираю, но радость чувствую...*». Наконец, Зосима принимает смерть, как святой: «*...тихо опустился с кресла на пол и стал на колени, затем склонился лицом вниз к земле, распростер свои руки и, как бы в радостном восторге, целуя землю и молясь (как сам учил), тихо и радостно отдал душу Богу*». Это высшее доказательство подлинности слов Зосимы — учителя и проповедника: «*как сам учил*», так и умер. Смертью своей засвидетельствовал истину своей веры.

Но, конечно, особенно знаменателен разговор Алеши с Иваном. Алеша: «*Я думаю, что все должны прежде всего на свете жизнь полюбить*». — «*Жизнь полюбить больше, чем смысл ее?*» — уточняет Иван, высказывая совсем другую мысль. Но Алеша как будто не замечает противоречия и соглашается с братом, но утверждает свое, совсем иное: «*непреренно так, полюбить прежде логики, как ты говоришь, непременно чтобы прежде логики, и тогда только я и смысл пойму*».

Противоречием, не замеченным собеседниками, вполне правдоподобным в живом разговоре, Достоевский своеобразно подчеркивает столь существенное и принципиальное для него различие: не больше смысла, а прежде смысла. Вопрос «что больше?» — неправомерен, он искажает суть взаимоотношения любви и разума.

В глазах Достоевского любовь к жизни не только не враждебна разуму, но, напротив, только она и дает человеку энергию, движущую им на трудном пути постижения смысла жизни. Она — не смысл, а основа, сила жизни. Смысл рождается благодаря любви, а любовь через смысл обретает свою высшую, подлинную форму. Только людям, любящим жизнь, может открыться ее высший смысл. Поэтому жизнелюбие — существенная черта для характеристики героев Достоевского. Карамазовы — и Дмитрий, и Иван, и Алеша, и Федор Павлович — страстные, жизнелюбивые натуры, все — сладострастники. «*Я спрашивал себя много раз: есть ли в мире такое отчаяние, чтобы победило во мне эту иступленную и неприличную, может быть, жажду жизни...*» — признавался Иван. Всем им противопоставлен Смердяков, ничего и никого не любивший. Недаром у него скопческая физиономия, намекающая на его холодность к женщинам. Он, герой, тяготеющий к негативному полюсу романа, не только равнодушен к жизни, но у него явно выражены некрофильские черты, не в узком смысле сексуального

извращения, а в широком — подсознательного влечения к смерти. Здесь можно напомнить, что ребенком *«он очень любил вешать кошек и потом хоронить их с церемонией»*. Необыкновенная брезгливость, нелюдимость Смердякова, его невосприимчивость к поэзии, его презрение к Родине — все это разные штрихи целостного портрета некрофила<sup>13</sup>. И его самоубийство, несомненно, обусловлено его пониженным чувством жизни. В этом отношении, видимо, близки противопоставления Иван — Смердяков и Раскольников — Свидригайлов. Ни Иван, ни Раскольников не могут покончить с собой из-за страстной любви к жизни. *Речь у Достоевского идет именно о любви к жизни, а не к ее удовольствиям, благополучию или даже счастью*. Как говорит герой «Записок из подполья»: *«И в горе жизнь хороша, хорошо жить на свете, даже как бы ни жить»*.

*«Много несчастий принесет тебе жизнь, — предрекает Зосима Алеше, — но ими-то и счастлив будешь»*. Счастлив несчастьями — парадокс, открывающий своеобразие интуиции Достоевского, лежащий в основе его творчества и философской мысли.

Любя жизнь, человек, естественно, стремится к победе над смертью, то есть к бессмертию, о котором знать достоверно невозможно, но в которое можно верить. И вера эта ничуть не противоречит разуму, поскольку имеет дело с тем, что ему недоступно. В основе веры лежит неоспоримый факт: разум всего не знает и никогда не узнает, познание бесконечно. О том, что человек не познает, но что есть, он говорит особым языком мифа, языком веры. Он никогда не постигнет тайны своего существования на земле, взамен у него есть вера в существование абсолютной истины и справедливости, олицетворенных в Боге. Только после завершения земного пути человек узнает окончательную истину, *«ибо тогда все узришь правильно и спорить уже не станешь»*.

Человек принадлежит не только этому земному миру, но и трансцендентному, непознаваемому. Логически Достоевский обосновал эту мысль в «Записках из подполья», в «Братьях Карамазовых» он выразил ее на языке мифа. *«Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и возшло все, что могло взойти; но возвращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своим таинственным миром иным; если ослабевает или уничтожится в тебе сие чувство, то умирает и возвращенное в тебе. Тогда станешь к жизни равнодушен и даже возненавидишь ее»*.

Почему для жизни нужно чувство «соприкосновения мирам иным»? Потому что человек не может удовлетвориться «земным», иначе говоря, конечным. Ограничиться конечным — значит при-

<sup>13</sup> Термин Э. Фромма.

знать, что реальна только смерть, и с такой мыслью жить человеку невозможно. Природа гармонична и действует на человека умиротворяюще, потому что *«не знает»* о смерти, о чем писал Тютчев:

Весна... она о вас не знает,  
О вас, о горе и о зле;  
Бессмертьем взор ее сияет,  
И ни морщины на челе.

Человек — единственное существо, которое в отличие от природы знает о своем неизбежном конце, и потому ему необходимо чувство бесконечности, и без него человечество, кажется, никогда не существовало. Оно показывает относительность всего земного в жизни человека.

Достоевский не принимал гегелевского абсолютного духа — высшей ступени развития человечества, когда оно себя целиком и исчерпывающе осознает в философском мышлении. Неприятие русским писателем важнейшего положения философии Гегеля было глубоко осознанно и носило принципиальный характер. *«Отрицание необходимо, иначе человек так бы и заключился на земле, как клоп. Отрицание земли нужно, чтобы быть бесконечным <...>. Один Гегель, немецкий клоп, хотел все примирить на философии»*<sup>14</sup>.

*«Отрицание земли»* означает, во-первых, относительность и неполноту всех знаний о мире и человеке и, во-вторых, недостаточность для человека всех земных благ: здоровья, красоты, богатства, славы, власти. Неудовлетворенность человека, разочарование его в любом благе — вечная тема философии и поэзии. Особенно сильно она прозвучала в романтизме, вспомним строки Лермонтова:

Любить... но кого же?.. на время — не стоит труда,  
А вечно любить невозможно.

Человеку мало всего, что ему может дать земля, земная жизнь, ему нужна вечность. *«Отрицание земли нужно, чтобы быть бесконечным»*. Сознание своей сопричастности бесконечности не позволяет человеку заключиться на земле, и он становится бесконечным. Достоевский не сказал: чувствовать себя бесконечным, а выразился сильнее: *«быть бесконечным»*<sup>15</sup>.

Чувство соприкосновения с мирами иными имеет колоссальное фундаментальное значение в системе философских взглядов

<sup>14</sup> Достоевский Ф.М. Указ. изд. — Т. 24. — С. 112.

<sup>15</sup> Ср.: *«Сознание бесконечной сущности есть не что иное, как сознание человеком бесконечности своего существа»* (Фейербах Л. Сущность христианства // Соч.: В 2 т. — М.; Л., 1926. — Т. 2. — С. 286).



писателя, от него зависит и любовь к жизни, и любовь к человеку. Та и другая представляет собой чисто духовный, а не природный феномен: «...на всей земле нет решительно ничего такого, что бы заставило людей любить себе подобных», «такого закона природы: чтоб человек любил человечество — не существует вовсе». Эта мысль Ивана, очевидно, утверждается автором как истинная, ее разделяет и Зосима. В природе закона любви нет, но человек — не только природное существо, но и духовное: совершает поступки, не только подчиняясь естественным законам, но и исходя из своих представлений, идей, нравов, обычаев.

И Достоевский придает исключительное значение в жизни человека духовному началу, о чем и говорит Иван Карамазов: «если есть и была до сих пор любовь на земле, то не от закона естественного, а единственно потому, что люди веровали в свое бессмертие». И «в этом то и состоит весь закон естественный».

Любовь человека к ближнему имеет духовный источник — веру. Вера же не имеет принудительного характера, а есть свободный акт человека. Итак, мы видим, как Достоевский связывает в прочнейшее единство: любовь к жизни, веру в бессмертие, любовь к человеку и свободу. Его защита нравственного закона носит не догматический характер и выступает не в форме благого, прекраснодушного пожелания, а как глубокое философское обоснование.

Достоевский далек от идеализации человека, всегда присутствующей в нравоучительных произведениях, и высказывает такие жесткие истины, на которые до него никто не осмеливался. Иван Карамазов выражает мысль о безнравственности обыкновенных людей, когда в ответ на вопрос Алеши, имеет ли право всякий человек решать, кто достоин жить, а кто нет, отвечает, что дело здесь не в праве:

«— А насчет права, так кто не имеет права желать?

— Не смерти же другого?

— А хоть бы даже и смерти. К чему же лгать пред собою, когда все люди так живут, а пожалуй, так и не могут иначе жить».

«Все люди так живут» — довод, считающийся неотразимым, в пользу отсутствия нравственного закона; для Достоевского, однако, он совершенно неубедителен. Даже если бы все до единого живущие на земле стали отступниками, это только бы означало, что они потеряли чувство соприкосновения с мирами иными и веру в бессмертие.

Иван, проповедник аморализма, поразивший всех близких циничным девизом «все позволено», на суде признается в фактическом соучастии в убийстве отца. Здесь закономерно может возникнуть



мысль, что вопреки мнению героя все же есть такой закон, который заставляет человека раскаяться, даже если его вина заключена только в молчаливом одобрении преступления. Однако, на наш взгляд, ход мысли писателя иной, и поступок Ивана не доказывает, что каждый человек неизбежно раскаивается в совершенном преступлении.

Иван — человек совсем не такой, как все, поскольку наделен автором глубокой, чуткой совестью. И поэтому нет ничего удивительного, что она его мучает и приводит к раскаянию. У него, по словам старца Зосимы, *«сердце высшее»*, он не безнравственный человек, практик, а теоретик безбожия. Он хочет утвердить и обосновать аморализм как истину. А истина есть категория нравственная, ее поиск, стремление к ней предполагают признание нравственности как ценности. Здесь-то и заключается глубокое противоречие героя, причина его болезни, состоящая в раздвоении личности: он хочет утвердить безнравственность исходя из нравственного принципа.

Бог признается Иваном Карамазовым воплощением абсолютной истины и справедливости, и во имя их он не принимает мир как творение Бога. Мир устроен несправедливо, и, отталкиваясь от этой мысли, герой приходит в конце концов к идее создания тоталитарного государства насилия, лжи и неравенства. Судя по всему, Достоевский представляет логику мысли Ивана как неизбежную, как глубоко закономерную.

Это не формальный схоластический парадокс, а реальное противоречие гуманистической мысли XIX века, допуславшей ради установления справедливого порядка любые средства. Вспомним Белинского: *«Я начинаю любить человечество маратовски: чтобы сделать счастливою малейшую часть его, я, кажется, огнем и мечом истребил бы всю остальную...»*<sup>16</sup> В XX веке логика Белинского оправдала в глазах революционных диктаторов, от Ленина до Пол Пота, массовые репрессии.

Иван Карамазов начинает с признания в глубоком сострадании детям, произносит ставшие крылатыми слова о слезинке ребенка, а приходит ведь к полному оправданию истязателей, поскольку *«все позволено»*. Он признает ограниченность человеческого ума и невозможность жить по его теориям и выводам, а заканчивает теорией устройства всего человечества.

Создается впечатление, что какая-то неотвратимая, роковая сила движет мысль героя и он от критики действительности, всего мироустройства приходит к абсолютизации насилия, лжи и обмана.

<sup>16</sup> Белинский В.Г. Избранные философские сочинения. — М., 1941. — С. 169.

С точки зрения автора «Братьев Карамазовых», секрет такой неожиданной траектории мысли — в отказе от Бога. Представление о Боге включает в себе мысль об абсолютной истине и одновременно о ее недоступности человеку, который знает, что она есть, но постичь ее ему не дано. Если же нет Бога, то тогда человек становится обладателем абсолютной истины, один человек, который обожествляется. Это происходит, потому что вопреки разуму и науке человеческое, временное, относительное выдается за Божественное, вечное, абсолютное; материальное благополучие большинства объявляется конечной целью истории, ради достижения которой, естественно, одобряются любые средства.

Опровержение в романе философии Ивана Карамазова многоаспектно<sup>17</sup>. Писатель обнажает ее логическое противоречие и одновременно дискредитирует позицию героя, которая, на первый взгляд, представляется чрезвычайно благородной. Иван искренне сострадает детям и возмущается действиями их истязателей, что возвышает его в собственных глазах... и снимает с него всякую ответственность. А жить в этом мире — значит быть виновным в его грехах, потому что, как говорил брат Зосимы, Маркел, *«всякий из нас пред всеми во всем виноват»*. Иван же и лично виновен перед Лизой, о чем ему говорит Алеша: *«Это ребенок, ты обижаетшь ребенка!»*

Черт — порождение души Ивана — недаром явился ему не в образе прекрасного демона *«в красном сиянии, “гремя и блистая”, с опаленными крыльями»*, а в виде жалкого приживальщика в поношенном пиджаке, потому что герой занимает позицию приживальщика в мире, не неся никаких обязательств и ответственности за все, что в нем происходит.

Так Достоевский опровергает своего героя этически, интеллектуально и эстетически.

### А.Н. ТОЛСТОЙ (1828—1910)

Каждый настоящий большой писатель самобытен; это аксиома, почти тавтология, и все же нередко в курсах истории литературы все писатели оказываются на одно лицо в качестве реалистов, гуманистов, патриотов, мастеров слова и т.д. Одна из причин этого — в игнорировании или недостаточном внимании к цели творчества каждого отдельного писателя. В былые времена считалось, что все

<sup>17</sup> Ветловская В.Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». — Л., 1977. — С. 68—69.

писатели преследовали одну цель, полагавшуюся обязательной, — правдивое изображение жизни, обличение противоречий исторической действительности. Со временем ввиду явно догматического, навязываемого всем художникам представления о цели творчества сама проблема была дискредитирована, заниматься ею стало считаться дурным тоном, а среди писателей появилось немало таких, которые даже не хотели о ней слышать.

Но для истории литературы проблема существует, и она открывает неопределенно широкое поле различных целей. В своеобразии, новизне цели проявляется высшая степень самобытности писателя. Она определяет стиль, статус героев, средства их характеристики и т.д., по сути, любые параметры произведения.

Толстой четко определял свои цели в искусстве, причем полемически по отношению к своим коллегам по цеху. В известном письме к П.Д. Боборыкину он изложил свое авторское кредо времени создания «Войны и мира»: *«Цели художества несоизмеримы (как говорят математики) с социальными. Цель художника не в том, чтобы неоспоримо разрешить вопрос, а в том, чтобы заставить любить жизнь в бесчисленных, никогда неистощимых всех ее проявлениях»*<sup>18</sup>.

Толстой противопоставляет свое искусство романам предшественников и современников — Гончарова, Тургенева, Чернышевского, отказывается идти с ними в одном направлении и таким образом вступает с ними в спор о назначении литературы.

Гончаров стремился посредством правдивой картины жизни научить читателя житейской мудрости; Тургенев в своих романах прояснял и оценивал общественно-политические идеи русского общества; Чернышевский хотел сказать, что надо делать, чтобы все были счастливы, а Толстому важно было «заразить» читателя любовью к жизни. Каждый писатель считал свою задачу самой важной и самой нужной и потому отдавал для ее решения все свои силы. И все же мы должны признать, что Толстой превосходит своих собратьев по перу по самобытности цели и, если так можно выразиться, по фундаментальности. В целом русское общество не видело существования и не осознавало актуальности проблемы, поднятой Толстым, бессознательно считая любовь к жизни несомненным природным свойством человека. А если проблема смысла жизни ставилась, то решалась пессимистически, как у Тургенева. Причем показательно, что серьезной, живой и широкой полемики взгляды Тургенева на жизнь не вызывали: передовая мысль, хотя не согла-

<sup>18</sup> Толстой Л.Н. Юб. изд. — Т. 11. — С. 100.

шалась с ними, но как будто не считала нужным их оспаривать. Между тем вопрос о смысле жизни — фундаментальный, и во все времена и у всех народов он решался древнейшим знанием, возникшим раньше науки и философии, — религией. Известно множество народов, не имевших науки и философии, но народа без религии никогда не было, потому что она открывала человеку смысл жизни, без которого любая деятельность теряет всякое значение. Поэтому религиозные проблемы были самыми важными и для отдельного человека, и для общества и народа в целом. Так, кажется, было всегда, за исключением того странного времени, середины XIX века, когда люди пришли к мысли, что духовно-нравственной проблемы жизни просто не существует, а смерть игнорировали как нечто несущественное. По общепринятому тогда убеждению, человек должен думать не о смысле жизни, а только о чисто внешнем ее благоустройстве.

Толстой в «Войне и мире» хотел напомнить своим современникам о важности извечных проблем бытия и «заставить» полюбить жизнь, для чего открыть ее смысл, неуничтожимый смертью. Как эпоха целиком сосредоточилась на материальных условиях жизни, так в противовес ей он был поглощен размышлениями над смыслом жизни. Толстой находился в постоянном поиске, определившем его путь человека и писателя, жизненный и творческий. Он считал своим долгом писать о том, что нашел в своей жизни, о таком ее понимании, о тех верованиях, которые делали его существование неизменно гармоничным и радостным.

Для Толстого основным стимулом к созданию нового произведения был новый взгляд на вещи, новое понимание жизни, потому герои многих его произведений носят автобиографический характер. Мы находим черты Толстого в Николеньке Иртеньеве («Детство», «Отрочество», «Юность»), Оленине («Казачи»), Пьере и Андрее («Война и мир»), Левине («Анна Каренина»).

Понятно, что когда он терял смысл жизни, ему не о чем было рассказать читателю, он оставлял литературу и возвращался к ней вновь, когда находил новый смысл жизни.

**«Война и мир» (1869).** Задача, за которую взялся Толстой, уникальна и в русской, и в мировой литературе. Он бросал вызов своим современникам-писателям, убежденным, что назначение литературы если не в разрешении, то в освещении социальных проблем: крепостного права, эмансипации женщин, соблюдения законов, невежества и т.д. Он также стремился сломать традицию русской литературы представлять лучших людей, героев времени несчастными, разочарованными, не способными любить и ценить жизнь.

Онегин, Печорин, Рудин, Бельтов породили в русском обществе стойкий предрассудок, что незаурядный, талантливый, умный человек всегда несчастен и должен быть таковым, потому что он выше среды и чувствует себя отчужденным и одиноким. В русской литературе «одинокий» и «несчастный» — почти синонимы. В несчастье человек чувствует себя одиноким и страдает от этого. В экзистенциализме есть выражение: «человек брошен в этот мир», оно означает предельное метафизическое одиночество человека. Но в радости человек чувствует себя в гармонии с миром, в связи с другими людьми, а в солидарности с людьми он испытывает радость.

Мечтой русских передовых людей было построение счастливого общества, то есть такого, в котором люди бы находились в гармонии с ним. Толстой видит задачу не в том, чтобы изменить мир, а в том, чтобы в нем, каков он есть, *найти* высший смысл и гармонию. Можно сказать, что «Война и мир» — произведение высшей радости и гармонии. И эти два свойства определили своеобразие его жанра и построения. Общепринятое определение жанра книги Толстого как романа-эпопеи, конечно, не раскрывает в полной мере все ее содержательные аспекты, но все же указывает на наиболее существенные.

Двойное название говорит о некоей двойственности природы «Войны и мира» и объясняется тем, что в нем сочетаются свойства романа и эпопеи. Главной приметой эпопеи считают целостность и широту изображаемого мира, охватывающих и нравственные законы, и устои семьи, и религиозные воззрения, все, «*что только можно причислить к поэзии человеческого существования*»<sup>19</sup>.

Но эту целостность мира невозможно придумать, она должна присутствовать в действительности, и поэтому Толстой выбирает для повествования войну 1812 года, когда перед лицом врага возникает национальная солидарность. В книге, как было замечено исследователями, мы видим две различные ситуации, два различных состояния мира — мир в мирное время и мир в войне.

В первом случае он отмечен раздорами, интригами, противоречиями — в нем царит дисгармония. Пьера с помощью интриги женят на Элен, Пьер дерется на дуэли с Долоховым, Соня не принимает предложения Долохова, Наташа разрывает отношения с князем Андреем, тот ищет встречи с Анатолем, чтобы вызвать его на дуэль. Благодаря войне 1812 года возникает мир эпического согласия и солидарности, дающий материал для эпопеи. Долохов перед Бородинским сражением обнимается с Пьером и просит у него

<sup>19</sup> Гегель Г. Эстетика: В 4 т. — М., 1971. — Т. 3. — С. 460.

прощения, Андрей испытывает чувство христианской любви к Анатолю, Наташа просит князя Андрея простить ее. Свидание Наташи с раненым Андреем Болконским скорее напоминает бессмертную «Илиаду», чем русские романы XIX века, которые строятся на конфликтах и противоречиях — это ключевые понятия, без которых их невозможно осмыслить. Их главные герои, как правило, не находят своего места в жизни, или то, к чему они приходят, оценивается как потеря, поражение. Татьяна не может выйти замуж за Онегина, невозможно представить женатого Печорина или Бельтова, Обломов теряет Ольгу Ильинскую, женитьба Адуева представлена как результат его духовного падения.

В «Войне и мире» любовь приводит Наташу и Пьера, Марию и Николая к счастливому, гармоничному браку. И в книге Толстого согласие торжествует во всех сферах жизни: и в личной, и в семейной, и в народной.

В романах Тургенева вся действительность делится на значительную, куда относится общее историческое бытие, и бытовую — мелкую, прозаическую, потому что его герой только через историю был связан с всеобщим. Толстой полемизировал с таким широко распространенным в русском обществе взглядом. Любая форма жизни — личная, семейная, народная, бытовая, историческая — для автора «Войны и мира» равно значительна, субстанциальна, поэтична, как подлинная. Поэтому Толстой равно серьезно рассказывает о детских играх, военном сражении, охоте, любви, смерти. Взгляд на мир, считающий значительным только общее, историческое бытие, отрицается как заблуждение, которому отдали дань и князь Андрей, и Пьер. Обращаясь к другу, князь Андрей говорит: *«Женись стариком, никуда не годным... А то пропадет все, что в тебе есть хорошего и высокого. Все истратится по мелочам. Да, да, да!»*

Жизнь убедила князя Андрея в ошибочности его «наполеоновских» стремлений и порожденного ими пренебрежения семейным, домашним. Как бывает духовная близорукость, не позволяющая человеку видеть великое, историческое и возвышенное, так бывает и духовная дальнорукость — порок, мешающий видеть близкое, домашнее. Пьер, так же как князь Андрей, избавился от дефекта дальнорукости, пройдя испытания войной и пленом. *«Он не умел прежде видеть великого непостижимого и бесконечного ни в чем. Он только чувствовал, что оно должно быть где-то, и искал его. Во всем близком, понятном он видел одно ограниченное, мелкое, житейское, бессмысленное <...> Теперь же он выучился видеть великое, вечное и бесконечное во всем...»*

То, к чему пришел Пьер, составляет важный итог книги Л. Толстого и его философии жизни. Человеку для нормальной полноценной жизни необходима вечность, только тогда она имеет смысл. Без сознания бесконечности не может быть смысла, а значит, радости жизни. Главное дело человека — *выучиться* видеть вечное и бесконечное. В этом и заключается проблема, а вовсе не в переустройстве мира, как были убеждены современники Толстого, с которыми он ведет постоянный спор на страницах своей книги.

Что делать? На этот вопрос всей русской литературы автор «Войны и мира» отвечает: не швейные мастерские заводить, а учиться видеть и чувствовать бесконечность и свою сопричастность ей. Конечно, Толстой односторонен, тенденциозен, но не он один, а многие великие мыслители, учителя человечества видели самую важную проблему либо в обновлении мира, либо во внутреннем совершенствовании человека. Очевидно, что мы не можем принять крайности и односторонности их позиций и закономерно должны стремиться к культурному синтезу всего истинного и лучшего, что было ими создано.

Выше мы говорили, что Толстой в «Войне и мире» признает подлинными разные сферы и формы человеческого бытия, разные, но не все. О политической, государственной, общественной деятельности он говорит с неизменной насмешкой и иронией. Это неподлинная, призрачная деятельность. Политические и государственные деятели — рабы обстоятельств и слепо выполняют волю Провидения. Особое внимание Толстого к истории и политике было порождено эпохой 60-х годов, когда была задумана и писалась «Война и мир». В начале незаконченного романа «Декабристы», из замысла которого впоследствии и возникла «Война и мир», он дал краткое ее описание. По мнению писателя, это было *«время цивилизации, прогресса, вопросов, возрождения России»*, *«когда явилось вдруг столько журналов»*, *«когда со всех сторон появились вопросы»* и *«все пытались разрешить их»*, *«когда все хотели исправить, уничтожить, переменить, и все россияне, как один человек, находились в неописанном восторге»*.

После долгой тридцатилетней (1825—1855) почти полной безгласности огромная страна получила возможность обсуждать свои проблемы, что вызвало колоссальную потребность в печатном слове: всего за пять лет, с 1856 по 1860 год, в России появилось 145 новых журналов!

Все общество вдруг охватили политические вопросы, все интересы сосредоточились на политике. Литература, кажется, целиком поглощена поиском идеологии и героя, которые поведут страну



по пути прогресса. Несмотря на то что герои литературы 60-х годов представляются такими непохожими, все они — Катерина («Гроза»), Базаров («Отцы и дети»), Обломов и Штольц («Обломов»), Рахметов, Вера Павловна («Что делать?») — взвешены на весах истории и оцениваются по своей возможности способствовать развитию страны.

Для Толстого, не верившего в политику, в возможность с ее помощью управлять историей, такое положение представлялось глубоким заблуждением. И он тоже вступил в спор, который вели между собой русские писатели, выступив разом против всех. По его мнению, управлять историей не дано никому, история — процесс бессознательный, стихийный. Ни цари, ни полководцы, ни герои, как считалось раньше; ни писатели, реформаторы и философы, как думают сейчас, в действительности не определяют ход исторических событий. Концепция истории в «Войне и мире» носит явно выраженный полемический характер, и хотя Толстой пишет о войне 1812 года, отвечает он на проблемы 60-х годов.

На примере Отечественной войны писатель хотел показать своим современникам, что такое история, каковы ее движущие силы. Прежде всего Толстой подвергает критике расхожую точку зрения на историю как на полностью зависящую от воли отдельных личностей. Он высмеивает ученых, изображающих исторические события как совершающиеся исключительно по желанию и расчету царей, министров, полководцев. И здесь он, конечно, прав, но когда он отрицает всякое значение, всякую роль выдающихся личностей в истории, то, очевидно, ошибается и впадает в неразрешимое противоречие. Заслуга Толстого в том, что он поставил вопрос о свободе человека. В истории, в отличие от природы, действует человек, поступающий по своему желанию и усмотрению, то есть свободно, что делает историю особым предметом изучения. Но, признавая свободу человека, Толстой, по существу, ее отрицает в истории, оставляя ей место только в частной жизни, противоречая своему же тезису: *«как только нет свободы, нет и человека»*.

И не случайно он называет общую историческую жизнь *«роевой»*, уподобляя ее тем самым жизни пчелиного роя, которая совершается инстинктивно, бессознательно и потому не имеет истории. *«Царь есть раб истории»* — утверждает Толстой. И чем выше стоит человек на государственной лестнице, тем более он зависим в своих решениях от окружающих, общества, народа. Сама по себе эта мысль верна, но только до известной степени. Справедливо будет сказать, что царь (власть вообще) — и хозяин истории, и от его решения зависит хоть и не все, но многое. В «Войне и мире» мы находим эпизоды, подтверждающие и одно и другое положение.

Александр I назначил Кутузова главнокомандующим вопреки своему желанию, послушно выполняя волю русского общества. Здесь царь был рабом истории.

Но в книге Толстого есть совсем иные примеры, когда решение, определившее ход войны, зависело всего от одного человека. Судьбоносным был приказ Кутузова оставить Москву. Решиться на него полководцу было невероятно трудно, но, может быть, благодаря ему была выиграна война. Описание Совета в Филях исполнено истинного драматизма. Читатель присутствует при живом действии и понимает, что от исхода обсуждения зависит судьба России. Поэтому уверения Толстого, что, независимо от приказа Кутузова, сражение все равно бы не состоялось, выглядит противоречием теории живой жизни. По теории — Кутузов мог и не отдавать приказа (от этого ничего бы не изменилось), а в действительности, так ярко и убедительно изображенной художником, — он своим личным решением определил дальнейший ход войны и предстал как волевой и решительный военачальник, как глубокий и дальновидный стратег. Если бы Толстой нарисовал картину Совета в Филях в соответствии со своей теорией, она была бы комичной: Кутузов с важной серьезностью отдает никому не нужный приказ. Если бы Кутузов никак не влиял на события, то он был бы куклой, а не полководцем. Он предвидел ход событий и после Совета в Филях предсказал судьбу французской армии. *«Да нет же! Будут же они лошадиное мясо жрать как турки, — <...> прокричал Кутузов, ударяя пухлым кулаком по столу...»*

Тенденция Толстого преуменьшать или даже совсем отрицать значение сознательных действий на исторической арене очевидна. Пожалуй, это самое слабое место в его великой книге. Если согласиться с писателем, надо признать, что ни политика, ни культура не играют никакой роли в истории, и человек вообще не может ставить и достигать исторические цели.

Очень резко и справедливо критиковал философию истории Толстого в «Войне и мире» Тургенев: *«...говоря словами Л. Н. Толстого, только та деятельность приносит плоды, которая бессознательна. Как это подумаешь, северные американцы во сне, без всякого сознания, провели железную дорогу от Нью-Йорка до Сан-Франциско? Или это не плод?»*<sup>20</sup>

Заслугой Толстого было то, что он, кажется, первый обратил внимание на тысячи безвестных русских людей, которые молча вы-

<sup>20</sup> Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. — Т. 8. — М.; Л., 1960—1968. — С. 43.

полняли свой долг, не думая ни о славе, ни о чинах. Они несли на своих плечах основную тяжесть войны, и им принадлежит в первую очередь заслуга спасения России. Несомненно, русским людям, чтобы принять решение идти воевать с интервентами, не нужны были никакие теории и идеи. И вот Толстой прибегает к вряд ли правомерному приему: он экстраполирует совершенно особый момент на всю историю, как бы говоря своим современникам, увлеченным политической борьбой: вот как совершаются исторические события.

Самой лучшей иллюстрацией мысли писателя о стихийности исторического процесса служит оставление Москвы ее жителями. Они покидают город не по приказу властей, не под влиянием газет, не по примеру вождя, а по своей личной воле. Они *«уезжали каждый для себя, а вместе с тем, только вследствие того, что они уезжали, и совершилось то величественное событие, которое навсегда останется славой русского народа»*.

Но могли бы стихийно произойти, например, реформы или революция? Как раз такие события, накануне которых стояла Россия? По мысли писателя, ход истории определяет равнодействующая множества людских произволов. Если так, то очевидно, что великие исторические события совершаются благодаря единству воли отдельных людей, их однонаправленности. Так, в войне с Наполеоном большинство русских людей действовало на основании одного и того же чувства, которое лежало в душе каждого из них.

Но в другие моменты истории задача состоит именно в том, чтобы создать единство общества, народа, как это было в 60-е годы, когда писалась «Война и мир». Тогда все большее число людей вовлекалось в политическую жизнь, и соответственно возрастала роль идей и печатного слова, которая, по сути, отрицалась Толстым в его книге.

Герои русского социального романа были носителями общественных настроений и идей, определявших их поведение и судьбу. В романах Тургенева герои высшей категории приобщаются к общей исторической жизни через идеи, так же как Волохов, Райский, Вера в «Обрыве» и, уж конечно, герои «Что делать?». Главные герои «Войны и мира» совсем иной эстетической природы. Они наделены автором свободой выбора жизненных ценностей, они многократно переживают кризис своих убеждений и разочарование в целом мироустройстве, пока не находят высший, уже ничем неколебимый смысл жизни. И прежде всего они разочаровываются в политических и общественных интересах (как неподлинных, не затрагивающих глубинную сущность человека), то есть как раз тех, что занимали героев русского социального романа.

Духовное развитие человека у Толстого, его возможность приблизиться к истине обусловлены сомнением и отчаянием, то есть состоянием, когда он мыслит серьезно, по-настоящему. Так, упорно и сосредоточенно думает о жизни Пьер после дуэли с Долоховым и разрыва с Элен. Он не увлекается мыслью, как в салоне Шерер, не хочет кого-то поразить или удивить своими взглядами, а думает так настойчиво, как борются за жизнь. Пьер ищет ответы на самые насущные вопросы, которые встают перед человеком в кризисные минуты его жизни. *«Что дурно? Что хорошо? Что надо любить, что ненавидеть? Для чего жить, и что я такое? Что такое жизнь, что смерть? Какая сила управляет всем? — спрашивал он себя».*

Пьер не находит ответа, ему открывается картина мира, где каждый стремится к своей цели, преследует свои интересы, и истина — что хорошо для одного, неизбежно плохо для другого. В конце концов, он приходит к мысли о неизбежной смерти. Внешне такой ход мысли выглядит непоследовательным. Но в действительности совершенно закономерен, потому что именно конечность жизни делает все относительным, ничтожным и вносит дисгармонию в жизнь человека. Глядя на жалкую торговку, предлагающую свой товар, Пьер думает: *«Разве может что-нибудь в мире сделать ее и меня менее подверженными злу и смерти? Смерть, которая все кончит и которая должна придти нынче или завтра — все равно через мгновение, в сравнении с вечностью».*

Пьер доходит в своем мышлении до последней черты, до самого глубокого основания не только своего существа, но и всей цивилизации, характер которой определяется отношением к жизни и смерти. Смерть обесмысливает жизнь, поэтому все религии, направлявшие жизнь народов на протяжении веков и тысячелетий, всегда решали прежде всего проблему смерти и учили, как надо к ней относиться, чтобы победить ее.

И Пьеру удается вырваться из безнадежного круга одних и тех же мыслей благодаря обращению к древнему знанию — к религии. В беседе со старым масоном Баздеевым выяснилась поверхностность и неосновательность атеизма Пьера, который, по мнению его собеседника, *«есть образ мысли большинства людей, есть однообразный плод гордости, лени и невежества».*

Отсюда начинается путь Богопознания Пьера. Речь идет о совершенно особом знании, которое имеет мало общего с научным или повседневным. Мы не можем знать Бога, как мы знаем естественные законы или математические правила. По словам Баздеева, Бог — существо *«вечное и бесконечное во всех своих свойствах, всемогущее и непостижимое».* Очевидно, Толстой описывал не какую-то

особую масонскую веру, а истинную в его представлении религию. Баздеев чрезвычайно тверд в своей вере и в то же время смиренен и сознает ограниченность и недостаточность ее в силу своего личного несовершенства. Для постижения духовной истины, затрагивающей все существо человека, необходимы не только интеллектуальные, но и нравственные усилия, по мере которых человек приближается к Богу. Поэтому наставник Пьера предупреждает его: *«Бог не постигается умом, а постигается жизнью»*. И вся дальнейшая история Пьера и Андрея подтверждает справедливость слов Баздеева. Под воздействием жизни они будут терять веру и вновь ее обретать.

Разочаровываются ли герои в жизни, которая становится для них тягостной и безрадостной, сомневаются или даже не верят в Бога — одно остается для них несомненным: без Бога нет смысла в жизни. *«Ежели есть Бог и есть будущая жизнь, то есть истина, есть добродетель; и высшее счастье человека состоит в том, чтобы стремиться к достижению их. Надо жить, любить, надо верить, — говорил Пьер, — что живем не нынче только на этом клочке земли, а жили и будем жить вечно там, во всем (он указал на небо)»*.

По убеждению Толстого и его героев, только существование Бога делает возможным и вечную, неизменную истину, и нравственный закон, и высшее счастье человека. Истина, счастье, бесконечность — неразделимы в понятии Бога. Если нет Бога и вечной жизни, если человек не связан с бесконечностью, то нет и не может быть никакой истины, все переменчиво, относительно, субъективно и нельзя знать, что хорошо, что плохо.

На страстную речь Пьера князь Андрей ответил не отрицанием, а словами сомнения и надежды: *«Да, коли бы это так было!»* Он, как человек, видимо, воспитанный своим отцом в духе просветительства XVIII века, был атеистом, но при этом он не мог представить осмысленную радостную жизнь без Бога. Он подсмеивался над «божыми» людьми княжны Марьи, но у него не было сомнения в том, что без Бога жизнь человека не имеет смысла. Простая, традиционная вера сестры не удовлетворяла князя Андрея, не разрешала его сомнений, но он завидовал ей: *«...хорошо бы это было, ежели бы все было так ясно и просто, как оно кажется княжне Марье <...> Как бы счастлив и спокоен я был, ежели бы мог сказать теперь: "Господи, помилуй меня!"»*.

Для утверждения веры Толстой прибегает к своеобразному приему: сначала она предстает в слове, а затем в живом опыте героя, в его чувстве. В разговоре с Андреем Пьер *говорил* о бессмертии души, а в плену *пережил* его. Он осознал свою причастность к бес-

конечности, его чувства нашли отклик и подтверждение в мире. *«Высоко в светлом небе стоял полный месяц. Леса и поля, невидные прежде вне расположения лагеря, открывались теперь вдали. И еще дальше этих лесов и полей виднелась светлая, колеблющаяся, зовущая в себя бесконечная даль. “И все это мое, и все это во мне, и все это я!” — думал Пьер».*

Наивысшее чувство радости, восторг переживает герой в осознании единства с Универсумом. И выше ничего в жизни человека нет. Счастье — это гармония; ощущая абсолютную гармонию с миром, которая не может быть превзойдена, человек испытывает высшее счастье, с которым не могут сравниться самые смелые фантазии социальных утопий.

Для того чтобы заострить внимание читателя на абсолютном характере гармонии, переживаемой Пьером, Толстой делает ощутимым «восхождение» героя, выделив в нем три ступени. Счастливному человеку кажется, что весь мир принадлежит ему: *«все это мое».* Но более высокой ступенью будет другое чувство: *«все это во мне».* Наконец, *«все это я»* — редчайшее переживание, доступное только мистикам, когда исчезает различие субъекта и объекта и рождается высшая степень единства и счастья, радости, восторга. Как ни редко это чувство и как ни мало кому доступно в полной мере, оно все же имеет отношение к каждому, поскольку есть высшее проявление того, что присутствует всегда и везде в любом человеческом обществе. Это чувство есть идеал, которым Толстой мерит достижения героя. Перед ним даже мировая слава — ничто, и потому князю Андрею, увидевшему бесконечное небо, открывается ничтожество Наполеона. Великим называют того, кто превосходит всех остальных, от кого зависит счастье, благополучие, жизнь и смерть многих. С точки зрения автора «Войны и мира», определяющий человеческую судьбу момент — связь с бесконечностью, ведущая человека к Богу. Тот, кто познает себя в вечном и бесконечном мире, не может быть измерен конечными оценками славы, величия, пользы и т.д. В книге, где бесконечность реальна, Наполеон не может быть признан великим, в ней другая мера.

Искания героев, Пьера и Андрея, — не просто какая-то частная тема в книге Толстого: они открывают сущность мира, изображенного в ней. Возможность достижения абсолютной гармонии есть залог и источник радости, которая разлита по всему произведению Толстого. Подобной книги, может быть, нет во всей мировой литературе.

Мистическое чувство Пьера совсем не случайно, не вдруг снизошло на него. Оно выросло из опыта, который он получил на Боро-

динском поле, от зрелища расстрела, от встречи с Каратаевым. После Бородинского сражения он пришел к мысли: *«Ничем не может владеть человек, пока он боится смерти. А кто не боится ее, тому принадлежит все»*. И вот в какой-то миг он испытал чувство слияния своего Я с Универсумом.

Находит истину и Андрей Болконский. Некоторые исследователи в его смерти видели чуть ли не знак какой-то духовно-нравственной недостаточности, заставляющей писателя увести его со страниц книги до ее окончания. На самом деле Толстой доверяет Болконскому высшую миссию — миссию борьбы со смертью — в силу его исключительных внутренних качеств. Во время болезни князь Андрей неотступно думал о жизни и смерти. *«И больше о смерти. Он чувствовал себя ближе к ней»*. Его духовный путь продолжался, он искал последнюю истину, которая бы примирила его со смертью.

Толстой передал мысли, к которым пришел его герой незадолго до своей кончины. Это мысли о любви, о Боге, о вечности. Они очень важны, они утешительны для князя Андрея. *«Но это были только мысли. Что-то недоставало в них, что-то было односторонне личное, умственное — не было очевидности»*. *«Мыслей»* человеку недостаточно, потому что они относительны и субъективны, ему нужно то, что есть на самом деле — реальность. Умиравший Болконский жаждет чего-то несомненного, незыблемого, объективного, и он нашел его, но передать то, что открылось ему, невозможно. Новое и последнее знание князя Андрея — особое знание и в слове не выражается. Но оно проявляется непосредственной реальностью, действиями, тем, как он уходит из этого мира.

Смерть князя Андрея убеждает присутствующих, близких ему, что он узнал истину. Но не всех, кто был рядом, а только самых близких — Наташу и Марью, чья любовь к нему позволила им проникнуть в суть происходящего. *«Они обе видели, как он глубже и глубже, медленно и спокойно, опускался от них куда-то туда, и обе знали, что это так должно быть, и что это хорошо»*. Последние слова — *«и что это хорошо»* — восхитили Н. Лескова, он считал их необыкновенными, не знающими примера во всей мировой литературе: так о смерти главного героя не писал никто.

У гроба князя Андрея все плакали: графиня и Соня, старый граф и сын Болконского, Никулушка. Их горе было искренне и неподдельно, но к чувству каждого из них примешивался субъективный оттенок. И только чувства Наташи и Марьи были вызваны самой смертью князя Андрея, и Л. Толстой противопоставил их остальным. *«Наташа и княжна Марья теперь тоже плакали, но они*



*плакали не от своего личного горя; они плакали от благоговейного умиления, охватившего их души перед сознанием простого и торжественного таинства смерти, совершившегося перед ними». Их чувства вызваны объективной реальностью, которая открылась им благодаря их любви.*

В книге, задача которой — заставить читателя полюбить жизнь, смерть — простое и торжественное таинство.

Среди многих определений «Войны и мира» несомненное право на существование имеет и такое: это произведение, герои которого стремятся к бесконечному и обретают его. Чтобы прояснить исключительную важность категории «бесконечности» в мировоззрении Толстого, приведем его дневниковую запись от 8 марта 1902 года: *«Вересаев пишет, что после одушевления служения людям наступает разочарование, компромиссы. Он спрашивает: отчего? А только оттого, что это делалось по гипнозу, по кружковскому чувству, по славе людской, а не по установленному отношению к бесконечному»*<sup>21</sup>.

Речь здесь о том, что человек, положивший смысл своей жизни в общественном служении людям, всегда приходит в конце концов к глубокому разочарованию. Об этом написана повесть Вересаева. Толстой отвечает на вопрос автора. Человек, по его мнению, не должен строить свою жизнь исходя из стремления к славе, которая переменчива и ненадежна. Необходимо осознать себя в вечном и бесконечном мире и через установление «отношения к бесконечному» определять свое жизненное поведение, в том числе и служение людям.

Только бесконечность дает человеку истинную меру вещей и создает верную перспективу картины мира<sup>22</sup>. Не только Пьер, но и другие герои книги Толстого испытывают в отдельные мгновения чувство сопричастности великому, непостижимому. Так, князь Андрей, слушая пение Наташи, переживает сложное и неожиданное чувство: он счастлив и одновременно ему грустно и даже хочется плакать. *«Главное, о чем ему хотелось плакать, была вдруг живо осознанная им страшная противоположность между чем-то бесконечным — великим и неопределимым, бывшим в нем, и чем-то узким и телесным, чем он был сам и даже была она».*

Красота музыки и голоса Наташи пробуждает в князе Андрее сознание бесконечного начала, присущего человеку, в сравнении

<sup>21</sup> Толстой Л.Н. Юб. изд. — Т. 54. — С. 126.

<sup>22</sup> Ср. «Всякое глубокое мировоззрение есть мистика — в том смысле, что оно дает человеку ощущение связи с бесконечным». Швейцер А. Жизнь и мысли. — М., 1996. — С. 141.

с которым его личное счастье любви оказывается недостаточным, поэтому он счастлив и вместе с тем испытывает грусть.

Даже Николаю Ростову, склонному признавать над собой превосходство то Долохова, то Денисова, доступно это чувство безусловной значимости каждого человека. Проиграв в карты Долохову большую сумму, он, подавленный горем, приходит домой, где застаёт веселящуюся молодежь и поющую Наташу, и против своей воли начинает петь вместе с сестрой. *«О, как задрожала эта терция, и как тронулось что-то лучшее, что было в душе Ростова. И это что-то было независимо от всего в мире, и выше всего в мире».*

И сильнейшее чувство счастья любви князя Андрея, и горе Ростова оказываются все же чем-то относительным; есть в человеке нечто высшее, независимое. Как зарница, в кульминационный момент жизни героев вспыхивает в них чувство бесконечности, собственно, оно и есть незыблемая основа оптимизма Толстого, его жизнелюбия. Оно отличает его от Гончарова, Тургенева, Герцена, Островского, Чернышевского, с одной стороны, и Чехова, с другой, и роднит его с Достоевским. Возможность счастья, радости, свободы в произведении писателя обеспечено осознанием человеком своей связи с бесконечностью. Как известно, Толстой постоянно менял свои взгляды и после «Войны и мира» пережил кризис мировоззрения, заставивший его пересмотреть многое, но его интуиция бесконечности осталась неизменной.

Свою «Исповедь» Толстой закончил описанием сна. Ему снится, что он лежит на постели, подвешенной на веревках над бездонной пропастью, и, стараясь устроится надежнее, чувствует, что соскальзывает вниз, и спрашивает себя: что же делать? И тут ему открывается бездна вверху, и он начинает смотреть только вверх, и страх его проходит. *«...И я гляжу все дальше и дальше в бесконечность вверху и чувствую, что я успокаиваюсь, помню все, что было, и вспоминаю, как это все случилось: как я шевелил ногами, как я повис, как я ужаснулся и как спасся от ужаса тем, что стал глядеть вверх».*

**«Анна Каренина» как семейный роман.** *«Если бы мне сказали, что я могу написать роман, которым я неоспоримо установил кажущиеся мне верными воззрения на все социальные вопросы, я бы не посвятил и двух часов труда на такой роман, но если бы мне сказали, что то, что я напишу, будут читать теперешние дети лет через 20 и будут над ним плакать и смеяться и полюбливать жизнь, я бы посвятил ему всю свою жизнь и все свои силы»<sup>23</sup>.* Так Толстой в самый разгар работы над «Войной и миром» сформулировал свое понимание литературы,

<sup>23</sup> Толстой Л.Н. Юб. изд. — Т. 61. — С. 100.

которым руководствовался в то время. В 70-е годы все меняется, он пишет «Анну Каренину» и отдает несколько лет упорного труда, чтобы разрешить проблему и установить «*верное воззрение*» на социальный вопрос, бывший актуальным и волновавший русское общество.

Это вопрос об эмансипации женщины, поднятый еще Белинским в его знаменитой статье «Евгений Онегин», где он осудил Татьяну, отвергнувшую любовь Онегина. В целом в русском обществе и литературе господствовали передовые, прогрессивные взгляды, отстаивающие равноправие женщины с мужчиной, защищавшие ее чувства от лицемерных условностей общества, ее права на любовь, которая и представлялась высшей ценностью.

Толстой, так же как и в «Войне и мире», занялся переоценкой ценностей и выступил против общепринятых мнений, освященных во имя прогресса. И прежде всего он взял под защиту не любовь, не чувства любящих, а семью, уже это было неожиданностью для читателей и критики и мешало им правильно понять роман. Несмотря на все усилия Толстого «Анну Каренину» воспринимали в соответствии с духом времени как одно из великого множества произведений, написанных в защиту свободной любви. А Толстой видел назначение литературы в том, чтобы открыть «*людям нечто новое, неизвестное им и, большей частью, противоположное тому, что считается несомненным большой публикой*»<sup>24</sup>.

Общепринятое выступает в форме передового, нового воззрения, презирающего старые идеалы как отсталые, старомодные и смешные. Толстой в «Анне Карениной» переворачивает привычные представления о любви, семье, отношении полов на 180 градусов, показывая истину, красоту и добро в банальном, старомодном и ложь в том, что казалось обществу несомненным, новым и поэтичным.

Он, как и другие русские романисты, исследует и оценивает идеалы эпохи, но они у него не носят теоретический, сознательный характер. Герои не спорят и не обсуждают их, как, к примеру, в романах Тургенева и Гончарова, где спор является существенным средством оценки идеи героев. У Толстого рассуждения героев на общие темы не выражают их глубинной сущности. То, что сказано об одном из эпизодических героев, Свяжском, — он держал «*при себе мысли только для общественного употребления*» — может быть отнесено почти ко всем героям романа.

<sup>24</sup> Там же. — Т. 78. — С. 219.

Личность в изображении Толстого имеет прочное, почти неизменное ядро, окруженное периферийной сферой философских, религиозных, общественно-политических и других взглядов, которые легко и даже незаметно могут изменяться, при этом личность остается той же. Так, Вронский незаметно для себя, под влиянием внешних обстоятельств стал сторонником прогресса. Стива Облонский имел определенные взгляды *«и изменял их, только когда большинство изменяло их, или, лучше сказать, не изменял их, а они сами в нем незаметно изменялись»*.

У Гончарова, Тургенева, Достоевского теоретические взгляды героев определяют их поведение, у Толстого в «Анне Карениной» судьба главных героев оказывается зависимой от убеждений, бессознательно усвоенных с детства, они представлены как наиболее прочные. Толстой в романе стремится найти основу современности, находящуюся глубже внешней сферы общественно-политических взглядов и общую в равной степени для различных партий. И он находит суть эпохи в идеале, согласно которому жизнь должна быть удовольствием, наслаждением, не подчиненной никаким нравственным законам. Всякое нравственное требование воспринимается в обществе, изображенном в романе, как узкий морализм, как покушение на свободу человека, отрицание его радостей и удовольствий.

*«Но в этом-то и цель образования: изо всего сделать наслаждение»*, — так откровенно цинично формулирует основной жизненный принцип Стива Облонский. *«Ну, если это цель, то я желал бы быть диким»*, — отвечает ему Левин, очевидно, выражающий мысль, разделяемую автором. Принцип удовольствия последовательно и открыто выступает в образе Стивы, но в рассеянном, стертом виде, имеет всеобщий характер.

Хорошо то, что приносит удовольствие, — этот критерий лежит в основе жизнепонимания современного человека. Рассказывая об отношении Вронского к Кити, Толстой замечает: *«Он не мог поверить тому, что то, что доставляло такое большое и хорошее удовольствие ему, а главное ей, могло быть дурно»*. Анна в момент прозрения перед самоубийством приходит к выводу: *«Всем нам хочется сладкого, вкусного. Нет конфет, то грязного мороженого»*.

Наслаждение жизнью, удовольствие — святыня, которой поклоняются в современном обществе, и в этом отношении аристократический круг в «Анне Карениной» и разночинцы из «Что делать?» солидарны и в равной степени «новые люди». Что хорошо, что дурно — герои романа определяют не из незыблемого всеобщего нравственного закона, а по произволу чувства удовольствия. В глазах писателя вечный соблазн человека — прожить легко, уйдя от тягостей

повседневности, страданий, — получил санкцию общественного одобрения.

С точки зрения автора «Анны Карениной», такое понимание жизни выхолащивало ее, делало легковесной, призрачной, рано или поздно приводящей человека к глубокому разочарованию или даже отчаянию. «*Настоящая, серьезная жизнь*, — писал Толстой в Дневнике, — *только та, которая идет по создаваемому высшему закону: жизнь же, руководимая похотями, страстями, рассуждениями, есть только преддверие жизни, приготовление к ней, есть сон*»<sup>25</sup>. Показательно, что Толстой ставит в один ряд похоти, страсти и рассуждения как неверные, ошибочные руководства в жизни человека.

Принцип — «из всего сделать наслаждение» — не согласуется с правильным взглядом на брак и семейные отношения, что в глазах Толстого грозило опасностью самой сути жизни. Он был убежден, что «*род человеческий развивается только в семье*»<sup>26</sup> и ее разрушение чревато бедственными последствиями для человечества. Семья есть основание, исток и рода, и личности. Она необходима для существования как «общего», так и «частного». Если «общее» — человеческий род, народ, общество, государство — не может обойтись без семьи, то и отдельный человек, согласно Толстому, только в семье живет полноценной, серьезной жизнью. А у современников писателя исчезло должное понимание семьи, ее глубочайшего значения в жизни человека и общества.

Толстой дает в романе целый свод взглядов на семью, принадлежащих в том числе и героям эпизодическим, что лишний раз подтверждает ее тематически центральное положение в романе. Толстой вывел в «Анне Карениной» множество очень разных героев: Облонского, Яшвина, Катавасова, Серпуховского, Вронского, Петрицкого, которые относятся к семье либо с явной антипатией, либо как к чему-то второстепенному.

Вронский и его друзья видят в ней нечто прозаическое, скучное — удел серых, обыкновенных людей. Для Яшвина и Катавасова брак — помеха, одному заниматься наукой, другому играть в карты. Очень важно заметить, что взгляды героев на семью носят не теоретический, а чисто практический характер. Герои следуют им в жизни, поэтому они настоящие, хотя и неверные, с точки зрения автора. Они характеризуют духовную атмосферу глубокого неблагополучия современного общества, в котором вершится трагическая судьба Анны Карениной. Толстовская «*мысль семейная*» предстает в слож-

<sup>25</sup> Толстой Л.Н. Юб. изд. — Т. 56. — С. 88.

<sup>26</sup> Толстой Л.Н. Юб. изд. — Т. 61. — С. 33.

ном соединении всех эпизодов, событий, судеб героев, но стержень ее образуют две сюжетные линии: Анна — Вронский, Кити — Левин. Не надо забывать, что хотя роман назван именем одной героини, ее история занимает только около трети всего произведения.

Истории героев, очевидно, развиваются параллельно и разнонаправленно: Кити и Левин от разочарования, тяжелых переживаний приходят к прочному и спокойному семейному счастью; Анна и Вронский неуклонно и неотвратно движутся навстречу трагедии. Причина противоположности судеб героев — в различном отношении их к семье. Их взгляды не сталкиваются на публичной арене споров, как у Тургенева и Гончарова, а оцениваются жизненным итогом. Идеалы героев не становятся предметом рефлексии и обсуждения.

*«Вронский никогда не знал семейной жизни»* — так начинается глава, рассказывающая о его отношении к Кити. Фраза — ключевая к образу, определяющая и объясняющая историю любви Вронского и Анны. Именно здесь следует искать истоки трагедии этих героев.

Вронский не получил истинного, элементарного, самого необходимого, согласно Толстому, образования в семье, которое приобщает человека к духовным основам жизни не с помощью книг, учебных заведений, а через непосредственное общение с матерью, отцом, братьями. Он не прошел начальную школу воспитания человека, где закладывается фундамент личности. *«Женитьба для него никогда не представлялась возможностью. Он не только не любил семейной жизни, но в семье, и в особенности в муже, по тому общему взгляду холостого мира, в котором он жил, он представлял себе нечто чуждое, враждебное, а всего более — смешное».*

Толстой, следуя заветам русского реалистического романа, рассказал о воспитании героев, сформировавшем ядро их личности, которое составляют часто бессознательные симпатии и антипатии. Показательно, что только о воспитании двух героев — Левина и Вронского — Толстой посчитал нужным сообщить читателю, что свидетельствует об их особом значении для освещения судьбы главной героини.

В соответствии с традициями реализма как объясняющего искусства повествование о первой поре жизни героев носит аналитический характер. Как и в главах о воспитании Онегина, Татьяны, Лаврецкого, Обломова, здесь находится ключ к судьбе героев. Толстой не рассказывает подробно, как они воспитывались: какие читали книги, кто были их учителя и гувернеры. Он сообщает только об одном, очевидно, для него самом важном и существенном —

о чувствах Левина и Вронского к своим матерям. Вронский *«в душе своей не уважал матери и, не давая себе в том отчета, не любил ее...»*

Для Левина понятие о матери было *«священным воспоминанием, и будущая жена его должна была быть в его воображении повторением того прелестного, святого идеала женщины, каким была для него мать»*. Линия, связывающая образ матери с женой, проведена Толстым четко и определенно. Любовь к матери, выпавшая на долю ребенка, формирует истинное, глубокое и серьезное отношение к женщине. *«Любовь к женщине он (Левин. — В.Л.) не только не мог себе представить без брака, но он прежде представлял себе семью, а потом уже ту женщину, которая даст ему семью»*.

Если общие, теоретические взгляды героев романа легко меняются и порой даже незаметно для них самих, то чувства и убеждения, вынесенные из детства, составляют прочную, неизменную основу личности. Поэтому отношение к семье определено у Толстого не теориями, а чувством, приобретенным в жизненном опыте. Он был убежден: *«Человек познает что-либо вполне только своей жизнью. Это высшее или, скорее, глубочайшее знание»*<sup>27</sup>. Вронский был лишен того глубочайшего знания счастливой жизни в семье, которым обладал Левин. Мать Вронского обвиняла в несчастьях сына Каренину, но в действительности вина в большей степени лежала на ней самой. *«Мать его (Вронского. — В.Л.) была в молодости блестящая светская женщина, имевшая во время замужества, и в особенности после, много романов, известных всему свету»*.

Образ матери, семейные чувства, полученные Левиным в детстве, направляли его в жизни. Почему он был уверен, что счастье достижимо в семье? Потому что оно уже было у него. Какой должна быть семья, как строить отношения между мужем, женой, детьми? Левин знал точные и исчерпывающие ответы на эти вопросы — такой, в какой он родился, так, как строили их его отец и мать. Тяжело больной, бездомный, скитающийся по гостиницам Николай закликает брата: *«Да смотри же, ничего не переменай в доме, но скорее женись и опять заведи то же, что было»*. Не по книгам, не по людским, передовым теориям надо создавать семью, а опираясь на традицию, на пример прошлого. То, что предлагает теория, — недостоверно и часто расходится с жизнью, возможность того, что уже было, не может быть поставлена под сомнение.

Как мы уже говорили выше, Толстой не сталкивает различные воззрения в спорах героев, а как бы взвешивает «на внутренних весах» разные формы жизни. У него прав не тот, кто побеждает в сло-

<sup>27</sup> Толстой Л.Н. Юб. изд. — Т. 55. — С. 29.



весном поединке или любовном соперничестве, а тот, кто счастлив. Сопереживание различным героям и определение внутренней ценности жизни каждого из них — основная духовная работа толстовского читателя. Ход художественного сопоставления жизней героев очевиден в «Анне Карениной».

Бесконечное число романов написано о преградах и помехах на пути влюбленных, страдающих из-за разбитых надежд. В романе Толстого трагическая ситуация складывается после и в результате осуществления желаний героев. Центр тяжести перенесен с ухаживания, соперничества, ожидания любви на изображение жизни любовников. Вся поэзия томления и ожидания, составляющая главный интерес многих романов, полемически игнорируется Толстым как нечто несущественное. Ухаживанию Вронского за Анной посвящено буквально несколько страниц, а длилось оно почти год.

Если, к примеру, в тургеневских романах герой испытывается любовью, способностью сделать один решительный шаг к объяснению с любимой, то у Толстого суть героя раскрывается в совместной жизни, в процессе, а не в моменте. В произведениях, рассказывающих о стремлении героя к любви, счастье представляется осуществлением желания, а вся остальная жизнь как бы лишается ценности и значения.

Толстой отвергал такой взгляд как извращающий суть жизненного пути человека. По его убеждению, жизненная пора, когда человек ищет свою любовь, столь излюбленная романистами, есть еще не жизнь, а только преддверие ее. Для Толстого наиболее ответственный и серьезный период начинается тогда, когда влюбленные, соединившись, ведут совместную жизнь, именно тогда и раскрывается человек и выясняется истинная цена его идеалов и убеждений.

Анна и Вронский осуществляют идеал свободной любви. Богатые, молодые, красивые, они поселяются в небольшом итальянском городке в старинном палаццо. Они имеют все, о чем только могли мечтать героини многих романов. Но сбывшиеся желания не приносят им ожидаемого счастья. Вронский чувствует глубокую неудовлетворенность, заставляющую его беспорядочно искать занятие, которое бы развлекло его. *«И как голодное животное хватается всякий показывающийся предмет, надеясь найти в нем пищу, так и Вронский совершенно бессознательно хватался то за политику, то за новые книги, то за картины»*. Он не может утолить свой духовный голод потому, что ищет развлечение, в силу своего отношения к жизни, которое как бы замыкает его в магическом круге оценок: «скучно» — «интересно». Вронский думает спастись от пустоты жизни, стремясь к развлечению, которое неизбежно порождает скуку.

Какова же жизнь Левина и Кити, положенная Толстым на другую чашу весов? Писатель не приукрашивает ее. Далекая от идиллии, она заполнена будничными заботами, трудом, омрачена ссорами и смертью брата Левина, Николая. Сцена его умирания выписана Толстым тщательно, в суровых реалистических тонах, с неэстетичными подробностями. Семейная, обыкновенная, совсем не блестящая жизнь Кити и Левина превосходит изящную, красивую жизнь путешествующих любовников потому, что она преодолевает смерть и служит продолжению рода. Левина любовь Кити *«спасла от отчаяния»*.

Даже в самые благополучные свои дни Анна не была по-настоящему счастлива. Вспомним ее признание Долли: *«Я не стою презрения. Я именно несчастна»*. Толстой показывает два совершенно различных рода любви: любовников и мужа и жены. Это разные чувства. Любовь связывает Анну с Вронским, но не объединяет. Каждый из них сохраняет свой частный, эгоистический интерес, поэтому борьба между ними, ведущая к разрыву, неотвратима.

Вспоминая ссору с Вронским, Анна открывает, что каждый стремился причинить другому боль, она чувствовала *«в себе поднимающееся желание борьбы»*. И Анна, и Вронский делают усилия, пытаясь подавить в себе раздражение, стараясь избегать ссор, и не могут, поскольку причина вражды глубоко скрыта от них и они боятся и не хотят ее осознать.

Подобные ссоры происходят и у Кити с Левиным. Кити также устраивает Левину беспричинную сцену ревности, как и Анна Вронскому. Но Левин чувствует обиду только на мгновение. *«Он понял, что она не только близка ему, но, что он теперь не знает, где кончается она и начинается он...»* Недаром Толстой описал венчание Кити с Левиным. Для него это не пустой, формальный обряд, а истинное благословение молодых на новую жизнь, где они уже не те два человека, что были до обряда, а совсем другие. Они исполнили требования брака в действительности: *«...сего ради оставит человек отца и мать и прилепится к жене, будет два в плоть одну»*. Левин и Кити едины, и потому вражды и борьбы между ними не может быть.

Вражда Анны и Вронского, самых близких друг другу людей, — трагический парадокс отношений, завершающихся самоубийством Анны. Оно было не только прекращением ее мучительного положения, но и актом борьбы с Вронским. Анна в последнем монологе перед смертью перебирает одну за другой возможности разрешения конфликта и все их отбрасывает как несостоятельные, не затрагивающие существа проблемы. Перед последним шагом,

вблизи смерти она начинает ясно понимать, что все мучения совместной жизни с Вронским — в природе ее отношений с ним. Именно поэтому Анна не придает никакого значения своему положению в обществе: не добивается развода, не стремится узаконить связь с Вронским. *«Ну, пусть я придумаю себе то, чего я хочу, чтобы быть счастливой. Ну? Я получаю развод, Алексей Александрович отдает мне Серезу, и я выхожу замуж за Вронского <...> А между мною и Вронским какое же я придумаю новое чувство? Возможно ли какое-нибудь не счастье, а только не мученье? Нет и нет! — ответила она себе теперь без малейшего колебания. — Невозможно!»* Как бы отвечая будущим критикам романа, героиня Толстого отмечает самое распространенное объяснение ее самоубийства — общественное осуждение — и указывает действительную причину — чувство, которое связывает ее с Вронским. Вся трагедия Анны внутри, и поэтому она неизбежна.

Английский писатель Д. Лоуренс утверждал, что единственной причиной смерти Карениной было грубое общественное осуждение, которое Толстой представил в романе как *«Божью кару»*. Суждение ошибочное, но оно остро ставит проблему, точно называя две разные, противоборствующие силы в романе: общество и Бог.

Общество способствовало нарушению героями нравственного закона, олицетворенного в Боге. Вронский, преследуя Анну, поступал в духе идеалов общества и знал, что *«роль человека, приставшего к замужней женщине и во что бы то ни стало положившего свою жизнь на то, чтобы вовлечь ее в прелюбодеянье, что роль эта имеет что-то красивое, величественное и никогда не может быть смешна...»*.

Отсюда становится понятным смысл эпитафия: *«Мне отмщение, и аз воздам»*. Нравственный закон есть божественное установление, и потому он неотвратим. Его невозможно обойти, в отличие от юридического он — внутри человека, действует через его чувство. Его двойной смысл: от Бога и внутри человека — и выражен эпитафией. «Аз» — это и сам себя наказывающий за преступление человек, и всевидящий Бог.

Охрана семьи, бывшей на протяжении тысячелетий истоком жизни и школой человечества, не может быть вверена общественному мнению. Семья сохраняется силой более могущественной и совершенно неотвратимой — внутренней природой человека, абсолютизированной формой которой и является Бог.

Роман «Анна Каренина» — вершина философско-религиозного реализма русской литературы, в нем ясно просматриваются родовые черты направления: объясняющий познавательный пафос, достигший предела, — автор открывает не что-либо, а всеобщий закон

человеческого существования. Закон не временный, связанный с историческими условиями, которые были предметом исследования в романах социального реализма Герцена, Гончарова, Тургенева, а вечный, данный Богом.

Подобных произведений, в которых мир предстает постигнутым до своих метафизических глубин, последующая литература, и русская, и мировая, кажется, не знает. В этом отношении «Анна Каренина» — произведение уникальное, как и весь русский реализм в целом.

Заканчивая работу над «Анной Карениной», Л. Толстой пережил духовный кризис: разочаровался в своих идеалах, потерял смысл жизни в такой степени, что был готов завершить ее самоубийством.

*«И, счастливый семьянин, здоровый человек, Левин был несколько раз так близок к самоубийству, что прятал шнурок, чтобы не повеситься на нем, и боялся ходить с ружьем, чтобы не застрелиться».* В этих строках из «Анны Карениной» Толстой поведал о себе. События личной жизни ворвались в роман, привнеся в него тему поиска смысла жизни и борьбы со смертью, центральную в творчестве писателя. Но в романе она прозвучала скорее как анонс будущих произведений, чем как полноправная составляющая целого. Слишком бегло, и потому схематично, Толстой рассказал о сомнениях Левина и его обретении новой веры. К тому же сам писатель проблемы еще не решил и берега не достиг.

**«Исповедь» (1882).** В полном согласии с убеждением, что назначение писателя в том, чтобы рассказать читателю о тех взглядах, которые сделали его жизнь радостной, Толстой, разочаровавшись в своих жизненных идеалах, оставляет литературу и весь отдается внутренней работе поиска нового смысла жизни.

О том, как и почему его перестало удовлетворять и приносить ему радость прежнее понимание жизни и как и в чем он обрел новую веру, вернувшую ему душевное спокойствие и счастье, Толстой поведал в своей знаменитой «Исповеди». Она была закончена в 1882 г., но ее публикация в России была запрещена духовной цензурой, и впервые она была напечатана на родине автора только в 1906 г. Однако русское общество ознакомилось с новым произведением Толстого гораздо раньше, прочитав его в списках.

«Исповедь» была резко осуждена и признана вредной обоими враждующими не на жизнь, а на смерть лагерями — властью и революционерами, что со всей очевидностью обнажило их глубокое родство, состоящее в общей для них вере в насилие и ненависти к свободному слову.

Ее появление настолько органично в русской литературе XIX века, что кажется, что она не могла не появиться. Внутренняя движущая сила, направленная на поиск смысла жизни, закономерно привела к жанру, выходящему за черту, отделяющую литературу от жизни. В «Исповеди» автор говорит не о вымышленных, а о действительных событиях своей жизни и не косвенно, через художественные образы, а прямо выражает свои сокровенные взгляды. Одновременно произведение Толстого является исповедью-покаянием, признанием в грехах.

Благодаря переплетению глубоко личного, интимного и общего, «Исповедь» стала необычайно важным документом эпохи, литературы и биографии писателя. Читая ее, мы вновь проходим по ряду основных проблем русской литературы и прежде всего сталкиваемся с той, что следует признать глобальной и все остальные определяющей — с проблемой потери веры в Бога. *«Я был крещен и воспитан в православной христианской вере. Меня учили ей и с детства, и во все время моего отрочества и юности. Но когда я 18-ти лет вышел со второго курса университета, я не верил уже ни во что из того, чему меня учили».*

В «Исповеди» мы не находим подтверждения столь популярного в нашем обществе мифа о злокозненных нигилистах, разрушивших веру. Картина состояния религии в обществе, нарисованная Толстым, не позволяет указать на одну причину, найти одного виновника. Несомненно, вера переживала кризис и теряла своих приверженцев. Первое, еще неосознанное, сомнение породили в душе Толстого-ребенка не атеисты — Белинский, Герцен и Чернышевский, а окружающие его люди, считавшие себя православными христианами. Он вспоминает, что когда его старший брат, Дмитрий, *«предался вере и стал ходить ко всем службам, поститься, вести чистую и нравственную жизнь, то... все, и даже старшие, не переставая, поднимали его на смех...»*

Из шуток и насмешек над истинно верующим братом будущий писатель сделал *«закключение о том, что учить катехизис надо, ходить в церковь надо, но слишком серьезно всего этого принимать не следует».*

Но не принимать веру всерьез означает — не иметь ее вовсе, поскольку ее сущность состоит в том, что она захватывает человека всего, без остатка. *«Вера — это состояние предельной заинтересованности <...> Ее содержание бесконечно важно для верующего»*<sup>28</sup>. Недаром Христос в Евангелии постоянно борется с книжниками

<sup>28</sup> Тиллих П. Избранное. Теология культуры. — М., 1995. — С. 134.

и фарисеями, т.е. с людьми, которые считаются и выдают себя за верующих.

Среди разных форм безбожия легкое, «не слишком серьезное» отношение — самое губительное для веры. Оно только сохраняет видимость религии, но на самом деле превращается в пустую форму, лишенную содержания.

*«По жизни человека, — пишет Толстой, — по делам его как теперь, так и тогда никак нельзя узнать, верующий он или нет».* Для автора «Исповеди» критерий подлинной веры один — жизнь человека в согласии с вероучением. Если он совершает обряды и ходит в церковь, но ведет жизнь безнравственную, то не может считаться христианином.

Далекими от подлинной религиозности, с точки зрения Толстого, которую разделяют, кажется, все серьезные ученые-богословы и религиозные мыслители, является и тот разряд людей, которые стремятся сделать из религии средство для достижения каких-либо житейских целей. *«Эти люди — самые коренные неверующие, потому что если вера для них — средство для достижения каких-нибудь целей, то это уже наверно не вера».* Такими посторонними религии могут быть цели и самые низкие, лично-корыстные, и даже высокие, например улучшение нравов общества.

Из «Исповеди» видно, что Толстой потерял веру под влиянием общей атмосферы, как и большинство людей его круга. *«Сообщенное мне с детства вероучение исчезло во мне так же, как и в других...»* Вера не была разрушена кем-то и чем-то конкретным, а «исчезла».

Отпав от традиционной религии, Толстой стал жить, как и большинство образованных людей, верой в прогресс. Но она оказалась неподлинной, потому что, во-первых, провозглашая любовь к человеку, допускала смертную казнь. Когда Толстой увидел ее зрелище в Париже, то понял *«всем своим существом», «что никакие теории разумности существующего и прогресса не могут оправдать этого поступка...»*

А во-вторых, теория прогресса не могла ответить на главный вопрос: каков смысл жизни, не уничтожаемый смертью?

Мировоззрение Толстого потрясла смерть его любимого старшего брата, Николая. *«Умный, добрый, серьезный человек, он заболел молодым, страдал более года и мучительно умер, не понимая, зачем он жил и еще менее понимая, зачем он умирает. Никакие теории ничего не могли ответить на эти вопросы ни мне, — признается писатель, — ни ему во время его медленного и мучительного умирания».* Толстой называет теорию прогресса «суеверием», так определяемым В. Да-

лем: *«суеверие — ошибочное, пустое, вздорное, ложное верованье во что либо».*

Хотя сомнения запали в душу Толстого, он продолжал ту же жизнь, веря, что как писатель он служит прогрессу, улучшению жизни всего человечества. Но начиная, видимо, с 1875 или 1876 года с ним *«стало случаться что-то очень странное»*, на него *«стали находить минуты сначала недоумения, остановки жизни»*, как будто он не знал, как ему жить, что делать. *«Эти остановки жизни выражались всегда одинаковыми вопросами: Зачем? Ну, а потом?»*

Все, что составляло жизнь и радовало его, вдруг стало представляться ничтожным и ненужным: хозяйство, семья, литература. *«Или думая о той славе, которую приобретут мне мои сочинения, я говорил себе: “Ну хорошо, ты будешь славнее Гоголя, Пушкина, Шекспира, Мольера, всех писателей в мире, — ну и что ж?”*

*И я ничего и ничего не мог ответить».*

Толстой не знал, чего ему желать. *«Жизнь моя опостылела — какая-то непреодолимая сила влекла меня к тому, чтобы как-нибудь избавиться от нее».*

Боясь поддаться соблазну и покончить жизнь самоубийством, он перестал ходить на охоту. И с этого момента Толстой начинает искать смысл жизни, который может его спасти. Сначала он обращается к науке и убеждается, что она ничего не может ответить на его сомнения и вопросы о смысле жизни. Тогда он берется за философию, та, по его мнению, утверждает, что жизнь есть зло и не имеет смысла. Согласно Толстому, Соломон, Сократ, Будда, Шопенгауэр единодушны в отрицании жизни. *«“Все в мире — и глупость и мудрость, и богатство и нищета, и веселье и горе — все суета и пустяки. Человек умрет, и ничего не останется. И это глупо” — говорит Соломон».*

Не найдя ничего ни в науке, ни в философии, придя к мысли, подтверждаемой всеми мудрецами прошлого и настоящего, что жизнь есть зло и потому *«надо избавиться от нее»*, Толстой, однако, испытывал сомнения в истинности своего вывода. Он *«чувствовал, что тут что-то неладное»*. Ему пришла в голову мысль: жизнь есть зло, но как же жили и живут миллионы людей? И здесь Толстой сделал важное для себя открытие — помимо науки и философии есть особая область знания, порожденная, как и наука и философия, способностью человеческого духа, тоже особой.

Он понял, что и другим людям, и ему *«смысл жизни и возможность жизни давала вера»*. Как мы уже отмечали, в истории человечества было немало народов, не имевших ни науки, ни философии, но не было ни одного, у которого не было бы веры, религии. Это



говорит о том, что религия есть самое необходимое условие жизни человечества. *«Я начинал понимать, — пишет Толстой, — что в ответах, даваемых верою, хранится глубочайшая мудрость человечества, и что я не имел права отрицать их на основании разума, и что главное, ответы эти одни отвечают на вопросы жизни».*

Толстой понял глубокий смысл веры, ее назначение и дал ее определение: *«...вера есть знание смысла человеческой жизни, вследствие которого человек не уничтожает себя, а живет. Вера есть сила жизни. Если человек живет, то он во что-нибудь да верит».* Это определение общее, включающее в себя все, что делает для человека жизнь желанной, когда *«он во что-нибудь да верит».*

Но среди множества человеческих вер есть подлинные и неподлинные. Люди постоянно разочаровывались в вере в конечное, в чем бы оно ни заключалось: будь то богатство, слава, общественная польза, жизненные удовольствия и т.д. Подлинная вера, по мнению Толстого, к которой он причисляет все традиционные религии, *«конечному существованию человека придает смысл бесконечного, смысл, не уничтожаемый страданиями, лишениями и смертью».*

Но признав за религией глубокую мудрость, которая единственная объясняет человеческую жизнь и придает ей смысл, Толстой все же не обрел душевного равновесия и возможности продолжать жизнь. Он изучает различные религии по книгам и «по живым людям, окружавшим» его. Общась с образованными верующими людьми, Толстой обнаружил, *«что-то, что выдавали они за веру, было не объяснение, а затемнение смысла жизни».* Они не жили по провозглашенной ими истине и *«боялись лишений, страданий, смерти»* так же, как и он, и, следовательно, не было у них никакой веры, и научить они его ничему не могли.

А вот *«вся жизнь верующих и трудящихся была подтверждением того смысла жизни, который давала им вера»*, и Толстой увидел, что *«эти люди живут, страдают и приближаются к смерти, со спокойствием, чаще всего с радостью».* И вот тогда с Толстым, по его словам, *«случился переворот».* *«Со мной случилось то, что жизнь нашего круга — богатых, ученых — не только опротивела мне, но потеряла всякий смысл. Все наши действия, рассуждения, наука, искусства — все это предстало мне как баловство. Я понял, что искать смысла в этом нельзя. Действия же трудящегося народа, творящего жизнь, представились мне единым настоящим делом. И я понял, что смысл, придаваемый этой жизни, есть истина, и я принял его».*

Здесь, с этого момента, строгая последовательность изложения «Исповеди» нарушается, и ясность мысли покидает Толстого.

После происшедшего переворота, когда он нашел истину, мрачные мысли о самоубийстве, однако, не оставили его. Ему понадобился второй переворот, и неясно, в каком отношении, временном и смысловом, он находится к первому.

Уже признав, что истина, в согласии с которой живет народ, спасительна, он продолжал искать Бога. И не обретал его. *«И чем больше я молился, тем очевиднее мне было, что он не слышит меня, и что нет никого такого, к которому бы можно было обращаться».*

Спасение пришло к Толстому внезапно, в результате озарения. Однажды он в очередной раз шел по кругу бесконечных мыслей о Боге и вдруг заметил, что когда он думает о нем, ему радостно и легко, а когда сомневается и не верит, все начинает *«умирать вокруг»* него и в нем. И Толстой сказал себе: *«стоит мне знать о Боге, и я живу; стоит забыть, не верить в него, и я умираю».* *«Так чего же я ищу еще? — воскрикнул во мне голос. — Так вот он. Он — то, без чего нельзя жить. Знать Бога и жить — одно и то же. Бог есть жизнь. <...> И сильнее, чем когда-нибудь все осветилось во мне и вокруг меня, и свет уже не покидал меня.*

*И я спасся от самоубийства».*

Признание веры и жизни народа оказалось недостаточным для обретения Толстым истины, придающей смысл его существованию. У простых людей, занятых физическим трудом, он нашел единство веры и жизни. Он делает, как ему кажется, открытие, *«что знание истины можно найти только жизнью»*, хотя уже в «Войне и мире» мысль эта выражена прямо и неоднократно. Богатые и ученые люди, ведущие паразитический образ жизни, не могут постичь ее действительный смысл.

Благодаря общению с народом Толстой понял, что *«истину закрыло от него не столько заблуждение мысли, сколько сама жизнь... в тех исключительных условиях эпикурейства, удовлетворения похотям, в которых»* он *«провел ее»*. Истинный смысл жизни знают только те люди, которые *«добывают жизнь, несут ее на себе»*. Трудящийся народ, творящий жизнь, — обладатель истины, потому что только он занят *«единым настоящим делом»*.

Понятна любовь Толстого к народу, сочувствие к нему, его презрение к богатым; можно принять и как личную, нравственную позицию предпочтение физического труда всем другим видам человеческой деятельности. Но как теория организации всей человеческой жизни, дающая решение всех проблем современности, на что она, по сути, претендовала, толстовская социальная философия поражает своей несостоятельностью. Картина ее осуществления, кажет-

ся, ничего, кроме тоски, ужаса и скуки, вызвать не может. Видимо, избавившись от ученых паразитов, люди будут жить в пещерах и норах, поскольку сделать даже железный топор с помощью одного физического труда невозможно, как и колесо, которое надо сначала изобрести. Очевидно, в их поселениях не будет ни школ, ни больниц, ни церквей. Ведь в разряд паразитов у Толстого попали и священники, и учителя, и врачи.

Сразу же, как только «Исповедь» стала известна русскому читателю в списках, на нее откликнулся И.С. Тургенев в письме Д.В. Григоровичу. *«Прочел ее с великим интересом: вещь замечательная по искренности, правдивости и силе убеждения. Но построена она вся на неверных посылках — и в конце концов приводит к самому мрачному отрицанию всякой живой жизни... Это тоже своего рода нигилизм... И все-таки Толстой едва ли не самый замечательный человек современной России!»*<sup>29</sup>

Мысль Толстого совершает траекторию, подобную той, что проделала и мысль авторов других универсальных проектов устройства счастья всего человечества. Стремясь защитить жизнь человека от духовного опустошения из-за сведения ее «к удовлетворению похотям», автор «Исповеди» пришел к «отрицанию живой жизни».

Какой роковой изъян поражал мысль даже великих людей XIX века, когда они пытались создать учение счастливой жизни всего человечества? Может быть, здесь сказывался грех классово-сословного мышления? К. Маркс идеализировал пролетариат, лишенный каких-либо сословных недостатков и призванный установить царство Божие на земле, разрешив все проблемы и сняв все противоречия. Толстой заверяет, что идеальный образ жизни не надо искать и создавать, он уже осуществлен на деле русским крестьянством, его следует только принять всему человечеству. Автора «Войны и мира» можно назвать специалистом по критике теоретического мышления, и тем удивительнее его собственные просчеты, когда он создает свое учение.

Самое убедительное опровержение тезиса, что крестьянин знает истинный смысл жизни в силу своего социального положения, так сказать, неизбежно и обязательно, мы находим у самого Толстого. В конкретных случаях жизни, когда он не создавал свою теорию и был свободен от ее влияния, он писал о крестьянах нечто совершенно противоречащее, по существу полностью ее отрицающее.

<sup>29</sup> Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. — Т. 13. — М., 1968. — С. 89.

Приведу несколько дневниковых записей Толстого:

14 ноября. Ясная поляна. 89. *«Как у нас впереди идеалы высокие, а жизнь подлая, и у народа жизнь высокая, а идеалы подлые»*<sup>30</sup>.

*«Подлые идеалы»* — так оценивает сам Толстой понимание смысла жизни народом.

19 сентября. Ясная поляна. 90. *«Как недоступны учению истины мужики. Так полны они своими интересами и привычками»*<sup>31</sup>.

5 августа. 95. Ясная поляна. *«12) Застала меня буря в Колпне. Я просидел у мужиков. Они богатые и ужинали: картошки, хлеб, огурцы было особенное угощение. Рахитические дети, измученные работой члены, без постели, мухи, нечистота. И ужаснее всего безнадежность душевного спасения. Не верят в будущую жизнь, не верят в возможность жить по Христу»*<sup>32</sup>.

Замечательная картина того, как жизнь в прах разбивает теорию. На деле оказывается, что трудовая жизнь совсем не обязательно приводит человека к Богу. Разумеется, справедливо будет возражение, что ведь не все же мужики были так безнадежны, как колпненские хозяева, приютившие Толстого. Вот именно, что не все, но это «не все» и опровергает теорию.

Но Толстой никогда не был чистым теоретиком и всегда стремился привести свою жизнь в согласие со своими взглядами. Пережив кризис, он меняет образ жизни, *«опрощается»*; признав веру народа за истину, начинает ходить в церковь, строго исполнять все обряды. Но постепенно его стали одолевать сомнения, многое и в обрядах, и в вероучении представлялось непонятным и даже бессмысленным, но так дорога была ему вера, дававшая возможность жизни, что Толстой *«бессознательно скрывал от себя противоречия и неясности вероучения»*. *«Исполняя обряды церкви»*, он *«смирал свой разум и подчинял себя тому преданию, которое имело все человечество»*.

Толстой ясно понимал, что разум ограничен в своих возможностях и у человечества есть глубокая мудрость, которую нельзя отрицать на основе разума, что, однако, не означает отказа от разума, который приведет к невозможности отличать истину от лжи, мудрость от глупости, неправду от правды.

Толстой принимает то, что недоступно разуму, но отвергает все, что ему противоречит. *«Всякое необъяснимое положение»* должно представляться, по его мнению, *«как необходимость разума же»*,

<sup>30</sup> Толстой Л. Н. Юб. изд. — Т. 50. — С. 179.

<sup>31</sup> Толстой Л. Н. Юб. изд. — Т. 51. — С. 89.

<sup>32</sup> Толстой Л. Н. Юб. изд. — Т. 53. — С. 50.

*«чтобы все то, что необъяснимо, было таково не потому, что требования... ума неправильны (они правильны, и вне их я ничего понять не могу), но потому что»* у разума есть пределы.

Опираясь на положение, что в религии необходимо отличать то, что недоступно, от того, что противоречит разуму, Толстой пришел к выводу, что в учении есть истина несомненно, *«но несомненно и то, что в ней есть ложь»*, и надо *«найти истину и ложь, и отделить одно от другого»*.

Он, по существу, не принял обрядовую сторону вероучения. Но все же главной причиной его отпадения от церкви и основным предметом критики стало отношение христианских церквей друг к другу и к войне.

Толстой общался с людьми разных религиозных учений и среди католиков, протестантов, старообрядцев, молокан встречал много *«людей нравственно высоких и истинно верующих»*. *«Я желал, — пишет он, — быть братом этих людей. И что же? То учение, которое обещало мне соединить всех единою верою и любовью, это самое учение в лице своих лучших представителей сказало мне, что это все люди, находящиеся во лжи, что то, что дает им силу жизни, есть искушение дьявола и что мы одни в обладании единой возможной истины»*.

Толстой считал, *«что утверждение о том, что ты во лжи, а я в истине, есть самое жестокое слово, которое может сказать один человек другому...»*. Таким образом, вероучение, должное объединять людей в любви, *«разрушает то, что оно должно произвести»*.

По мнению Толстого, для человека, жившего в разных странах и знающего *«презрительное, самоуверенное, непоколебимое отрицание, с которым относится католик к православному и протестанту, православный к католику и протестанту и протестант к обоим»*, очевидна неправда всякой конфессии или секты, объявляющей только себя в истине, а всех других во лжи. Он считал неоспоримо истинным и совершенно неопровержимым то, *«что если два утверждения друг друга отрицают, то ни в том, ни в другом нет той единой истины, какую должна быть вера»*.

И уж никак не мог Толстой, убежденный противник насилия, принять одобрение христианскими церквями войны, которое невозможно совместить с Христовой проповедью братской любви между людьми. Таковы основные разногласия великого писателя с традиционной христианской религией, заставившие его отказаться от церковной веры.

Как уже было сказано нами в начале раздела, две противоположные силы — официальная власть и революционеры — при-

знали «Исповедь» вредной книгой. В наше время для очень многих, особенно в близких к церкви кругах, она остается таковой, хотя за сто с лишним лет, прошедших со дня появления этой работы Толстого, многое в мире изменилось. И давно уже в цивилизованном обществе перестали оценивать произведения литературы, философии и науки как вредные. Кажется, всем стало ясно, что не бывает вредных книг, а есть плохие и хорошие, талантливые и бездарные. Истине не страшна никакая критика. Ницше признан одним из самых радикальных критиков христианства. Но все крупные теологи XX века изучают его, а не проклинаяют, и благодарны философу за его мысли, возражая и споря с которыми, они углубляют понимание Христа и его учения.

Известный русский богослов, последний обер-прокурор Синода, А. Карташев, высказал немало критических слов о религиозных взглядах Толстого, но и отдал ему должное: *«Но хорошо ли, худо Толстой проповедует Христово учение — его служение в этом направлении громадно. В наш век эмансипации от положительных религий он является проповедником новой и свободной отданности Евангелию Иисуса. По смелому почину Толстого слова “Бог” и “Христос” перестали быть запретными для русского интеллигента, а отчасти и в целом мире»*<sup>33</sup>.

**«Смерть Ивана Ильича» (1886).** Первым художественным произведением после кризиса Толстого стала его повесть «Смерть Ивана Ильича», в которой речь идет о понимании и оценке героем собственной жизни, что роднит ее с произведениями Чехова; но в отличие от них в «Смерти Ивана Ильича» присутствует **объяснение** причины «ужасной» жизни героя. Действительность в повести — феномен исторический: мировоззрение героя есть порождение и характерная примета нового времени. Объясняющий, исторический пафос, как и в «Анне Карениной», достигает в повести наивысшего накала: автором отыскивается одна господствующая черта, определяющая всю жизнь современного человека.

В дальнейшем развитие литературы будет состоять в отказе от претензии объяснять человеческую жизнь, открывать в ней причины и следствия и даже универсальные законы. И тенденция несогласия с важнейшим принципом реализма XIX века будет усиливаться от Чехова к Бунину и затем к Набокову, которого можно назвать воинствующим антиреалистом, убежденным, что никаких эпох вообще не существует.

<sup>33</sup> *Карташев А.* Толстой, как богослов // Из истории русской литературы и журналистики. Ежегодник. — М., 2009. — С. 288.

Вера Ивана Ильича в то, что жизнь должна быть *«легкой, приятной и приличной»*, представлена Толстым как присущая не только дворянско-чиновничьему кругу, но скорее как умонастроение эпохи, как идеал передовых людей, по крайней мере, что касается первых двух ее определений — *«легкой и приятной»*. Новизна и необычность новой веры ярче всего проявились в отношении к смерти. Кажется, что герои повести хорошо знают, что это такое. Окончив училище, Иван Ильич приобрел брелок с надписью «предвидь конец». Как и все люди его круга, он хорошо помнил пример из гимназического учебника логики: *«Кай — человек, люди смертны, следовательно, Кай смертен»*. Логически он признает смерть, но духовно, нравственно, по отношению к себе не допускает мысли о ней. Но как справедливо учит философия, только *«моя смерть»* есть действительно смерть. Традиционные воззрения на жизнь, религиозные и философские, строились исходя прежде всего из положения о неизбежности смерти. У древних греков синонимом слова «человек» было слово «смертный», которым они выражали его фундаментальное свойство. В среде, к которой принадлежал Иван Ильич, всякая мысль о смерти активно вытесняется с помощью своеобразного защитного механизма.

*«Трое суток ужасных страданий и смерть. Ведь это сейчас, всякую минуту может наступить и для меня»* — подумал он (приятель Ивана Ильича. — В.Л.), и ему стало на мгновение страшно. Но тотчас же, он сам не зная как, ему на помощь пришла обычная мысль, что это случилось с Иваном Ильичем, а не с ним и что с ним этого случиться не должно и не может...» В глазах Толстого убеждение героя, что смерть есть *«приключение, которое свойственно только Ивану Ильичу, но совсем не свойственно ему»* — симптом неблагополучия современности. Обыкновенные, средние люди не считались с несомненной реальностью собственного существования, не принимали в расчет смерти, что становилось причиной бездуховности их жизни. Автор «Смерти Ивана Ильича» был уверен, что настоящая, серьезная духовная жизнь человека вырастает из сознания неизбежной смерти. В ней коренное противоречие человеческой жизни: стремление человека *«к своему личному благу и сознание невозможности его»*<sup>34</sup>.

По мнению писателя, вся философия, все религии порождены этим противоречием. Нет мысли о смерти — нет никакой духовной жизни, которая и состоит в преодолении конечного, индивидуального существования.

<sup>34</sup> Толстой Л.Н. Юб. изд. — Т. 26. — С. 327.



Духовное свойственно людям, принимающим жизнь со всеми ее реалиями, а бездуховность живет в мире иллюзии и лжи. Только перед тем, кто смотрит на жизнь с ее неотвратимым концом реально, открывается возможность живой, подлинной жизни; для того, кто отвращает свой взор от смерти, жизнь становится подобной смерти. Такова была жизнь Ивана Ильича. Толстой изобразил ее и, в согласии с принципами реализма, ответил на вопрос «почему?». Почему она была такая, *«самая простая и обыкновенная и самая ужасная»*? В соединении двух определений, взятых в предельной степени — «самая», — совершенно новая художественная мысль писателя, открывающая абсолютно неизвестное ранее явление в духовной жизни человечества.

Искусство до Толстого не знало такого трагизма: ничего из того, что делало жизнь человека трагичной в литературе прошедших веков, Иван Ильич не испытывал. На его долю благополучного и преуспевающего чиновника не выпало ни лишений, ни унижений, ни крушения надежд, ни потери близких и любимых. Из его жизни, казалось, устранено все, что могло бы оправдать жестокий пафос произведения.

Не было у Ивана Ильича и пороков, которые бы примирили читателя с его «ужасной» судьбой. Не был он ни стяжателем, ни холодным, расчетливым карьеристом. Он был *«человеком способным, весело-добродушным и общительным»*; он — *«умный, живой и приличный человек»*. И все же жизнь его оказалась самой ужасной. Она поражает читателя своей пустотой, будучи лишенной всего того, что делало существование героев прежних толстовских произведений значительным. В ней нет отношений между людьми. В повести показана жизненная пустыня, населенная теньями. Мы не найдем в ней природы, там не восходит и не заходит солнце, не растут деревья, не цветут цветы, там нет высокого, бесконечного неба. И столь удручающая картина — не плод фантазии автора, а мир, созданный длительными усилиями героя. Он сам систематически и неуклонно омертвляет свое существование, вытравливая из него поэзию и смысл.

Причина погубленной жизни всецело лежит внутри героя, в его понимании блага, к которому он стремился. Как и у Анны Карениной, беда Ивана Ильича не в том, что общество в силу своего неразумного устройства не позволило ему достичь законного человеческого счастья, а в том, что он ошибочно понимал благо. Он жил, как и все люди, *«только для того, чтобы ему было хорошо, для своего блага»*, и вся мощь энергии человеческого желания счастья обратилась у Ивана Ильича в силу с обратным вектором. Он шел

назад, думая, что движется вперед. Его духовная слепота покоилась на убеждении, что его цель — легкая и приятная жизнь — абсолютно истинна, поскольку все люди так живут и, более того, этот идеал одобрен современной мудростью.

В жертву благополучию Иван Ильич приносит свою личность и подлинные человеческие отношения с окружающими: на службе он мог *«исключить жизненное», «откинуть человеческое», «не допускать с людьми никаких отношений, помимо служебных»*; в семье, избегая неприятностей, он выгораживал *«свой независимый мир»* и уходил в него.

В одном из самых светлых и жизнеутверждающих произведений не только русской, но и мировой литературы, в «Войне и мире», герои находят счастье в обретении живых и многообразных человеческих связей. И чем шире мир, с которым они ощущают свое единство, тем светлее, радостней и полнее их существование. Абсолютная, высшая, доступная ему радость выпадает на долю человека тогда, когда он сознает свою причастность к бесконечности, стремление к которой заложено в самой человеческой природе. Мир же Ивана Ильича — сужающийся.

Идеал легкой, приятной жизни неверен и в принципе неосуществим, поскольку противоречит сути жизни человека; неизбежные страдания и смерть обрекают его на крах. Именно поэтому прозрение Ивана Ильича начинается с болезни. Болезнь — это *«что-то страшное, новое и такое значительное, чего значительнее никогда в жизни не было с Иваном Ильичем»*, она стала той непреклонной реальностью, которая заставила героя сначала усомниться в своей вере, затем разочароваться в ней.

Толстовское определение болезни, соединяющее положительное (*«новое», «значительное»*) с отрицательным (*«страшное»*), открывает двойственность оценки жизни героя, начавшейся с болезни. Сколь она ни мучительна, но все же это жизнь, а не ее подобие, как было до болезни. Поэтому резко меняется характер повествования, в жизни героя появляются события, в ней начинают происходить перемены, что равнозначно появлению в ней смысла.

До болезни существование Ивана Ильича, монотонное, однообразное, бессодержательное, было подобно смерти. Констатирующая интонация первых глав порой напоминает рассказы Чехова о бессмысленной жизни его героев: *«Вставал он в девять, пил кофе, читал газету, надевал вицмундир и ехал в суд»*. Болезнь и близкая смерть заставляют героя Толстого переосмыслить жизнь, для чего ему приходится прежде всего осознать то, что есть в действительности.

Это было невероятно трудным делом — понять не какую-то сложную теорию или новую идею гения, а просто осмыслить то, что есть, — несомненную, обыкновенную действительность, и вот она-то оказалась недоступной герою. *«В глубине души Иван Ильич знал, что он умирает, но он не только не привык к этому, но просто не понимал, никак не мог понять этого»*. Как видим, в повести Толстого речь идет о главном предмете русского реализма — о понимании смысла жизни. Писатель хочет выяснить причину странного феномена — непонимания героем простой, очевидной вещи — своей смертности. Ведь он — человек неглупый, и, к примеру, причина и суть его болезни не стали для него тайной. *«Рассматривая анатомически и физиологически подробности о том, что, по мнению доктора, происходило в нем, он все понял»*.

Возникает вопрос: если *«физиологически»* и *«анатомически»* понимал, то как не понимал? — Духовно. Не понимал, что такое смерть, не вообще, а его, Ивана Ильича, смерть, что она значит для него. Не понимал не по личной тупости, а по убеждению, по умонастроению эпохи, считающей, что думать о смерти не надо, поскольку это тяжело, неприятно, а жизнь *должна* быть *«легкой и приятной»*.

Заболев, Иван Ильич с помощью испытанных примеров попытался отделаться от мысли о смерти, но не получилось; заговорить смерть, избавиться от ее назойливости не удалось. Почему? Потому что смертельная болезнь относится к особому рода ситуациям в существовании человека, названных философом-экзистенциалистом К. Ясперсом *«пограничными»*. *«Это ситуации, из которых мы не можем выйти, которые не можем изменить»*<sup>35</sup>.

Человек в жизни постоянно оказывается в ситуациях, где испытывает различные негативные эмоции, служащие сигналом и стимулом к действию, разрешающему проблему и, так или иначе, спасающему человека от боли, стыда, страха, голода, жажды, унижения и т.д. Но вот в пограничной ситуации ничего сделать нельзя.

*«Но — странное дело — все то, что прежде заслоняло, скрывало, уничтожало сознание смерти, теперь уже не могло производить этого действия»*. Иван Ильич отгонял мысль о смерти, но смерть *«продолжала свое, и она приходила и становилась прямо перед ним и смотрела на него, и он столбенел и огонь тух в глазах...»* *«И что было хуже всего — это то, что она отвлекала его к себе не затем, чтобы он делал что-нибудь, а только для того, чтобы он смотрел на нее, прямо ей в глаза, смотрел на нее и, ничего не делая, невыразимо мучался»*.

Толстой прекрасно раскрывает природу *«пограничной»* ситуации, и вполне возможно, что она была осмыслена Ясперсом не без его

<sup>35</sup> Ясперс К. Введение в философию. — Минск, 2000. — С. 22.

влияния. Ее суть заключается в двух моментах: не думать о смерти, вызывающей ужас, который в обычной ситуации порождает действие, невозможно, и сделать что-нибудь, изменить ситуацию, или выйти, уйти от нее нельзя.

Как ни ужасны были страдания Ивана Ильича с начала болезни, хуже которых, казалось, ничего быть не может, все же они постоянно усиливались. Повествование открывает все новые источники страданий героя, в чем и состоит движение, развитие смысла в этой части композиции повести.

Следуя завету Толстого о необходимости для понимания произведения постичь сцепление мыслей автора, мы должны, хотя бы бегло, сказать о тех открытиях героя, которые усиливали его мучения. *«Главное мучение Ивана Ильича была ложь, — та, всеми почему-то признанная ложь, что он только болен, а не умирает...» «Эта ложь вокруг него и в нем самом более всего отравляла последние дни жизни Ивана Ильича».*

Физические страдания героя усиливались невыразимым ужасом перед смертью, ложью окружающих и порожденным ею страшным одиночеством *«среди многолюдного города и своих многочисленных знакомых и семьи, <...> полнее которого не могло быть нигде: ни на дне моря, ни в земле...».* Но и здесь еще мучения Ивана Ильича не достигают высшей точки, и ряд негативных его открытий еще не завершен. В духовном прозрении, приносящем боль, герою нужен был еще один шаг, не менее трудный, чем признание реальности смерти.

Боль и отчаяние Ивана Ильича были так велики, что он не смог больше сдерживаться и заплакал. *«Он плакал о беспомощности своей, о своем ужасном одиночестве, о жестокости людей, о жестокости бога, об отсутствии бога».*

*“Зачем ты все это сделал? Зачем привел меня сюда? За что, за что так ужасно мучаешь меня?”*

*Он и не ждал ответа и плакал о том, что нет и не может быть ответа».*

Для человека невыносима мысль о бессмысленности страдания, он стремится найти смысл. Понять его — значит постичь высший смысл жизни, который уже ничто не сможет поколебать. Никогда не задумываясь, в глубине души Иван Ильич, однако, был твердо убежден, что живет нравственно, то есть в согласии со всеобщим, универсальным законом добра и справедливости, и что его приятная, легкая жизнь вполне заслуженна. Поэтому так естественно его недоумение и вопрос *«за что?».*

Он обращается к прошлому и начинает вспоминать не всю жизнь, а только *«лучшие моменты своей приятной жизни»*, чтобы

убедиться в ее правильности. Здесь совершается решающее событие, можно было бы сказать — открытие, если бы каждое из предшествующих не имело бы тот же статус и ранг: все они предельно значительны. *«Лучшие минуты»* не выдержали проверки на истинность и не устояли перед лицом смерти, и *«все казавшиеся тогда радости теперь на глазах его таяли и превращались во что-то ничтожное и часто гадкое»*.

Смерть в глазах Толстого — великий ревизор жизни, самый строгий и потому единственно истинный критерий ее правильности. Среди сомнений, иллюзий, колебаний, постоянных перемен, обманов, лжи, недоговоренностей, двусмысленностей, с которыми человек сталкивается в жизни, смерть обладает абсолютно неизбежной достоверностью, несомненной реальностью. И потому только помня о ней, принимая ее в расчет, человек может жить реальной, подлинной, а не фантастической, призрачной, выдуманной жизнью.

Смерть, в силу своей абсолютности, служит мерой реальности жизни: то, что выстоит перед ее испытанием, обретает для человека уже неколебимое значение и смысл. Польза обществу, слава, успех, богатство, «баунти-райское наслаждение» — все эти цели, при их несомненном различии, могут обмануть человека. Это одна из тем русского реализма. О ней писали Тургенев, Толстой и особенно Чехов. Толстой, завершая усилия русских реалистов в поисках смысла, в *«Смерти Ивана Ильича»* выявляет роль смерти в качестве критерия и проверки жизненных целей.

Когда Иван Ильич вдруг, совершенно неожиданно для себя открыл, что вся его жизнь, за исключением детства, — *«не то»*: безрадостная, гадкая, унылая, пустая, он помимо своей воли впервые подумал, что, может быть, он *«жил не так, как должно»*. Каждая мысль, к которой приходил Иван Ильич, была из разряда «не может быть, но есть», и он ее принимал после отчаянного сопротивления, так что от момента появления такой мысли до признания ее истинности проходили дни и даже недели.

Мысль о том, что его жизнь была *«не то»*, вдруг пришла ему в голову и тут же вызвала реакцию неприятия: *«“но как же не так, когда я делал все как следует?” — говорил он себе и тотчас же отгонял от себя это единственное разрешение всей загадки жизни и смерти, как что-то совершенно невозможное»*.

И опять перед ним возникает вопрос: *«зачем, за что весь этот ужас?»*, и опять он *«отгонял эту странную мысль»*, что, может быть, *«он жил не так»*. Две последние главы начинаются одинаково: *«Прошло еще две недели»*, *«Так прошло две недели»*. Эти четыре недели Иван Ильич был занят борьбой с мыслью о неправильности его

жизни, *«он одиноко страдал все те же неразрешающиеся страдания и одиноко думал все ту же неразрешающуюся думу»*.

На разные лады Иван Ильич повторяет, защищаясь от страшной для него мысли, одно и то же: *«...если бы сказать, что я жил не так, как надо. Но этого-то уже невозможно признать...»* *«“Этого-то допустить уже невозможно”*, — *говорил он себе...»*. В этой борьбе, как и прежде, когда он отгонял от себя мысль о своей смерти, он терпит поражение и вынужден все-таки признать, что жизнь его была *«не то»*, жил он не так, как должно, не так, как надо, неправильно.

Эта страшная для Ивана Ильича мысль открылась ему ночью, а утром *«каждое движение»*, *«каждое слово»* жены, дочери, лакея, доктора подтверждало ее истинность. *«Он в них видел себя, все то, чем он жил, и ясно видел, что все это было не то, все это был ужасный огромный обман, закрывающий и жизнь и смерть»*. То, что скрывает от человека смерть, неизбежно скрывает и жизнь, поскольку одно неотрывно от другого.

Нередко и даже чаще всего студенты на вопрос: почему Иван Ильич перестал бояться смерти? — отвечают: потому, что понял, что его жизнь была плохой. Этот ответ вызывает удивление не тем, что он неверен, а тем, что он неверен максимально, абсолютно. Из всех возможных неверных ответов он самый неверный, поскольку выражает мысль, прямо противоположную толстовской.

Признав все-таки свою жизнь неправильной и сознав, что он сам *«погубил все»*, что ему *«было дано»*, Иван Ильич достиг пика страдания. Сознание погубленной жизни *«увеличило, удесятерило его физические страдания»*. Мысль о том, что его жизнь была *«не то»*, не оставляет Ивана Ильича, он снова и снова приходит к ней, а она еще усугубляет его нравственные страдания тем, что вызывает ненависть к ближним. Этот феномен следует осмыслить. Почему герой, понимающий, что он сам виноват, сам, своими руками загубил свою жизнь, ненавидит за это окружающих? Видимо, потому, что в глубине души бессознательно чувствует связь с ними и считает, вопреки всякой логике, что они обязаны помочь ему, разделить с ним его страдания, а за то, что они не делают этого, он ненавидит их.

Повесть Толстого отличается исключительно высокой концентрацией событий и, соответственно, мыслей, и думаю, что в этом отношении она не имеет равных в мировой литературе. Поэтому счет времени идет в ней на месяцы, недели, дни и даже часы и минуты.

Последняя глава, в которой всего две страницы, начинается так: *«С этой минуты начался тот три дня не перестававший крик, который так был ужасен, что нельзя было за двумя дверями без ужаса слушать его»*. *«С этой минуты»*, когда Иван Ильич окончательно понял и признал, что он жил не так, и возненавидел близких, ему



оставалось только кричать от ужаса и боли, узнавать больше нечего было. Но в самые страшные часы жизни Ивана Ильича происходит событие — совсем иного рода, чем те, что составляют сюжетную линию, приведшую его к *«этой минуте»*.

Раньше он только прозревал, узнавая то, что есть на самом деле. Конечно, это были очень значительные события, но все же они не могут быть признаны событиями в полном смысле слова, так как жизнь — не только познание, но главным образом деяние, действия, поступки. События — открытия, прозрения — получают свое значение, если приводят к поступкам. Иван Ильич совершает поступок, что становится самым главным событием повести, произошедшим не только в сознании героя, но и в мире, и потому в нем проявилось совместное бытие людей, которое отражено в первую очередь в слове «со-бытия».

*«Это было в конце третьего дня, за час до его смерти»*. Сын Ивана Ильича *«тихонько прокрался к отцу и подошел к его постели. Умирающий все кричал отчаянно и кидал руками. Рука его попала на голову гимназистика. Гимназистик схватил ее, прижал к губам и заплакал»*. В это самое время Ивану Ильичу опять пришла мысль, что его жизнь была *«не то»* — очередное повторение, нисколько не продвигающее сюжет и смысл повести. Но тут же происходит нечто абсолютно новое, у героя возникает мысль: а *«что же “то”?»*.

Вот здесь наконец-то и совершается главное событие повести, ради которого она и была написана, событие особое, наивысшего ранга, самое важное в жизни каждого человека, с точки зрения Толстого. Его можно назвать «идеей», «эйдосом» всех событий вообще в жизни и в литературе или, лучше, «абсолютным событием». *«Тут он почувствовал, что руку его целует кто-то. Он открыл глаза и взглянул на сына. Ему стало жалко его»*. Затем идет небольшой отрывок, где, вопреки представлению о хорошем стиле, несколько раз повторяется одно и то же слово «жалко». *«Жалко их, надо сделать, чтобы им не больно было»*.

*«Он искал своего прежнего привычного страха смерти и не нашел его. Где она? Какая смерть? Страху никакого не было, потому что и смерти не было. Вместо смерти был свет»*.

— *Так вот что!* — вдруг вслух проговорил он. — *Какая радость!»*

Итак, последние слова Ивана Ильича, сказанные им за миг до смерти, — *«Какая радость!»* Здесь надо разобраться, как же могло такое произойти, что герой, три дня кряду кричащий от боли, страха смерти и ненависти к ближним, вдруг избавился от всех мучений, физических и нравственных, и почувствовал радость? Не придумал ли Толстой такой фантастический конец, извратив человеческую природу ради предвзятой идеи, не солгал ли он, чтобы утешить нас?



Чтобы решить, истину или ложь сказал нам о человеке писатель, надо найти ответ на вопрос: почему Иван Ильич вдруг, в один момент перестал бояться смерти, что его спасло? Все началось с сына, который пришел к постели умирающего отца и пожалел его, что было нелегко и для чего нужно было преодолеть ужас, который вызывал крик больного. Очевидно, что ребенку помогла его любовь к отцу. Как это было миллионы раз в жизни человечества и будет всегда, любовь победила страх — феномен, свойственный жизни вообще и наблюдаемый даже у животных<sup>36</sup>. Поступок сына открыл Ивану Ильичу весь ужас страдания его близких, и потому так естественно, что он пожалел их. И это спасло его.

Его окончательно спасло не то, что его пожалели, а что он пожалел. Как верно было кем-то замечено, чувство можно победить только чувством. Жалость к ребенку, более слабому, чем он, существу вытеснила у героя страх смерти и ненависть к ближним, что произошло непосредственным образом. И в этот момент он испытал совершенно неожиданные сначала облегчение, а потом радость. Облегчение понятно — не стало страха смерти. А радость отчего? — От повышенного чувства реальности своего неповторимого «я», которому смерть угрожала уничтожением, а сострадание подняло и расширило. Если злость, как говорил Чехов, есть своего рода слабость, то жалость, если она, разумеется, порождает поступок, деяние, есть удел силы и великодушия. Иван Ильич спасся, потому что он избавил ближних от мучения, он дал то, что может дать только сильный и «богатый». Это и принесло ему высшее сознание значимости своего «я», нужного другим, то есть он уже жил в других, и не как какой-нибудь приживал, а как необходимый для них человек, он стал частью того целого, которому не грозит «ничто», исчезновение. Так, Платон Каратаев всегда чувствовал себя частицей бесконечного мира, и потому совершенно не боялся смерти.

И последний штрих мастера в его картине жизни героя, о котором необходимо сказать. После слова «радость», которое вслух произнес герой, идет комментарий автора: *«Для него все это произошло в одно мгновение, и значение этого мгновения уже не изменялось»*. Не изменялось, следовательно, обрело своеобразный статус абсолюта, меняться ни к чему, цель достигнута.

Освобождение от страха смерти и твердое сознание своей сопричастности жизни людей и есть сверхжизнь, бессмертие в понимании автора повести «Смерти Ивана Ильича», которая и написана в защиту жизни и сама есть торжество и победа жизни над смертью.

<sup>36</sup> См. хотя бы стихотворения в прозе И.С. Тургенева.

---

### 3. Период экзистенциального реализма

---

В 80-е годы в русской литературе происходят значительные изменения и явная смена поколений. Умирают друг за другом писатели, определявшие литературное лицо эпохи: Некрасов (1878), Достоевский (1881), Тургенев (1883), Островский (1886), Салтыков-Щедрин (1889). Им на смену приходят Короленко, Гаршин, Чехов — все авторы рассказов и повестей, роман уходит в тень и становится жанровой монополией второстепенных писателей.

А роман был главенствующим жанром, поскольку в соответствии с его природой именно в нем шел поиск и обретение смысла жизни, что составляло внутреннюю цель русской литературы.

Еще Гегель назвал роман эпосом нового времени, а наибольшее право на такой «ранг» имели «Война и мир» и «Братья Карамазовы», что дает нам основание поставить их творцов рядом с Гомером, а сами эти творения — с «Илиадой».

Все, что составляет человеческую жизнь, представлено в эпосе исполненным красоты и поэзии, потому что все осмысленно и полно значения. Гегель находил у Гомера *«весь круг человеческой жизни»*<sup>1</sup>; в полном согласии с немецким мыслителем Достоевский был убежден, что в «Илиаде» Гомер дал всему древнему миру *«организацию и духовной, и земной жизни»*<sup>2</sup>.

Л. Толстой и Достоевский в поиске смысла жизни достигли максимального результата не только в русской, но и в мировой литературе нового времени, создав эпические произведения, выразившие всеобъемлющее мировоззрение, основанное на христианских ценностях. В них было утверждено как высшее благо, а значит, и цель — бессмертие души человека через его связь с Богом, что позволило писателям охватить человеческую жизнь предельно широко.

Толстой и Достоевский, каждый по-своему, решили проблему свободы; опираясь на учение Христа, но все же по-новому они понимали проблему добра и зла. Автор «Братьев Карамазовых» предсказал два возможных альтернативных пути развития мировой истории. В их эпосе нашли свое место жизнь — и личная, и семей-

---

<sup>1</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1971. — Т. 3. — С. 469.

<sup>2</sup> Достоевский Ф.М. Указ. изд. — Т. 28. — Кн. 2. — С. 69.

ная, и общественная, и национальная, и всечеловеческая, мировая; проблемы — исторические и экзистенциальные. В «Войне и мире» и в «Братьях Карамазовых» представлены все человеческие возрасты — от детей до стариков. Герои романов Толстого и Достоевского — Пьер, Андрей Болконский, Зосима, Алеша Карамазов — достигают наивысшей доступной человеку гармонии с Универсумом.

И как же дальше стала развиваться, в каком направлении стала двигаться русская литература?

Она в лице Чехова, самого талантливого и глубокого писателя эпохи, не приняла достижений Л. Толстого и Достоевского в качестве концепции, способной дать современному человеку *«организацию и духовной, и земной жизни»*. Древние греки жили, руководствуясь воззрениями, воплощенными в гомеровских поэмах, а современники Л. Толстого и Достоевского, хотя и восхищались их творениями, все же не смогли найти в них норм и законов, определяющих их жизнь. И, кажется, философско-религиозные романы Толстого и Достоевского были последней попыткой в мировой литературе создать всеобъемлющий эпос, подобный гомеровскому, в котором вся человеческая жизнь предстала разумно и ясно.

Чехов, отказавшись признать всепроясняющие концепции великих предшественников, свое творчество основывает на том, что жизнь современному человеку непонятна, смысла ее он не знает, а жить без него не может и потому жаждет обрести его.

Герой рассказа Чехова «Страх» (1892) убежден: *«Наша жизнь и загробный мир одинаково непонятны и страшны»*. Развивая свою мысль о непонятности жизни, он признается: *«Есть болезнь — боязнь пространства, так вот и я болен боязнью жизни. Когда я лежу на траве и долго смотрю на козявку, которая родилась только вчера и ничего не понимает, то мне кажется, что ее жизнь состоит из сплошного ужаса, и в ней я вижу самого себя»*.

Итак, перед нами герой, суть которого в том, что он *«ничего не понимает»*. Какое же место занимает такой герой в целостном творчестве Чехова среди всех остальных его героев? Может быть, он исключение? Может быть, он *«ничего не понимает»* в силу какого-то своего порока, или изъяна идейного течения, или сословия, к которому он принадлежит? Может быть, у писателя есть герой, который мог бы сообщить Силину (герой «Страха») истину, проясняющую ему жизнь?

На все три вопроса мы должны ответить «нет». Силин не исключение, его непонимание жизни не объясняется какими-то особыми причинами или условиями, нет у Чехова героя, который мог бы спасти героя «Страха».

Пытаясь определить особую, специфическую природу чеховских персонажей, отличающую их от персонажей всех других писателей, их называли «маленькими» людьми, обыкновенными, рядовыми, обывателями, мещанами. На наш взгляд, все эти определения недостаточны и не включают в себя всех героев Чехова.

Ученого с мировым именем («Скучная история»), революционера («Рассказ неизвестного человека»), известного писателя («Чайка»), знаменитого художника («Дом с мезонином») никак нельзя отнести к маленьким, обыкновенным, рядовым людям, и вместе с тем они одной и той же породы с тремя сестрами, с Лаевским («Дуэль»), Раневской, Гаевым («Вишневый сад»), Ионычем («Ионыч»).

Их суть, особенность, отличительная черта в том, что они не знают смысла жизни, им неизвестна та высшая ценность, обладание которой придает жизни человека смысл. Она (эта суть) носит всеобщий характер и присуща в мире Чехова всем без исключения сословиям, званиям, профессиям: крестьянам, дворянам, помещикам, чиновникам, ученым, инженерам, священникам («Архиерей»), молодым и старым, мужчинам и женщинам.

В повести «Скучная история», посвященной проблеме смысла жизни, Чехов создал образ героя особого, высшего статуса, каких у него больше не было, благодаря чему незнание смысла жизни предстало как общая черта современного человека, как всеобщий удел.

У Пушкина бессмысленной была жизнь светского щеголя, у Гоголя — жалких обывателей («Повесть о двух Иванах»), у Л. Толстого — чиновника («Смерть Ивана Ильича»), а у Чехова — врача, ученого с мировым именем.

Названные герои предшественников автора «Скучной истории» жили бесполезной жизнью, а Николай Степанович, очевидно, принес своей стране, всему человечеству громадную пользу. Удалась ученому и личная жизнь: он женился по любви, имел детей и получил признание. И все же в конце, перед смертью, он сознает, что у него не было главного — *«общей идеи»*, которую он называет *«Богом живого человека»* и подводит итог: *«А коли нет этого, то, значит, нет и ничего»*. Уж если жизнь такого человека оказалась бессмысленной, то кто же может в мире писателя претендовать на знание *«общей идеи»*?

Вот здесь исток всего современного искусства: модернизма, во всех его вариантах, абстракционизма, литературы абсурда, Кафки, герой которого превратился в насекомое, Ионеску, Джойса и т.д. Это явление исключительной важности и значения, оно указывает на границу, разделившую искусство на то, что было до него, и на то, что было после.

Чехов одним из первых увидел в современном мире нечто совершенно новое и рассказал в эпическом произведении о герое, который не знает, как жить, и не понимает жизни. Чтобы в полной мере оценить новизну природы чеховского героя, нужно помнить, что человек во все времена жил в понятном ему мире и знал смысл жизни (одно без другого не существует).

В мире были боги, по воле которых все совершалось. Христианин был убежден, что сам Творец Вселенной знает его, так сказать, лично и относится к нему как отец, без воли которого ни один волос не упадет с его головы.

В эпоху необыкновенного роста знаний человек впервые в истории вынужден жить в непостижимом мире, не зная, зачем он существует, что и становится глобальной проблемой эпохи. *«Звездам, животным, растениям неведом закон их существования: человек же только тогда и существует согласно законам своего существования, когда он знает, что такое он сам и что вокруг него: он должен знать силы, которые его направляют и руководят им. Подобное знание и дает поэзия...»*<sup>3</sup>.

Назначение поэзии и прежде всего, конечно, эпоса — открывать человеку, *«что такое он сам»* и какие силы *«его направляют и руководят им»*. И вот впервые в истории человечества поэзия стала говорить, что она не знает, что *«руководит и направляет»* человека в жизни. Здесь заканчивается не только философско-религиозный период русского реализма, а целая эра, так как искусство отказалось или стало неспособно выполнять свое извечное назначение, общее для писателей от Гомера до Достоевского и Л. Толстого.

Незнание смысла жизни героями Чехова достигает принципиально нового уровня, неведомого его предшественникам, и заходит так далеко, что герой порой не может себя идентифицировать. Конечно, это крайние случаи, но они открывают и проясняют общую тенденцию в творчестве Чехова — его герой теряет сущность, о которой до сих пор шла речь в литературе.

Герой «Рассказа неизвестного человека» (1893), показанный с момента разочарования в своих убеждениях (один из вариантов общей для произведений писателя ситуации), вопрошает: *«Кто же я теперь такой? О чем мне думать и что делать? Куда идти? Для чего я живу?»* Особенно знаменательно признание героя, что он не знает даже, о чем ему думать!

*«Можно сколько угодно считать себя хозяином, женатым, богатым, камер-юнкером и в то же время не знать, что это значит».* Это

<sup>3</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1971. — Т. 3. — С. 356.

уже недоуменный итог размышлений героя из другого рассказа — «Жена» (1892). Суть героя Чехова в том, что он не знает, что он такое. Общее — идеи, нравы, мировоззрения, культура — не действительны в нем, его «я» отчуждено, находится вне общего.

То, что человек не знает смысла жизни, и означает его отчуждение от общего — социального, философского, религиозного. Дух — идеи, взгляды — это то, что принадлежит всем, что передается от человека к человеку, от поколения к поколению. Духовность и составляла сущность человека, которую изображала литература. Современный человек потерял ее, поскольку все, что ему предлагали философия, религия, традиция, предание, перестало его удовлетворять, утратило свою безусловную истинность. Вот такого нового человека и стал изображать Чехов. Поэтому самых характерных для писателя героев нельзя назвать «представителями», как мы привыкли, и совершенно справедливо, говорить: герой N — представитель высшего света или интеллигенции, или революционно настроенной молодежи и т.д. Герои Чехова, не все, разумеется, а наиболее самобытные, ставшие его открытием, никого и ничего не представляют. В них не воплощено ничего общего.

А кто же они, какова их суть? Мы сказали, чем они не являются, а чем являются? А. Скафтымов, лучший исследователь Чехова за всю историю осмысления его творчества, понял, что писатель «открыл какие-то новые стороны действительности»<sup>4</sup>, и назвал главный предмет его внимания и изображения «общим чувством жизни, внутренним тонусом, в каком живет человек изо дня в день»<sup>5</sup>. Пожалуй, это самое удачное из всех существующих определений чеховского героя, но все же оно требует некоторого уточнения.

Чехов далеко не всегда ведет речь о чувстве жизни в повседневности, у него немало произведений, герой которых прозревает в какой-то момент («Палата № 6», «Именины», «Скрипка Ротшильда» «Дуэль», и др.) и чувства, приводящие его к открытию того, что до сих пор было от него скрыто, далеко не повседневны. Но все же главное Скафтымовым было замечено верно: человек у Чехова — не сущность (характер, воплощающий общее), а бытие, как оно чувствуется и сознается героем, и только им. Разумеется, речь идет о художественной доминанте, большей частью герои писателя имеют определенный характер (комплекс свойств), но суть их все же в «общем чувстве жизни».

<sup>4</sup> Скафтымов А.П. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. — С. 407.

<sup>5</sup> Там же. — С. 415.

Чехов сказал свое новое слово в тысячелетней дискуссии о том, что есть человек. В его понимании природы человека отчетливо проявился тот поворот мировой философской мысли, который, по существу, определяет судьбу искусства, историю, человека начиная с XX века. В своих произведениях он пишет и раскрывает экзистенцию, то есть *«переживание субъектом своего “бытия в мире”»*<sup>6</sup>, человек у него — бытие-в-мире, для которого *«дело идет о самом этом бытии»*<sup>7</sup>. Позволяя себе некоторую вольность, можно сказать так: на смену человеку разумному пришел человек живущий.

Для уяснения происходящего кардинального изменения в области мысли и духа в целом сравним двух крупнейших мыслителей соответственно XIX и XX веков — Гегеля и Хайдеггера.

Гегель был величайшим метафизиком, «эссенциальным» мыслителем, занимающимся сущим, которое для него было разумным и поэтому постижимым: *«все действительное разумно»*, и уж тем более человек.

По мысли Хайдеггера, *«подлинная и единственная тема философии»* — *«бытие»*<sup>8</sup>. До нового времени человек всегда жил в согласии с общими установлениями, в первую очередь, разумеется, религиозными: его сущность и бытие были неразличимы. Когда дух, общее в виде идей, мировоззрений, религий, перестал определять жизнь европейского человека и он лишился сущности, тогда и открылось бытие.

Чехов увидел бытие одним из первых и стал писать об экзистенции, то есть о том, как человек воспринимает, чувствует свое бытие, поскольку не мог, как его предшественники, писать о сущности человека, основной формой которой в русском реализме была идея, мировоззрение.

Самый талантливый и выдающийся русский писатель следующего за чеховским поколения И. Бунин продолжил дело, начатое Чеховым, тем самым подтвердив актуальность его открытий. В творчестве Бунина, несомненно, непостижимость жизни стала моментом, определяющим его поэтику и проблемно-тематический круг. Он написал роман, в котором попытался ответить на вопрос: *«все-таки, что же такое моя жизнь в этом непонятном, вечном и огромном мире?»* В традиционном, классическом романе герой всегда живет в понятном, разумном мире.

<sup>6</sup> Философский энциклопедический словарь. — М., 1983. — С. 788.

<sup>7</sup> Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии. — СПб., 2001. — С. 366.

<sup>8</sup> Там же. — С. 5.



Чехов устами своего героя спрашивал: «А разве жизнь вам понятна?» Бунин уже утверждает: «Жизнь страшна, непонятна». «Разве можно сказать, что такое жизнь? Жизнь человеческую написать нельзя»<sup>9</sup>.

С конца XIX века человечество начинает сознавать недостаток смысла в своем существовании, и с этого момента идет непрерывная линия в литературе, говорящая о непостижимости жизни, хаотичности, абсурдности действительности.

В статье, посвященной современной французской литературе, автор пишет об одном из популярных романов: «Слияние пустой формы и пустого содержания становится метафорой эрозии смысла жизни, охватывающей все сферы человеческого существования»<sup>10</sup>.

Признание непостижимости жизни человека и, соответственно, окружающего его мира привело к радикальному изменению поэтики литературных произведений, появились новые жанры. В эпосе и драме происходит ослабление фундаментального структурообразующего элемента — сюжета. Возникают лирическая драма, пьесы настроения у Чехова. Он пишет рассказы и повести, в которых исчезают события. Появляется роман «потока сознания», в котором также роль событий снижается, если они вообще сохраняются. Событие — важнейшая категория осмысления человеком жизни и действительности как в реальном мире, так и в искусстве. Далеко не все происходящее, как уже говорилось выше, мы называем событием, а только то, что значительно, важно для нас, а таковым становится то, что приближает или удаляет нас от цели, то есть от того, что мы считаем благом, к чему стремимся.

У героев русского романа социального реализма высшим благом было счастье народа, достижимое путем исторического социального прогресса, у Достоевского и Толстого — бессмертие человека через его связь с бесконечным Богом. Высших целей у героев Чехова нет, а низшие — личное благополучие, богатство, слава — не признаются им, как и его предшественниками, подлинными и достойными стремления.

Нет высшего блага — нет цели, нет цели — нет и не может быть событий, точнее, они могут быть, но совершенно особые. Так, у Чехова есть рассказы, где событием становится открытие героем того, что жизнь его бессмысленна, то есть что в ней не может быть событий.

---

<sup>9</sup> Кузнецова Г.Н. Из «Грасского дневника» // Литературное наследство. — М., 1973. — Т. 84. — Кн. 2. — С. — 216.

<sup>10</sup> Шервашидзе В. Тенденции и перспективы развития французского романа // Вопросы литературы. — 2007, март—апрель. — С. 80.

У Бунина мы видим явное усиление тех принципов, которые Чехов ввел в литературу. Если Чехов только отстаивал «право на жизнь» бессобытийного повествования, то Бунин уже склонен признавать его единственно подлинным. Прочитав вслух одну фразу из рассказа Мопассана, восхитившую его, Бунин замечает: *«Для того, чтобы сказать эти и еще несколько слов о том, что ему было дорого — а мне упорно кажется, что ему хотелось говорить только об этом, — он должен был выдумывать и подносить читателю целую историю о какой-нибудь неверной жене»*<sup>11</sup>.

Если Чехов, хоть и очень хотел, так и не написал роман, то Бунин уже в конце 20-х годов XX столетия создает бессюжетный роман «Жизнь Арсеньева», где нет ни завязки, ни развязки и ни одного образа, который встал бы в один ряд с героями русского романа: Онегиным, Печориным, Обломовым, Базаровым, Пьером, Раскольниковым. Автор «Жизни Арсеньева» убежденно и последовательно не принимает такие, казалось бы, обязательные эпические категории, как сюжет, событие, действие, характер. *«А зачем выдумывать? Зачем героини и герои? Зачем роман, повесть с завязкой и развязкой?»* — вопрошает Бунин в рассказе «Книга».

Сюжет, как система событий, был в эпосе и драме главным средством осмысления судьбы человека в мире, где действуют сверхличные, наиндивидуальные силы, под влиянием которых герой совершал поступки.

В русском романе силы эти представлены главным образом в форме идей. В мире непонятном, непостижимом нет идей в качестве движущих героем сил, что и становится причиной ослабления роли сюжета или даже отказа от него. Изображение человека не как характера (сущности), а как бытия (экзистенции) послужило основанием для наименования периода русской литературы, связанного с именем Чехова, «экзистенциальным».

В заключение раздела для того, чтобы общая суть социального и философско-религиозного периодов, с одной стороны, и экзистенциального, с другой, предстали наглядно, обратимся к примеру.

Гончаров в статье о своих романах, говоря о героине «Обыкновенной истории», делает крайне интересное для нас признание. *«Тут я оставил Наденьку. Мне она была больше не нужна как тип, а до нее как до личности мне не было дела. <...> А меня спрашивали многие, что было с ней дальше? Почему я знаю? Я рисовал не Наденьку, а русскую девушку известного круга той эпохи. В известный момент»*<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> *Бабореко А. И. А.* Бунин. Материалы для биографии. — М., 1983. — С. 279.

<sup>12</sup> *Гончаров И. А.* Указ. изд. — Т. 8. — С. 75.

Из слов русского романиста очевидно, что он *«рисовал»* героя — представителя общего, в данном случае, понимания того (идеи), как надо выходить замуж.

Идея — общее, она не принадлежит героине, ее можно передать, поделиться ею с другими. Не одна Наденька, а многие девушки ее круга, определенного исторического момента поступили так же, как она, под влиянием одной, общей для всех них идеи. Эта идея и составляла их сущность, то есть то, что движет человеком, что проявляется в его действиях, поступках, поведении и образует сюжет, некую закономерную систему развития событий.

Из цитаты также ясно, что общее, воплощенное в героине, не равно всему ее существу: идея перестала в ней действовать, и потому автор оставил свою героиню, а она продолжала жить. Здесь выявилась некоторая недостаточность социального и философско-религиозного реализма как искусства, занятого общим. Что же происходит в литературе начиная с творчества Чехова?

Чехов, кажется, первый вводит в литературу рассказ особого жанра, в котором говорится не о каком-то случае, событии, а о целой жизни человека. В нем раскрываются и обсуждаются не сверхличностные, общие силы, от которых зависит судьба человека, не его характер (сущность), а его бытие, его жизнь, как она им самим воспринимается, чувствуется и оценивается. Идеи, нравы, мировоззрения — это общее, бытие — мое, я его передать другим не могу, в отличие от идеи. Вот героиня «Рассказа госпожи NN» (1887) думает о всей своей прожитой жизни — это было новаторством Чехова, которое сейчас порой не осознается: *«Умер отец, я постарела; все, что нравилось, ласкало, давало надежду — шум дождя, раскаты грома, мысли о счастье, разговоры о любви — все это стало одним воспоминанием, и я вижу впереди ровную, пустынную даль: на равнине ни одной живой души, а там на горизонте темно, страшно...»*.

Конечно, в рассказе есть некое объяснение судьбы героини: помешавшая ее любви разница в социальном положении между нею и любившим ее человеком, но это скорее дань традиции, которую Чехов еще не преодолел; все же акцент сделан не на причине неудавшейся жизни, а на чувстве героини.

Бунин вслед за Чеховым также обращается не к сущности человека, а к его бытию. В рассказе «Холодная осень» (1946) он пишет о пожилой женщине, пережившей Мировую войну, унесшую жизнь ее жениха, революцию, эмиграцию. Думая о своей жизни, полной мытарств и злоключений, она приходит к некому итогу: *«Но вспоминая все то, что я пережила с тех пор, всегда спрашиваю себя: да, а что же все-таки было в моей жизни? И отвечаю себе: только*

*тот холодный осенний вечер. <...> И это все, что было в моей жизни, — остальное ненужный сон».*

Что же произошло в тот памятный для героини вечер? Молодая девушка гуляла с женихом в саду. Они вспоминали стихи Фета, целовались. И на прощанье он сказал ей: *«Ну что же, если убьют, я буду ждать тебя там. Ты поживи, порадуйся на свете, потом приходи ко мне».*

В рассказе нет ни характеров, ни образов героев. Что за человек — героиня, не имеющая даже имени, какие у нее идеалы, какие ей свойственны черты? Видимо, это самые неуместные вопросы, с какими можно обратиться к рассказу Бунина. Зато мы знаем, какая была у нее жизнь, не для кого-то, а для нее самой, ее жизнь.

Но Бунин был не подражателем, а продолжателем Чехова, он двинулся дальше от того пункта, до которого дошел его предшественник.

Как мы уже неоднократно говорили, центральная фигура русского реализма социального и философско-религиозного периодов — герой идеи, мировоззрения; развиваясь, эта тенденция привела к появлению ищущих и обретающих смысл жизни героев высшего ранга — философов, мыслителей: Пьера, Андрея Болконского, Левина у Л. Толстого, Раскольникова, Ивана Карамазова, Зосимы — у Достоевского.

У Чехова идея часто выступает как источник иллюзий и заблуждений, но в то же время все его творчество проникнуто *«тоской по общей идее».*

Бунин совершенно не интересуют герои идеи и мировоззрения. Ищущих смысл жизни героев у него нет, от незнания смысла жизни никто в его мире не страдает, в отличие от Чехова, жизнь героев которого мучительна от бессмысленности.

Не приняв философско-религиозных концепций жизни Толстого и Достоевского, Чехов, однако, остался верен глубинной сути русской литературы, ее духу. Бунин, кажется, ушел еще дальше от русских классиков, потеряв всякий интерес к предмету, целиком поглощавшему их внимание, но при этом он, так же как и они, был нацелен на поиск смысла жизни, только искал его в иной области.

### **А.П. ЧЕХОВ** **(1860—1904)**

Творчество Чехова открывает новый период в истории русской литературы, названный нами экзистенциальным. Он четко выделяется, на первый взгляд, чисто внешне: как уже было сказано, пи-

сатели — Гаршин, Короленко, Чехов, пришедшие в литературу в конце 70-х — начале 80-х годов, пишут рассказы и повести; таким образом, заканчивается безусловное господство романа, что означает серьезные изменения духа новой литературы.

Чехов расходится с классиками русского реализма по некоторым фундаментальным принципам, что заставляет нас снова вернуться к истокам русского реалистического романа. Сравнение Чехова с его предшественниками — русскими романистами — помогает понять обе стороны и позволяет определить место Чехова в истории нашей литературы.

Русский реализм начался с романа о герое, получившем имя «лишнего человека», герое, не разделяющем воззрения, ценности своего общества и потому одиноким, разочарованным и несчастным. Этот парадокс дал направление всему русскому роману XIX века.

Парадокс — потому что герой эпоса, так сказать, по определению находится в полной гармонии с целостным миром своего народа и живет, действует и чувствует в согласии с его воззрениями, ценностями, идеалами, что придает необыкновенную полноту его жизни во всех ее моментах, со всеми ее горестями и радостями.

Реалистический роман достиг в XIX веке необыкновенного расцвета и, по существу, стал центром не только литературы, но духовной жизни Европы и России в целом, на какое-то время даже заменив философскую мысль. Свою высочайшую репутацию он приобрел, выполняя назначение осмыслить современную действительность и удовлетворить потребность современного человека в целостном мировоззрении, то есть совершить то, за что так почитался древний эпос. Больше всех преуспели в традиционной миссии эпоса Достоевский и Л. Толстой. А сориентировал русскую литературу и придал ей импульс поиска смысла жизни Пушкин, давший «Онегиным» матрицу русского реалистического романа.

Русские романисты вслед за автором «Онегина» стали исследователями и оценщиками мировоззрений, как и Пушкин, признавая полноценным лишь то, которое создает единство личности с обществом, народом, человечеством, Универсумом. Индивидуалистическое миропонимание в пределах русского реализма, безусловно, осуждается и осознается как ведущее к безысходно-трагическому (у Лермонтова) либо «мертвому» (у Гоголя) существованию.

В русской литературе XIX века достойными признаются только высшие цели жизни человека, поэтому в ней практически нет героев с успешной карьерой, что одними относится к плюсу, а другими — к минусу. В системе ее персонажей высшей радости через чувство своей сопричастности общей жизни, всеобщему целому достигают

такие герои, как Пьер, Андрей Болконский, Алеша Карамазов, Зосима и Иван Великопольский у Чехова в «Студенте». Таковы незыблемые основания русского реализма, заложенные Пушкиным, и только по отношению к которым мы можем установить место Чехова в русской литературе.

Он на протяжении ряда лет упорно работал над романом и так и не написал его, или, точнее, не смог написать (поправка существенна). Чехов придавал будущему роману исключительно большое значение, ставя в зависимость от него всю свою дальнейшую писательскую судьбу. *«Ведь если роман выйдет плох, то мое дело навсегда проиграно»*<sup>13</sup>, — писал Чехов Григоровичу в конце 1888 года.

Почти все крупные русские и европейские прозаики были романистами, и чтобы войти в круг большой литературы, нужно было написать роман. И это было не предрассудком, а признанием действительных достижений романа, занимавшего господствующее положение в литературе.

Чехову, долгое время печатавшему короткие рассказы в малой прессе, роман был необходим, чтобы избавиться от ощущения своей мелкости и занять в литературе место, соответствующее его таланту. Но, несмотря на предельную высоту ставки, он не достиг цели. Кажется, у него было все для успеха: огромный талант, воля и мощный стимул, и все же роман не получился. Но работа над ним не прошла даром: она прояснила Чехову природу русского романа, выявила законную, объективную причину невозможности написать роман и определила его собственный, новаторский путь в литературе.

Как мы сказали, у Чехова было все для создания романа, добавим: все, кроме мировоззрения, что, как нам представляется, совершенно очевидно, но в то же время звучит шокирующе и даже скандально. Но послушаем самого писателя:

*«Политического, религиозного и философского мировоззрения у меня еще нет...»*<sup>14</sup> — 1888 год.

*«Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас»*<sup>15</sup> — 1889 год.

*«Политики у нас нет, в революцию мы не верим, Бога нет...»*<sup>16</sup> — это Чехов писал о себе и своем поколении писателей в 1892 году.

*«...Для меня Толстой уже уплыл, его в душе моей нет, и он вышел из меня, сказав: се оставляю, дом ваш пуст. Я свободен от постоя. Рассуждения всякие мне надоели...»* — 1894 год.

<sup>13</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. — М., 1944. — Т. 14. — С. 182.

<sup>14</sup> Указ. изд. — Т. 14. — С. 153.

<sup>15</sup> Там же. — С. 339.

<sup>16</sup> Там же. — Т. 15. — С. 446.

«...Я человек неверующий...»<sup>17</sup> — 1900 год.

«...Я давно растерял свою веру и только с недоумением поглядываю на всякого интеллигентного верующего»<sup>18</sup>, — 1903 год.

Ничего подобного до Чехова не говорил ни один русский писатель. Перед нами уникальное явление, раскрывающее духовную ситуацию эпохи.

В недавнем прошлом исследователи, если приводили откровенные признания писателя, то спешили авторитетно и столь же голословно заверить: конечно, у Чехова было все, что положено настоящему писателю, — и мировоззрение, и идеалы, и идеи, и цели творчества, оставалось непонятным только, на что же он сетовал. Как объяснить этот психологический казус: человек в здравом уме и твердой памяти на протяжении более десяти лет возводит на себя напраслину?

Вместо того чтобы вдуматься и разобраться в природе столь необычных заявлений, их, по существу, игнорируют. В наше время моды на религию Чехова, вопреки очевидным фактам, некоторые критики, чрезмерно афиширующие свою религиозность, хотя бы представить верующим писателем, на том основании, что он поздравлял в письмах друзей с Пасхой и Рождеством. Немногим лучше доказательство веры Чехова указанием на его верующих героев: архиерея из одноименного рассказа или студента духовной академии Ивана Великопольского («Студент»).

Но их наличие ничего не меняет, поскольку в первом рассказе вообще не сказано ни единого слова о взглядах героя, а во втором — мысль, к которой приходит студент, никак нельзя назвать чисто религиозной, и тем более конфессиональной. А самое главное, разумеется, в том, что в произведениях Чехова нет Бога, чьи законы и заповеди утверждались бы как реальная, основная сила, действующая в мире и определяющая людские судьбы, как это происходит у Достоевского и Толстого, у которых Бог — не просто предмет разговоров или профессионального служения, а средоточие, душа их творений.

Ну, и в завершение темы приведем очень значительную цитату из письма Чехова к Дягилеву. *«Теперешняя культура — это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, может быть, еще десятки тысяч лет для того, чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего Бога,*

<sup>17</sup> Там же. — Т. 18. — С. 312.

<sup>18</sup> Там же. — Т. 20. — С. 119.



*т.е. не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, а познало ясно, как познало, что дважды два есть четыре»<sup>19</sup>.*

Вряд ли кто рискнет утверждать, что перед нами — мысль человека, разделяющего христианское вероучение. Очевидно, что Чехов так же далек и от веры в прогресс, долженствующий осчастливить человечество вот-вот, через десять, ну, максимум через сто лет. «*Великое будущее*» он видит не в чудесах науки и техники, а в познании Бога, что закономерно для художника, в мире которого герои страдают от бессмысленности жизни. Чехова можно назвать христианином только по его этическим взглядам.

Между тем отсутствие у Чехова мировоззрения и религиозной веры при сознании их необходимости для человека представляет собой всеопределяющий момент, объясняющий как то, что он не смог сделать (написать роман), так и все то, что он сделал. Его поэтика, проблемно-тематический круг, жанры его прозы и драматургии обусловлены этим моментом.

Возьмем на себя смелость утверждать, что все новаторство Чехова, его значение для мировой культуры стало следствием того, что он, в отличие от своих коллег, понял отсутствие «*общей идеи*» как главную черту эпохи, ее проблему, ее болезнь.

Что же имел в виду Чехов, признаваясь, что у него нет мировоззрения? Разумеется, как у всякого человека, у него были свои взгляды на мир; очевидно, что он понимал слово «мировоззрение» в более узком смысле: отсутствие у него и писателей его поколения высших ценностей и, следовательно, целей. По его мнению, «*вечные*» и «*просто хорошие писатели*» всегда имели цели: «*крепостное право, освобождение родины, политика, красота или просто водка, как у Дениса Давыдова*» — это ближайшие цели, а отдаленные — «*Бог, загробная жизнь, счастье человечества*»<sup>20</sup>.

Мы говорим, опираясь на признания самого Чехова и его произведения, что у него не было мировоззрения в уточненном нами смысле. И это справедливо для раннего периода, но для периода, начавшегося примерно с 1891 года, вернее было бы сказать, что Чехов не принимал ни одной из многочисленных политических, философских и религиозных идей.

Он знал все до единой идеи, ходившие в русском обществе, и любую мог излагать с блеском. В его произведениях мы найдем почти все основные идеи и учения, составлявшие кругозор русской интеллигенции, но ни одну он не счел достаточно убедительной

<sup>19</sup> Чехов А. П. Указ. изд. — Т. 19. — С. 407.

<sup>20</sup> Указ. изд. — Т. 15. — С. 446.

и обоснованной. Не удовлетворяла его ни вера в прогресс, ни вера в Бога, и вовсе не потому, как хотелось бы считать приверженцам той или иной идеологии, что он не понимал их, а потому, что предъявлял к ним самые строгие требования, движимый любовью к истине. Он не разделял ничьих мировоззрений, в том числе и своих предшественников по литературе, но в то же время был убежден в необходимости для человека высших ценностей, о чем писал в уже цитированном нами замечательном письме к Суворину и, что гораздо важнее, в своем творчестве, которое все пропитано жаждой высшего смысла жизни.

*«Кто искренно думает, что высшие и отдаленные цели человеку нужны так же мало, как корове, что в этих целях “вся наша беда”, тому остается кушать, пить, спать или, когда это надоест, разбежаться и хватить лбом об угол сундука»*<sup>21</sup>. Высших целей нет, но они нужны человеку. Здесь зафиксировано отличие Чехова от предшественников и одновременно родственность им и верность традиции.

Если у писателя и всего его поколения собратьев по перу нет мировоззрения, в оговоренном выше смысле, и он считает, что это — *«явление вполне законное, последовательное и любопытное»*, то откуда оно могло бы взяться у его героев?

Герои знаменитых русских романов жили и действовали согласно своим убеждениям, герои Чехова никогда не поступают, руководствуясь идеями. Писатель никогда не опровергал, не защищал и не проповедовал их.

Обсуждая с А.Н. Плещеевым «Именины», Чехов на совет поэта убрать из рассказа героя, выражавшего идеи 60-х годов, разъяснил: *«Когда я изображаю подобных субъектов или говорю о них, то не думаю ни о консерватизме, ни о либерализме, а об их глупостях и претензиях»*<sup>22</sup>. Кажется, и сейчас такое отношение к «идейным» людям еще не понято и не оценено в полной мере, хотя актуальность проблемы нисколько не уменьшилась, а «глупость» и «претензии» растут. Чехов на просьбу Плещеева ответил решительным отказом: *«Нет, не вычеркну я ни крайнофила, ни этого гуся, который мне надоел, он надоел мне еще в школе, надоедает и теперь»*<sup>23</sup>. Нередко такие «гуся» упрекали писателя в безыдейности.

В письме Чехов дает целый спектр мотивов, по которым люди становятся приверженцами различных идей и учений. Здесь и бездарности, которые *«стараятся казаться выше среднего уровня и игра-*

<sup>21</sup> Там же. — С. 450—451.

<sup>22</sup> Чехов А.П. Указ изд. — Т. 14. — С. 185.

<sup>23</sup> Там же.

ют роль, для чего нацепляют на свой лоб ярлыки»<sup>24</sup>, и «шарлатаны, и тип дурачка, который верует в то, что бормочет, но мало или совсем не понимает того, о чем бормочет»<sup>25</sup>.

Развивая свою мысль, Чехов объяснил адресату, что консерватизм и либерализм не представляют для него «главной сути...»<sup>26</sup>. Собственно, здесь все сказано об отношении писателя к идеям, которые выражают его герои. И нигде, ни в одном своем произведении Чехов «не думает» и ничего не говорит ни о либерализме, ни о социальном дарвинизме, ни о христианстве и не обсуждает идеи и религиозные учения, о которых без конца говорят его персонажи.

До 1886 года у него вообще не было героев, претендующих на звание «идейных». В 1886 году он напечатал два небольших рассказа «Хорошие люди» и «На пути», герои которых мнят себя «идейными» людьми. Их создание было для Чехова событием, что очевидно из его письма: «Вы читали мое “На пути”... Ну, как Вам нравится моя храбрость? Пишу об умном и не боюсь <...> Несколько ранее трактовал о “непротивлении злу” и тоже удивил публику»<sup>27</sup>.

В первых двух рассказах об «умном» Чехов нашел совершенно новый поворот в традиционной для русской литературы теме, и своей трактовке оставался неизменно верен до конца своих дней. В них ясно предстала граница, отделяющая Чехова от других русских классиков XIX века. Но слово «граница» говорит не только о разделении и отличии, но и о близости того, что граничит.

В «Хороших людях» и «На пути» Чехов «соприкасается» с предшественниками. Герой первого рассказа — Лядовский — литературный критик, и, представляя его, автор характеризует его убеждения: «еще во чреве матери в его мозгу сидела наростом вся его программа». Дело не в содержании идеи; очевидно, что Чехова интересует другое — чем она является для героя? И выясняется, что она служила только ширмой, скрывающей от него самого скудость и однообразие его существования.

Лядовский не жил, а как будто механически совершал одни и те же действия: «...все писал свои фельетоны, возлагал венки, пел “gaudeamus”, хлопотал о кассе взаимопомощи сотрудникам московских временных изданий». Обрывает этот процесс та прозаически-будничная, «особая» смерть, которая есть удел чеховских героев, в чьем мире все временно, преходяще и ничтожно. После кончины героя

<sup>24</sup> Там же. — С. 184.

<sup>25</sup> Там же. — С. 185.

<sup>26</sup> Там же. — С. 184.

<sup>27</sup> Чехов А. П. Указ. изд. — Т. 13. — С. 264.

от него ничего не остается, его участь — полное забвение. *«Уже никто не помнил Владимира Семеновича. Он был совершенно забыт».*

Месяц спустя Чехов напечатал второй рассказ об «умном» — «На пути», в котором создал образ, совершенно новый для русской литературы. Лихарев кажется, на первый взгляд, антиподом критика Лядовского, в отличие от которого он всю жизнь менял убеждения, искренне и страстно увлекаясь различными теориями и учениями. Наделенный *«необыкновенной способностью верить»*, в детстве он принимал за истину все, что говорила ему мать, в школе и университете его покорила наука, потом он *«ударился в нигилизм с его прокламациями, черными переделами и всякими штуками».*

Хорошие это были идеи, истинные или ошибочные? Предшественники Чехова ответили бы на этот вопрос, но автор «На пути» речь ведет о другом: к чему привели героя его увлечения, каков итог жизни? *«Мне 42 года, — признается Лихарев, — старость на носу, а я бесприютен, как собака, которая отстала ночью от обоза... Я жил, но в чаду не чувствовал самого процесса жизни».* Герой погубил свою жизнь и принес много зла окружающим. Он, служа своим идеям, часто *«был нелеп, далек от правды, несправедлив, жесток, опасен!»*

Лихарев искренне стремился к добру — и причинял зло, совершал жестокие поступки, не из-за эгоистических страстей, не из личных интересов, и не по невежеству (обычные мотивы зла в русской литературе). Очевидно также, что Лихарев был *«жесток и опасен»* не потому, что идеи, овладевавшие им, были ошибочны или бесчеловечны. Ведь каковы бы ни были его увлечения, результат был тот же. Хотя Лихарев неизбежно разочаровывается в каждой идее, его это не вразумляет, и к каждой следующей своей вере он относится точно так же, как к предыдущей. Ему в высшей степени присуща способность веры, но у него совершенно отсутствует другое свойство духа, также необходимое человеку, — сомнение и понимание ограниченности и несовершенства любого учения, поэтому не он владел идеей, а она им. *«Каждая моя вера, — признается он, — гнула меня в дугу, рвала на части мое тело».*

Чехов дополняет «идейные» русские романы и возражает их великим творцам: какие бы верные и глубокие учения вы ни провозглашали, они смогут привести человека и общество к самым губительным последствиям, если люди будут не способны к свободному отношению к ним. Идеи — это сила, с которой герои Чехова совладать не могут. Теоретические знания, различные учения не только не помогают героям ясно видеть окружающих и трезво оценивать свои отношения с ними, но, напротив, затемняют их разум, мешают жить и нередко коверкают их судьбы. Чехов показал, как идеи ста-

новятся источником заблуждений, ошибок, иллюзий. Это было его открытием, его вкладом в русскую литературу, который остался не востребованным в обществе и, судя по всему, таковым и остается.

Чехов не стал проповедником какого-либо учения, в его произведениях мы не найдем рекомендаций по спасению страны, он был аполитичным человеком и писателем.

Но «аполитичным» не означает «равнодушным» к человеческим бедам. Чехов нашел свое особое предназначение, в частности, в исследовании патологического воздействия идей на человека. Он также единственный в русской литературе обратил внимание на готовность современного человека судить и рядить обо всем на свете и сам старался избежать этого порока. Чехов заклинал себя: *«Боже, не позволяй мне осуждать или говорить о том, чего я не знаю и не понимаю»*<sup>28</sup>.

Очевидно, по мнению писателя, стремление осуждать, говорить независимо от компетентности было настоящей страстью, требовавшей осознания и больших усилий противостояния. Даже Толстой, по мнению Чехова, позволял себе судить о том, в чем не разбирался. Чехов выработал в себе особую нравственную дисциплину воздержания от суждения, и он учит нас думать не меньше, чем Толстой и Достоевский.

Отвечая на пессимистическое письмо сейчас почти забытого писателя К.С. Баранцевича, Чехов, не соглашаясь с его мрачным взглядом на будущее, писал: *«У человека слишком недостаточно ума и совести, чтобы понять сегодняшний день и угадать, что будет завтра, и слишком мало хладнокровия, чтобы судить себя и других»*<sup>29</sup>.

Умение сказать «не знаю» в глазах Чехова — показатель уровня духовного развития и интеллектуальной честности, а «знаю» порой бывает следствием неумения ответственно и строго мыслить. Развивая свою мысль, в письме к Баранцевичу он продолжил: *«Кто из нас прав, кто лучше? Аристархов ответил бы на этот вопрос, Скабичевский тоже, но мы с Вами не ответим и хорошо сделаем»*<sup>30</sup>.

Не ответить — значит хорошо поступить — это мысль чеховская, кажется, ничего подобного мы не найдем ни у Толстого, ни у Достоевского. *«Хорошо сделаем»*, если не будем судить о том, чего не знаем, в чем не разбираемся. Сколько ошибок избежало бы общество и отдельные люди, если бы понимали справедливость, и потому ценность, мысли писателя.

<sup>28</sup> Чехов А.П. Указ. изд. — Т. 12. — С. 262.

<sup>29</sup> Там же. — Т. 14. — С. 148.

<sup>30</sup> Там же.

Чехов даже написал повесть («Огни»), которую осмелился закончить итоговой мыслью: *«Ничего не разберешь на этом свете!»* Она вызвала недоумение у его собратьев по цеху. Они в согласии с традицией русского реализма полагали, что писатель для того и пишет, чтобы объяснить героев и их поведение. Чехов был вынужден разъяснять пафос и смысл «Огней» в письмах, в одном из которых он выразил свою мысль в форме блестящего и точного афоризма: *«Все знают и все понимают только дураки и шарлатаны»*<sup>31</sup>.

К сожалению, невозможно представить, чтобы мысль автора «Огней» стала популярной в нашем обществе, в прошлом преклонявшемся перед всезнающими личностями и разрешавшей все проблемы идеологией и сейчас жаждущем обрести новых идолов всезнания.

В «Хороших людях» и «На пути» Чехов нашел свою самобытную тему, новую в русской литературе, ставшую своеобразным прологом, преддверием в область его искусства. Эта тема — идея как источник иллюзий и заблуждений — предстала в полной мере в одном из самых удивительных и своеобразных произведений писателя, в повести «Дуэль». Никто до него, ни он сам в дальнейшем ничего подобного не писал: многие ее свойства и черты уникальны и ни в каких других произведениях Чехова не встречаются. Начнем, казалось бы, с внешнего, но на самом деле, очень важно: «Дуэль» самое большое по объему произведение писателя, что позволяет его сблизить с романом.

По крайней мере, оно одно из всего созданного Чеховым имеет наибольшее право называться романом. Целостность «Дуэли» обеспечена крепким сюжетом с его отчетливо выраженными классическими элементами: завязкой, кульминацией и развязкой. В ней происходят яркие, неожиданные события, чем она резко выделяется на фоне всей чеховской прозы, как известно, тяготеющей к бессобытийному повествованию, ставшему приметой литературы уже XX века.

И что для нас особенно важно — ни одно другое создание Чехова не связано так тесно с традицией русского романа, как «Дуэль», представляющая собой поистине бесценный материал для историка литературы. Вся она построена на полемике с ним, которая идет не на публицистическом уровне прямых высказываний героев и автора, а на глубинном, на уровне поэтики и смысла всего целого.

В повести много споров, не таких, что ведутся героями Чехова от скуки и не имеют по своему содержанию никакого отношения

<sup>31</sup> Там же. — С. 121.

к смыслу произведения, а серьезных, касающихся самой сути жизненно важных проблем. Ни в одном другом произведении Чехова нет такого богатого культурного материала, как в «Дуэли», страницы которой буквально пестрят именами философов, писателей, пророков, литературных героев.

Иисус Христос, Толстой, Тургенев, Лермонтов, Лесков, Шекспир, Кант, Гегель, Спенсер и многие другие, конечно, неслучайно вспоминаются героями повести: их имена выполняют в ней важную функцию, так же как в русском культурно-героическом романе, и прежде всего в тургеневском, важную, но совсем иную. Современная Чехову критика обратила внимание на сходство повести с русским романом, но совершенно не поняла его природу и истолковала ее до удивления неверно, прямо противоположно ее действительному смыслу, в духе, против которого и была направлена вся повесть.

В романах Тургенева герой объясняется, его характер и поведение обусловлены общими началами. Автор раскрывает логику его поступков, определяемых сословными нравами или идеями, на которые и указывают известные имена. У Чехова же герой объясняет себя и свою жизнь общими причинами, и в этом принципиальная разница.

Лаевский величает себя «неудачником» и «лишним» человеком. *«Я должен, — признается он своему другу, — обобщать каждый свой поступок, я должен находить объяснение и оправдание своей нелепой жизни в чьих-нибудь теориях, в литературных типах, в том, например, что мы, дворяне, вырождаемся, и прочее...»* «Обобщать» и «объяснять» — это то, чем занимались авторы реалистических романов, бывших в русском обществе самыми авторитетными источниками воззрений на жизнь. Объяснять и, значит, обобщать.

Лаевский использует культуру — философию человека в русском реализме — не во благо, а во зло, не для понимания себя, а для оправдания своих слабостей и пороков. И его мнимый антагонист и противник, фон-Корен, совершенно прав, когда обвиняет его: *«И притом — ловкая штука! — распутен, лжив и гадок не он один, а мы... “мы люди восьмидесятых годов”, “мы вялое, нервное отродье крепостного права”, “нас искалечила цивилизация”...»*

Значит, очевидно, что Лаевский — не «лишний человек», не дворянин, но «человек восьмидесятых годов»? Можно добавить, что вообще не представитель чего-либо всеобщего. Такова его эстетическая природа; в качестве чеховского героя он не представляет никакие общие силы и начала. Что же он, в каком качестве его нужно рассматривать и понимать? На это отвечает повесть Чехова.



В тургеневских романах идет непрерывный суд над героем. Мнения окружающих раскрывают и оценивают свойства личности главного героя.

В «Дуэли» Лаевский также — центр пересудов: о нем высказываются все основные герои, в чем очередное сходство с романами Тургенева, но и здесь же — принципиальное расхождение.

Герои у Тургенева судят друг о друге верно и, кажется, никогда не ошибаются, что, несомненно, надо признать чисто литературной условностью. В русских романах о праве и возможности человека судить о достоинствах и недостатках ближнего даже речи не идет. Там этой проблемы нет вовсе. Читатель, воспитанный на них, не сомневается в истинности своих оценок, что становится источником коллизий во многих произведениях Чехова. В «Дуэли» проблема формулируется прямо: *«Какой мерою нужно измерять достоинства людей, чтобы судить о них справедливо?»*

В повести в суждениях героев правда перемешана с ложью, ошибками, недоразумениями. Они в одних случаях проницательны, а в других — слепы, в одних — проявляют широту взглядов и великодушны, в других — узость и предвзятость. Они ошибаются не только в своих ближних, но и в себе, что особенно важно. Надежда Федоровна считала, что она единственная во всем городе *«молодая, красивая, интеллигентная женщина»*, и была самого высокого мнения о своих нарядах. А Мария Константиновна, служившая гувернанткой в аристократическом семействе и знавшая толк в дамских туалетах, ошарашила ее: *«Вспомните, костюмы ваши всегда были ужасны!»* — и просто добила: *«И простите меня, милая, вы нечистоплотны! <...> Верхнее платье еще туда-сюда, но юбка, сорочка... милая, я краснею!»*

Лаевский, получив известие о смерти мужа своей любовницы, уверен, что она захочет обвенчаться с ним, и решает достать денег и уехать в Петербург. Но он ошибается в своих предположениях: Надежда Федоровна мечтает о том же — одолжить денег и покинуть город — и сама в свою очередь неверно судит о намерениях любовника.

Недоразумения, иллюзии, предрассудки, ложь, самообман, пристрастия — все это присутствует в повести и создает в ней особую духовную атмосферу. Самойленко, добрейший человек, *«редко видел немцев и не прочел ни одной немецкой книги, но, по его мнению, все зло в политике и науке происходило от немцев»*. Но причиной главной ошибки, вызвавшей цепь событий, составивших сюжетную линию с ее важной смыслообразующей функцией, представлена идеология, проповедуемая фон-Кореном.

В обстоятельной и серьезной книге о Чехове, автор которой совершенно справедливо обращает внимание на ошибки героев повести как на их общую черту, предлагается, однако, такая трактовка образа фон-Корена, с которой никак невозможно согласиться, поскольку она явно противоречит фактам и духу повести. «*Нравственный закон, носителем которого является фон-Корен, хорош, как и всякое идеальное представление о человеческой жизни, но не всякий может быть безупречен, как закон*»<sup>32</sup>.

Очевидно, «*носитель нравственного закона*» — герой, который поступает согласно этому закону. Какие же поступки совершает фон-Корен? Всех поучает, «*вмешивается в чужие дела*», дразнит несчастного Лаевского, радуется его позору после его истерики: «*У него родимчик! — сказал весело фон-Корен, входя в гостиную, но, увидав Надежду Федоровну, смутился и вышел*». Наконец, фон-Корен стреляет в Лаевского, и только крик дьякона помешал ему стать фактическим убийцей, но он стал им нравственно. Безусловно его нужно признать провокатором и убийцей, и хотелось бы узнать, что за нравственный закон позволяет частному лицу без суда и следствия убивать человека за то, что он играет в карты, пьет, бездельничает и живет с чужой женой? Ответа в повести нет.

Все дело в том, что никаким нравственным законом в своих действиях, порождающих важнейшие события сюжета, фон-Корен не руководствовался, так же как и своей теорией, которая, какой бы она ни была, все же не предполагала бессудной личной расправы над «*слабыми*» и «*развратными*». Его нельзя назвать «носителем» ни нравственного закона, ни идеи социал-дарвинизма, и потому Чехов никак их не оценивает. Причина поступков фон-Корена заключается в непонимании мотивов, которые им движут.

Зоолог ошибается, когда искренне полагает, что в своем отношении к Лаевскому он руководствуется убеждениями. Автор не оставляет никаких сомнений в том, что фон-Корен провоцирует Лаевского на вызов на дуэль и стреляет в него, целясь в лоб, чтобы убить, движимый не идейными соображениями, а личной неприязнью и ненавистью. И несомненно, если бы фон-Корен сознавал, понимал свои чувства, он бы не посмел, не решился бы стрелять в человека.

Философия фон-Корена, блестяще им изложенная, скрыла от него самого реальную причину его поступков. По существу, в этом отношении он похож на Лаевского: тот для оправдания своей рас-

<sup>32</sup> Катаев В.Б. Проза Чехова. Проблемы интерпретации. — М., 1979. — С. 126—127.

пущенности ссылается на романы Пушкина и Тургенева, а он не понимает истинного мотива своего поведения (личную неприязнь) из-за теории о спасении общества от развратников. При этом важно отметить, что каждый частично прав в понимании другого и заблуждается относительно себя.

Фон-Корен верно раскрывает психологию Лаевского, скидывающего личную ответственность за свою жизнь на исторические обстоятельства, но и тот произносит точные слова, называя своего противника «деспотом» и «иллюзионистом». Неясность самосознания, непонимание действительных мотивов собственного поведения — вот истинная подоплека конфликта героев. Они слепы, «кроты», по выражению дьякона.

Претензии обоих героев на идейность представлены автором как несостоятельные, их противостояние в действительности лишено всякого идейного смысла, в нем нет столкновения жизненных позиций, и поэтому дуэль совершается после кульминации повести, когда истинная проблема героя уже решена, а в спорах нет ни побежденного, ни победителя.

Возникает вопрос: с какой целью Чехов явно противопоставляет фон-Корена и Лаевского, кажется, во всем, начиная с внешности? Один — «худощавый блондин», нервный, слабый, неуверенный в себе; другой — брюнет, широкоплечий, сильный, самоуверенный и самодовольный. Лаевский бездельничает, пьет, играет в карты, живет с чужой женой; фон-Корен упорно трудится, ведет строгий образ жизни. Первый — филолог, второй — зоолог.

Но противопоставление героев носит у Чехова особый характер, его можно назвать «ложным», или «мнимым». Этот прием «мнимого» противопоставления героев является общим и характерным для всего творчества писателя, но обосновывается он в «Дуэли». Везде, где у Чехова герои представлены антагонистами, их различия, на самом деле, непринципиальны и не ведут к пониманию их главной сути.

Сравнение героев у Тургенева, Гончарова или Достоевского позволяет читателю оценить сверхличные начала, определяющие их поведение, у Чехова оно ничего нам не открывает. Все, что отличает фон-Корена от Лаевского, оказывается, в конечном счете, несущественным, неважным и не служит причиной основных событий повести. Решающим становится, как мы уже говорили выше, не то, что разделяет героев, а то, что у них есть общего, а общее — не понимание того, что ими движет, а непонимание в форме иллюзий, ошибок, недоразумений, предрассудков, стереотипов.

В «Дуэли» Чехов прибегает к приемам своих предшественников для того, чтобы показать, чем не являются его герои, вопреки их мнению, чтобы читатель не следовал привычной логике художественной мысли создателей Онегина, Печорина, Рудина, Райского, Раскольникова.

Герои писателя в отличие от героев русского романа не являются носителями сверхличных начал, которые бы определяли их поведение, из чего вытекает все своеобразие его поэтики. Чехов не использует в своих произведениях такие традиционные приемы, как противопоставление героев, их иерархию, конфликт, поскольку все они имеют смысл, когда герой по своей эстетической природе может быть квалифицирован как представитель или носитель сверхличных, общих начал — идей, нравов, мировоззрений. Этим Чехов отличается не только от творцов русского романа, но вообще от всех писателей прошлых веков. Герой, не воплощающий общие начала, — совершенно невиданный до последних десятилетий XIX века феномен в мировой литературе.

Самой заметной приметой его появления стало ослабление роли сюжета и тяготение эпических произведений к бессобытийности. До указанного момента эпос всегда рассказывал прежде всего о событиях. В русской литературе, как мы отмечали, уже в XX веке появился бессюжетный роман Бунина «Жизнь Арсеньева».

В «Дуэли» Чехов провел резкую черту, отделяющую его героев от героев русского романа, и в ней же показал, что составляет суть его героев, до него неизвестную в литературе.

Как человек переживает и понимает себя (свое бытие) в процессе жизни — вот что интересует автора «Дуэли». Отсюда и предложенный нами термин — экзистенциальный период русской литературы XIX века.

Как мы уже говорили, в повести высказывается множество мнений о Лаевском окружающими и им самим: он *«гордый интеллигентный человек»*, *«молодой человек, неопытен, слаб»*, хуже *«холерной микробы»*, *«шалый, распущенный, странный»*, *«лишний человек»*, *«мерзавец»*, *«честный, идейный, но однообразный»* и т.д. Они в разной степени могут претендовать на истину, но даже все они в сумме не содержат всей правды о герое. В них нет того, что породило основное событие повести — внутренний переворот Лаевского.

Лаевский — единственный из всех героев Чехова, среди которых так много недовольных своей жизнью, кто смог радикально изменить свое существование. Внутреннему преображению его приданы особый вес и значение в повести, композиционно и стилистически.

Напомним некоторые важные события.

Повесть начинается с признания Лаевского своему другу Самойленко в том, что он разлюбил свою любовницу, Надежду Федоровну, и хочет уехать в Петербург, но у него нет денег. Самойленко обещает ему достать их. Находясь в гостях у чиновницы Битюговой, где собирается все общество, Лаевский получает издевательские записки, скорее всего, написанные фон-Кореном: «*Не уезжай, голубчик мой*», «*А кто-то в субботу не уедет*». Они вызывают у Лаевского истерику: он хохочет, потом рыдает.

От Битюговых он идет к приятелю играть в вист, оставляя Надежду Федоровну с Кирилиным. Кирилин, с которым у Надежды Федоровны была тайная связь, прерванная ею, требует от нее свидания, угрожая скандалом. Они идут в дом свидания Мюридова. После, прощаясь, договариваются о новой встрече там же. Их подслушивает Ачмианов, влюбленный в Надежду Федоровну.

На следующий день Лаевский приходит к Самойленко за деньгами и застаёт там фон-Корена, который поддразнивает его; грубо и бестактно вмешиваясь в чужое дело и доведя Лаевского до бешенства, провоцирует его вызов на дуэль.

Вечером, возвращаясь домой, Лаевский встречает поджидавшего его Ачмианова, и тот под предлогом, что Лаевского хочет видеть незнакомый господин, ведет его в дом Мюридова, в комнату, где Лаевский видит «*Кирилина, а рядом с ним Надежду Федоровну*». Лаевский чувствует, что «*Ненависть к фон-Корену и беспокойство — все исчезло из души*».

Ничего подобного не было ни в одном другом произведении Чехова. Какой стремительный бег событий, какая интрига! Все это совершенно чуждо самой природе чеховского творчества. Возникает вопрос, почему писатель вдруг, единственный раз, обратился к столь несвойственным ему приемам? Какова их функция и какой они несут смысл?

Вся цепь событий, далеко не повседневных, оказывает сильнейшее воздействие на Лаевского, они не проходят бесследно, как многое у Чехова. Истерика, от которой Лаевскому было мучительно стыдно, ожидание дуэли и, наконец, сцена у Мюридова, вызвавшая у него омерзение, потрясли его, привели в такое душевное состояние, когда он уже не смог прибегнуть к привычным приемам самообмана. Обнажилась суть вещей, как принято говорить в таких случаях, открылась жизнь, как она есть. Душевную боль, ужас, омерзение невозможно заговорить рассуждениями о «*лишних людях*», эпохе 80-х годов и т.д. Представителю каких-либо идей, сверхличных начал, героям русского романа вообще не доступны чувства,

которые пережил Лаевский, так же как и те, что испытывает Надежда Федоровна, когда Кирилин вел ее в дом Мюридова и «ей казалось, что он, как муха, то попадает в чернила, то опять выползает из них на свет». Это, говоря словами Чехова, пострашнее нигилистов!

Вся сложная интрига повести несет одно назначение — подвести Лаевского к прозрению, и когда она достигнута и герой остается один на один с собой, автор прерывает последовательность повествования и целую главу отдает спору дьякона Победова и зоолога фон-Корена, очевидно придавая ему важное значение.

Зоолог отстаивает позитивистские взгляды, считая, что гуманитарные знания недостоверны и «будут удовлетворять человеческую мысль» только тогда, когда «они встретятся с точными науками». С чисто позитивистским пренебрежением он отзывается о Канте и Гегеле и к гуманитарному по сути относит всю традиционную человеческую мудрость, включая и религиозные учения. Все философии и религии допускают множество толкований, и потому недостоверны, и «серьезная мысль не удовлетворится ни одним из них».

Пафос рассуждений фон-Корена, его аргументация несомненно близки Чехову, в частности, его мысли из цитированного письма Дягилеву, где выражается надежда на познание истинного Бога с достоверностью и однозначностью результата математического действия.

Здесь пункт существенного и знаменательного расхождения Чехова с Толстым и Достоевским, убежденным, что нравственные истины никогда не будут установлены, совершенно бесспорно, как дважды два — четыре, сколько и как бы ни развивались точные и естественные науки.

Чернышевский, с которым спорил Достоевский, полагал, что наука уже нашла неопровержимые истины в нравственной области. Чехов если и допускал такую возможность, то только через десятки тысяч лет.

Фон-Корен считает, что встреча двух ветвей человеческого познания может свершиться не раньше, чем «земля покроется ледяной корою». А как же жить до этого, как решать нравственные вопросы, встающие перед людьми? Для этого, убежден фон-Корен, надо обратиться к «тем немногим точным знаниям, какие у нас есть», и ни в коем случае не ставить вопроса на «философскую почву». Но, отрицая и иронизируя над философией, зоолог впадает в противоречие, поскольку сам философствует, на что ему неопровержимо указывает дьякон.

Сама постановка проблемы отношения двух видов познания может быть осуществлена только в области «гуманитарных наук».

Ни математика, ни физика — эти образцовые науки — ничего не говорят и, видимо, не могут сказать по этому поводу.

Все рассуждения фон-Корена — чистая философия, в том широком смысле, какой он придает этому слову, причем наихудшая, поскольку мнит себя позитивной, безошибочной наукой. Зоолог бессознательно прибегает к приему, разоблаченному Достоевским в «Записках из подполья»: под видом науки предлагается произвольная, бездоказательная концепция.

Впрочем, здесь мы несколько отвлеклись от действительных проблем повести: Чехов не исследует и не оценивает теорию своего героя. Дело не в том, что взгляды фон-Корена ошибочны, а в том, что он заблуждался относительно мотивов своих поступков. В споре победитель не выявился, он закончился ничем, но в нем обнаружилась важная черта эпохи.

Современный человек живет в *«этом мире, кишашем богами»*, мировоззрениями, идеями, учениями, отрицающими друг друга, и не может принять ни одно как безусловное и в то же время жаждет полной, безусловной истины. Возникает антиномия: верить невозможно, поскольку все учения недостоверны, а без веры жить нельзя. Начинается спор первым положением, сформулированным фон-Кореном, а заканчивается вторым — словами дьякона: *«Вера без дел мертва есть, а дело без веры — еще хуже, одна только трата времени и больше ничего»*.

Спор завершился, и тогда автор вернулся к Лаевскому, сидящему в одиночестве перед горящей свечой, и теперь уже целую главу посвящает ему. *«Убьют ли его завтра утром, или посмеются над ним, то есть оставят ему жизнь, он все равно погиб»*, — так Лаевский начинает свой путь к истине, свою тяжелую работу трезвого и честного понимания себя. Начинает с отчаяния, как Пьер Безухов, Иван Карамазов, Иван Ильич. И это вовсе не случайное совпадение, не чисто внешнее сходство, а глубоко знаменательная черта времени. У героев Толстого, Достоевского, Чехова отчаяние — знак подлинности, серьезности и глубины мысли. У них истина рождается не в споре, как в романах Тургенева и Гончарова, извлекается не из книг, написанных *«умными людьми»*, как в «Что делать?» Чернышевского, а в глубине души, тогда, когда герой остается наедине с собой.

Но между героями, конечно, есть и существенная и характерная разница. Пьер Безухов и Иван Карамазов, испытывая чувство вины, муки совести, ищут мировую гармонию, Бога; Иван Ильич открывает, что он неправильно понимал жизнь, руководствовался ошибочным идеалом, и перед самым концом находит истину, верное понимание жизни, спасающее его от страха смерти.



Лаевский думает только о своей жизни, никаких мировых вопросов не решает, и то, что находит, выглядит скромно в сравнении с обречениями героев Толстого и Достоевского. Личная, неповторимая, своя жизнь стала единственным всепоглощающим предметом его мысли. Если раньше он постоянно обращался к литературе: «*ах, как прав Толстой*», «*как верно Шекспир подметил!*», то теперь в его размышлениях нет ни единого имени писателя или литературного героя. Он открывает, что «*жизнь дается только один раз и не повторяется*». Мысль эта кажется простой и банальной, но для ее постижения Лаевскому понадобился целый ряд исключительных событий. Если прежде он объяснял свое поведение, то теперь он судит себя и приходит к безнадежному выводу: «*Погибла жизнь!*»

Отсюда, с момента предельного отчаяния, Лаевский начинает искать спасение — это принципиально новый этап в его духовном движении. Он приходит к мысли, что не найдет его ни в перемене мест, как полагал еще днем раньше, ни в окружающих людях, ни в чьих-то учениях и теориях, а «*только в себе самом*». Еще одна простая мысль утверждается автором, и ее истинность и подлинность заверяется ее плодотворностью для героя.

Чувство вины перед собой, Надеждой Федоровной, всеми людьми и сознание своей ответственности, пробужденное пониманием единственности жизни, делают Лаевского способным на поступок, порождающий событие. Первым свободным действием Лаевского было сближение с Надеждой Федоровной, когда он «*понял, что это несчастная, порочная женщина для него единственный близкий, родной и незаменимый человек*». Это — событие в высшем значении этого слова, событие, какого до сих пор в повести не было.

Как мы уже говорили, не все происходящее является событием, которым мы называли только то, что значительно. В художественных мирах разных писателей свои критерии события, поскольку то, что существенно для одного, неважно для другого. Но, кажется, у всех писателей действия, события открывают нечто новое в характере героя, мировоззрении, говорят нам нечто важное о человеке, о мире. События — язык эпоса.

Фон-Корен шлет издевательские записки Лаевскому, Ачмианов ведет Лаевского в дом Мюридова, Кирилин принуждает Надежду Федоровну к свиданию. Это события? — Да, но второстепенные, получающие свое значение только потому, что приводят к главным, возникшим благодаря действиям Лаевского. Они сами по себе ничего значительного не открывают. Поступок фон-Корена говорит о его неприязни к Лаевскому, в действиях Ачмианова проявляются

его обида, ревность, низость, поведение Кирилина рисует его как грубого, амбициозного человека.

Эпические произведения всегда обнажали движущие человеком сверхличностные силы, в чем одно из важнейших их назначений, поэтому они строились на действиях героев и событиях, а характеры героев были чуть ли не главным предметом интереса писателей и читателей. Личные свойства фон-Корена, Ачмианова, Кирилина, да и всех остальных героев «Дуэли» не открывают никаких сверхличностных сил и потому не становятся предметом художественного анализа, они не ведут нас в область обобщений. Герои никого и ничего не представляют.

А вот поступки, действия Лаевского, совершенные после того, как он был потрясен рядом событий, открывают нам совершенно особую движущую им силу. Его поведение определяет не характер, не мировоззрение, не идеи, не нравы, а экзистенция, понимание им своего бытия-в-мире. Как раз этого и не учитывают те критики, которые утверждают, что изменение Лаевского необоснованно и неправдоподобно.

В «Дуэли» Чехов не просто передал чувство жизни героя и ее понимание, но посредством отрицания общепринятой трактовки литературного героя в качестве характера, как не соответствующей природе его персонажей, утвердил и обосновал иную сущность человека в качестве предмета своего искусства.

Здесь и ответ на вопрос: как надо судить о ближнем, чтобы быть справедливым? Нужно помнить, что человек — не вещь с прочными свойствами, а понимающее себя бытие-в-мире, и потому не поддается окончательно установленному определению. Его суть не доступна другому и открывается самому человеку в «пограничных» ситуациях, поэтому *«спасение надо искать только в самом себе»*. Тот, кто берется судить ближнего, должен знать, что он может неправильно понимать себя, что приведет его к ошибке в его суждениях о другом.

Все основные события повести, образующие сюжет, занимают 20 глав и происходят в течение недели. Последняя, двадцать первая, начинается словами: *«Прошло три месяца с лишним»*. Очевидно, Чехов позаботился, чтобы духовный переворот Лаевского воспринимался не как минутное настроение, бесследно исчезающее, а как серьезный поступок, повлекший реальные изменения его жизни.

Глава, несомненно, носит итоговый характер и бросает проясняющий свет на все происшедшее; в ней не только ставится вопрос о мировоззрении, но и дается ответ, что соответствует высшему

«чину» повести — почти роману<sup>33</sup>. Ответ представлен в четко сформулированном виде, что не встречается даже у таких признанных учителей и пророков, как Толстой и Достоевский. Он — в словах Лаевского: *«Никто не знает настоящей правды»*.

Чехов придал им самый высокий статус высшей, общей идеи, они — не симптом состояния героя, как это нередко бывает у Чехова, не субъективное мнение, а мысль, выражающая объективную суть изображенного в произведении мира. У нее тот же мироформирующий статус, что и у христианской идеи бессмертия души в «Братьях Карамазовых» или идеи прогресса в романах Тургенева.

Чтобы не было недоразумений, в согласии с поэтикой повести, показывающей и чем не является герой, и что он есть на самом деле, Чехов вкладывает два разных смысла в одни и те же слова. Сначала их произносит фон-Корен, а затем дважды повторяет Лаевский. Фон-Корен ничего не понял, или скажем так: почти ничего, прошедшие события почти ничему его не научили. Он остался убежденным в непогрешимой истинности своего мировоззрения, в правильности своих поступков и признал ошибку только в частном случае: не смог предвидеть изменения Лаевского: *«если не ошибаешься в главном, то будешь ошибаться в частностях. Никто не знает настоящей правды»*. В «главном», считает фон-Корен, он не ошибается и знает истину. Он так же ослеплен своей идеей, как и раньше, хотя его признание дьякону — *«а мне... мне грустно»* — свидетельствует, что все же что-то сдвинулось в его душе.

Лаевский же утверждает совсем иное: никто не знает именно «главного». В его рассуждениях «настоящая правда» означает «главное», то есть мировоззрение, «общую идею». *«В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад»*.

*Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля все гонят их вперед и вперед. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды»*.

Фон-Корен говорил о себе, о частном, а Лаевский о «людях», об общем. Сколько замечательных общих мыслей о человечестве и его будущем высказывали герои Чехова, но все преподносились с явной иронией. Как только они заговорят о великих и вечных вопросах, так тут же и насмешка. В «Дуэли» заключительные слова героя даны серьезно, и они несут авторскую мысль. Ее выражение доверено Чеховым Лаевскому не потому, что он превосходил фон-Корена по уму или другим личным достоинствам, а в силу опыта, приведшего

<sup>33</sup> В одном из писем, обсуждая «Огни», Чехов признался: *«Когда я пишу, меня всякий раз пугает мысль, чего моя повесть длинна не по чину»*.

его к прозрению, и то, что он представляется зоологу жалким, несколько не компрометирует его вывод.

В повести представлено и теоретическое обоснование ее итоговой мысли, и принадлежит оно фон-Корену. В нем следует тщательно разобраться, поскольку и тут сосуществует истина с ложью.

Главный аргумент в пользу этой итоговой мысли становится ясным уже в делении всего человеческого знания на гуманитарное и точное. К гуманитарному относится вся человеческая мудрость, давшая смысл и идеалы, нормы и законы, направлявшие жизнь человека, общества, народов и государств на протяжении веков и тысячелетий. Она не может быть принята как *«настоящая правда»*, поскольку переменчива и противоречива, поэтому фон-Корен выбирает *«самое стойкое и живучее из всех гуманитарных знаний»* — *«учение Христа»*. Но оно допускает множество толкований, *«а если их много, то серьезная мысль не удовлетворится ни одним из них»*. Здесь Чехов солидарен со своим героем, доводы которого очевидно оправдывают мысль, что *«настоящая правда»* не известна никому, и представляются неопровержимыми.

Но дальше фон-Корен излагает свое толкование учения Христа и признается, что верует *«по-своему»*, и в то же время считает свою теорию истиной, *«настоящей правдой»*. На каком же основании? Разве его версия не стала одной из многих, разве он не прибавил ее к *«массе всех толкований»*? А самое главное: возведя свою теорию в ранг достоверной, обязательной истины, он приходит в противоречие с мыслью автора, что *«никто не знает настоящей правды»*.

За несколько лет до создания *«Дуэли»* Чехов, по его же признанию, в поисках истины менял свои взгляды, в повести он высказал свое окончательное мировоззрение. Он не принял ни одну из многочисленных идей современности, ни одно учение, никакую идеологию или религию в качестве *«настоящей правды»*. Такова была его уже неизменная позиция и последнее твердое слово.

### И.А. БУНИН (1870—1953)

У читателя может возникнуть закономерный вопрос: почему книгу, посвященную русской литературе XIX века, мы заканчиваем разделом о творчестве Бунина, хотя и начавшего писать в XIX веке, но большую часть творческого пути прошедшего все же в XX веке?

В самом вопросе уже содержится и часть ответа. Бунин, будучи современником Л. Толстого и Чехова, закончил жизнь в середине XX века, пережив три революции и две мировые войны. Таким об-

разом, его творчество соединяет два века, создавая непрерывное движение отечественной литературы, чем грех не воспользоваться в нашем исследовании.

Благодаря Бунину мы можем лучше и полнее понять русских писателей XIX века, поскольку он начинал как их подражатель, а потом, отказавшись от ряда их важнейших принципов, стал художником уже XX века. Лучше всего мы видим и оцениваем высшие достижения искусства, когда смотрим на них с соизмеримых с ними вершин. А Бунин, на наш взгляд, был самой выдающейся фигурой в русской литературе XX века, давшей немало замечательных писателей.

И, наконец, что особенно важно, Бунин сам сознавал себя преемником русских писателей XIX века. И в эмигрантской критике его называли «последним русским классиком». Так же воспринимали его и иностранцы, что особенно показательно. Французский писатель Анри де Ренье писал о «Митиной любви»: *«Прекрасный роман Бунина есть произведение одного из мастеров русского романа того времени, когда Россия была еще Россией Тургенева и Л. Толстого... Бунин, при всех своих личных особенностях, принадлежит к семье именно этих высоких творцов»*<sup>34</sup>.

Он был современником не только Л. Толстого и Чехова, но и свидетелем появления модернизма, заявившего о своем принципиальном отличии от предшественников. Несомненно, модернизм — явление совершенно особое, неизвестное ни одной эпохе прошлого, и потому с его помощью мы можем отличать, а следовательно, в какой-то степени и постигать современность, буквально одержимую новизной. Эксплуатируя стойкий предрассудок общества, бездумно убежденного, что все новое лучше старого, что «новое» и «хорошее» — синонимы, чуть ли ни каждый писатель-модернист провозглашал себя новатором, Колумбом, первооткрывателем. И в соревновании — кто новей всех? — стало закономерным появление футуристов — варваров от прогресса, призывавших сбрасывать с корабля современности Пушкина и Л. Толстого.

В конце XIX — начале XX века реализм и модернизм представляли два полюса, по отношению к которым самоопределялся почти каждый писатель. Литературные симпатии Бунина были выражены ярко и страстно, а нередко и пристрастно. В целом, не вдаваясь в подробности, можно сказать, что он любил русскую классику XIX века и не принимал модернизм.

<sup>34</sup> Цит. по: Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1996. — Т. 5. — С. 523.

Сколько высоких хвалебных слов сказано в адрес Пушкина; кажется, уже их не осталось для выражения любви к великому поэту, но Бунин нашел свои, особые. На вопрос: как он относится к Пушкину? — он ответил: «*В одном моем рассказе семинарист спрашивает мужика: “Ну, а скажи, пожалуйста, как относятся твои односельчане к тебе?”*

*И мужик отвечает:*

— *Никак они не смеют относиться ко мне”.*

*Вот вроде этого и мог я бы ответить:*

— *Никак я не смею относиться к нему (Пушкину. — В.Л.)»<sup>35</sup>.*

Бунин постоянно размышлял о русской литературе XIX века. С думой о ней он прожил всю жизнь. В последние дни свои на земле, уже не вставая с постели, Бунин читал Л. Толстого. Он рассказывал: «*Я недавно кончил перечитывать “Войну и мир”, должно быть в пятидесятый раз. Читаю лежа, но от восхищения постоянно приходится вскакивать. Боже, до чего хорошо...»<sup>36</sup>*

Накануне смерти писателя его жена, В.Н. Муромцева, читала ему письма Чехова. Бунин написал замечательную книгу о Л. Толстом и до последнего дня работал над книгой о Чехове.

К модернистам он испытывал явную неприязнь, в своих воспоминаниях говорил о них с насмешкой, а порой с презрением. Бунин был убежден, что в первое десятилетие XX века, а это было время, когда тон в литературе задавали модернисты, произошло ее падение.

В 1913 году на юбилее газеты «Русские ведомости» он произнес речь, где, в частности, сказал: «*Исчезли драгоценнейшие черты русской литературы: глубина, серьезность, простота, непосредственность, благородство, прямота — и морем разлилась вульгарность, надуманность, лукавство, хвастовство, фатовство, дурной тон, напыщенный и неизменно фальшивый»<sup>37</sup>. В том же духе говорит о модернизме и такой, далекий от Бунина, человек, как Н. Бердяев: «С Мережковским исчезает из русской литературы ее необыкновенное правдолюбие и моральный пафос»<sup>38</sup>.*

Спустя сорок лет в незаконченной книге о Чехове Бунин одобрительно приводит негативные оценки модернизма Чеховым и Л. Толстым. «*Представители того “нового” искусства, которое так хорошо назвал “пересоленной карикатурой на глупость” Толстой,*

<sup>35</sup> Литературное наследство. Иван Бунин. Кн. 1. — М., 1973. — С. 319—320.

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Бердяев Н. Самопознание. — М., 2004. — С. 136.

*смешны и противны были ему (Чехову. — В.Л.)»<sup>39</sup>*. Так, дорога, по которой пошел Бунин, определилась для него навсегда верностью заветам русских классиков XIX века и отстранением от «нового» искусства.

Но здесь необходимо спросить: каким именно заветам? Исходя из оценок Бунина, нужно признать: прежде всего нравственным и общеэстетическим.

Но в то же время он решительно отказался от важнейших принципов реализма, которые, казалось бы, составляли самую сущность, были величайшим его открытием и гордостью: от детерминизма, историзма и объясняющего пафоса. Но Бунин сохранил верность серьезному изображению человека и действительности и в этом пошел дальше предшественников.

В таком случае правомерно ли будет называть Бунина реалистом? Думаю, что да. Во-первых, мы не имеем никаких других терминов для определения писателей той эпохи, кроме «реалист» и «модернист», и, учитывая отношение самого писателя к тем и другим, у нас нет выбора. Во-вторых, на наш взгляд, именно верность глубинным импульсам двигателя Буниным и в его споре с русским реализмом XIX века. Он был вынужден отказаться от некоторых фундаментальных канонов своих предшественников, поскольку они не позволяли изобразить ту реальность, которую он увидел благодаря тому, что продолжил дело своих предшественников — поиск смысла жизни. Логика развития реализма привела Бунина к глобальной полемике с ним, что и стало органичной связью писателя с Пушкиным, Тургеневым, Л. Толстым, Достоевским.

У него была репутация человека, плохо воспринимающего умозрительные, отвлеченные построения, писателя, чужающегося всякого рода теорий, что дало основание многим критикам и литераторам отнести его искусство к натурализму, бескрылому реализму, которому недоступны высшие философские идеи. Здесь нужно сказать, что это — недоразумение. Недоверие Бунина к идеям вполне соответствовало представлениям философии XX века в ее высших достижениях. Бунин был писателем-философом, оригинальным мыслителем, выработавшим цельное мировоззрение. Его особенность, весь строй, логика определяется тем, что Бунин в отличие от Тургенева, Гончарова, Чернышевского, с одной стороны, Л. Толстого и Достоевского, с другой, создает его в поисках смысла жизни в непостижимом мире.

<sup>39</sup> Бунин И.А. Указ изд. — Т. 9. — С. 235.



Конечно, следует уточнить, что понимается под «*непостижимостью мира*». Само собой разумеется, что речь не идет о полной его непонятности — человек существует, и что-то ему открыто, исходя из чего он, так или иначе, оценивает и ведет свою жизнь. Мир воспринимается Буниным непостижимым в сравнении с его пониманием в прошлые, религиозные эпохи, когда человек жил в мире, созданном Богом, дававшим законы, определявшие человеческую жизнь.

Вспомним рассуждения Пьера и Андрея Болконского, мысль Ивана Карамазова, что если нет Бога и вечной жизни, не может быть и никакой нравственности и вряд ли вообще стоит жить. Христианин твердо знал, что от него, его поступков зависит его судьба: он может погубить себя, а может спастись и достигнуть вечной жизни. В русской литературе высшее счастье все же находят герои нравственно безупречные, что там ни говори, а зло всегда получает возмездие в виде внутреннего мучительного переживания либо оно носит исторический, социальный характер, как у Некрасова, и тогда существовать ему остается недолго, до скорого построения совершенного общества. Бунин не разделял понимания проблемы зла ни с социальными, ни с философско-религиозными реалистами и вел полемику и с теми и с другими. Он начал с рассказов о крестьянской жизни с традиционным пафосом сочувствия к бедным, их страданиям и несчастиям. Но популярность Бунину, по его собственным словам, принесла «Деревня» (1910), пафос которой был совершенно иной: повесть поразила всех беспросветно-мрачной, пессимистической картиной действительности. В ней писатель предстал оригинальным художником со своим самобытным взглядом на мир, оспаривающим Тургенева, Достоевского, Л. Толстого, под влиянием которых в русском обществе царил преклонение перед народом. Достоевский так и писал: «...мы должны преклониться перед народом и ждать от него всего, и мысли и образа...»<sup>40</sup>.

Такое отношение к народу вызывало у Бунина яростное возмущение, ставшее прочным стимулом в его творчестве. По мнению автора «Деревни», русские писатели идеализировали народ, не замечали его недостатков и пороков, а если говорили о них, то оправдывали тяжелой жизнью, притеснением, невежеством.

Психологию русских писателей-дворян, пишущих о народе, раскрыл в своем дневнике Л. Толстой: «*Простой народ так много выше нас стоит исполненной трудов и лишений жизнью, что как-то нехо-*

<sup>40</sup> Достоевский Ф.М. Указ. изд. — Т. 22. — С. 45.

*рошо нашему брату писать и описывать в нем дурное. Оно есть в нем, но лучше бы говорить про него (как про мертвого) одно хорошее»<sup>41</sup>.*

Бунин в «Деревне» рассказывает в основном о «дурных» чертах крестьян, причем таких, о которых до него и слышно не было. Он приводит немало примеров жестокости, грубого отношения к крестьянам богатых кулаков, лавочников, чиновников, но больше всего поражает в его повести читателя то, с каким безжалостным презрением относятся к бедности сами бедные. Страдания и несчастья ближних не только оставляют их равнодушными, но даже могут вызвать веселый смех.

Один из главных героев повести, Кузьма Красов, передает рассказ молодого крестьянского парня Дениски: *«Бывало, в голодный год, выйдем мы, подмастерья, на Черную Слободу, а там этих приституток — видимо-невидимо. И голодные, шкуры, преголодные! Дашь ей полфунта хлеба за всю работу, а она и сожрет его весь под тобой... То-то смеху было!»*

Сам по себе эпизод чудовищный, но еще страшнее отношение к нему героя. *«Заметь! — строго крикнул Кузьма, останавливаясь: — “То-то смеху было!”»*.

Бунин своей повестью бросал вызов русскому обществу. Он как будто говорил: если вы действительно, всерьез хотите помочь народу, то вы должны познавать, а не придумывать удобный для вас его образ.

Повесть произвела сильнейшее впечатление на общество не столько суровостью картины, сколько ее безысходностью. В ней нет полюсов добра и зла, к чему приучила русская литература читателя, нет противоречий и противоборствующих начал, а следовательно, нет движения и будущего. Такая действительность предстает как бессмысленная. Нелепость, абсурд, несуразица, бестолковость — черты, доминирующие в повести, характеризуют и личные отношения персонажей, и социально-исторические события: ведь действие происходит во время первой русской революции. В споре с предшественниками Бунин в качестве главного довода против всех бытовавших в русском общественном сознании теорий выставляет один — темноту, невежество крестьянина, полное непонимание им происходящих событий.

Логика полемики Бунина обнажена в рассуждениях Кузьмы Красова, крестьянского грамотея-самоучки, у которого известия о всеобщей забастовке, разговоры о Думе вызывают едкую иронию.

<sup>41</sup> Толстой Л.Н. Юб. изд. — Т. 46. — С. 184.

«*«Парламент, депутаты!» — думает Кузьма и вспоминает свой мимолетный разговор с человеком, открывшим ему ворота подворья:*

*«— А не знаешь, зачем суд приехал?*

*— Депутата судить... Говорят, реку хотел отравить.*

*— Депутата? Дурак, да разве депутаты этим занимаются?*

*— А чума их знает.»».*

Огорошенный абсурдностью ответа, Кузьма с досадой вспоминает знаменитый образ России, созданный в русской литературе. «*«Русь, Русь! Куда мчишься ты?» — пришло ему в голову восклицание Гоголя. — «Русь, Русь!.. Ах, пустоболты, пропасти на вас нету! Вот это будет почище — депутат хотел реку отравить...»».*

Всегда, на протяжении всей истории человечества писатели изображали в своих произведениях понятный, разумный мир. Неразумные черты были предметом сатиры. Реалисты XIX века, как говорилось выше, не только стремились к правдивому воссозданию действительности, но и объясняли своих героев, их судьбу сверхличными историческими силами.

В рассказе «Петлистые уши» Бунин спорит с Достоевским, в его лице — с гуманизмом современности. Герой рассказа, Соколович, совершает убийство, которое нужно рассматривать как квалифицированный поступок, поскольку он обнаруживает движущую героем силу и поэтому вступает в один ряд с поступками Онегина, Печорина, Раскольникова. Онегин ведет себя в дуэльной истории как человек, воспитанный светом, Печорин убивает Грушницкого, следуя своей жизненной философии, Раскольников совершает преступление, чтобы проверить свою теорию. Все названные герои при всех их различиях действуют под влиянием духовных начал, что роднит их.

Соколович всем им противостоит. Он совершает убийство и обосновывает его теорией, у него есть своя философия, чему примеров у Бунина буквально единицы. Кажется, это позволяет его сблизить с Раскольниковым. Обоих героев можно назвать убийцами-теоретиками. Но теория Соколовича, по сути, не является движущей силой, причиной его действия. Если бы он не рассуждал, он все равно задушил бы свою жертву. Отрицает герой и социальную обусловленность своих действий.

«*«Вы же сами панский сын, — неприязненно заметил на это один из матросов, Левченко. — Я сын человеческий, — сказал Соколович с какой-то странной торжественностью, которая могла сойти и за иронию».* Как известно, так называл себя Иисус Христос, в силу чего фраза героя приобретает многозначительный полемический смысл. Суть человека не в любви к ближнему, завещанной Богом,

а в *«страсти к убийству и вообще ко всякой жестокости»*, которая *«сидит в каждом»*, и потому, на самом деле, никого совесть не мучает. *«Мучился-то, оказывается, один Раскольников, да и то только по собственному малокровию и по воле своего злобного автора, совавшего Христа во все свои бульварные романы»*.

Основная предпосылка решения нравственных проблем в русской литературе XIX века, с точки зрения Бунина, была очевидно неверной, далекой от истины, во имя которой он подверг критике положение об изначальной нравственности человека, которого либо портит среда, либо он совершает преступление из-за неверных взглядов.

В мире авторов *«Анны Карениной»* и *«Преступления и наказания»* существует вечный, незыблемый и всеобщий нравственный закон, нарушение которого карается самой природой человека, и потому наказание неотвратимо.

Бунин, видимо, был убежден, что отсутствие совести у обычных, средних людей — распространенное явление, и, совершая преступление, они не испытывают никаких мук. Более того, писатель даже утверждает, что природа человека влечет его к жестокости, к убийству, как Соколовича и героя рассказа *«Ермил»*. Ермил задумал и осуществил убийство, что составляет сюжет рассказа. Очень важный момент, означающий, что в произведении раскрывается сущность героя, под влиянием которой он действует, что и образует закономерную систему событий, что встречается у Бунина не часто.

Мотив убийства, неслыханный и невиданный в русской литературе: не идейный, не месть и не корысть. О нем сообщается в форме несобственно-прямой речи, так что трудно было бы однозначно решить, разделяет такой взгляд автор или нет, если бы не весь строй произведения. *«Нет, видно никогда не откажется человек искалечить, пришибить человека, если только с рук сойдет. Глянь, как рвет, молотит мужик вора, стянувшего клоч соломы. Клоч не дорог, да ведь как такой случай упустить. За вора-то ничего не будет»*.

Осужденного за убийство, подстроенное им так, что вина его была признана минимальной, Ермила отправили в монастырь, где после окончания срока он остался навсегда. Но предложение постричься в монахи не принял. *«Нет, я дюже преступный, — говорил он с удовольствием»*. Какого рода *«рассказание»* испытывал Ермил, очевидно из этой заключительной фразы рассказа.

Но понятие зла составляет неразрывную пару с добром, и одно без другого не существует и даже не может быть понято. Человек не в состоянии обойтись без этих фундаментальных понятий. И трудно

представить себе картину мира, где не происходит борьба добра со злом. Христианство и выросшая на его почве теория исторического прогресса учат человека, как победить зло и достичь в *вечной* борьбе с ним добра.

Как же обстоит дело с добром у Бунина? Какое место оно занимает в личной жизни человека и в мире? Кажется, у Бунина найдется один такой герой, который совершает добрый поступок, и из рассказа, где он выведен, понятно, *почему он один*.

Герой «Речного трактира» (1943) рассказывает о случае, происшедшем с ним в молодости. Рассказ входит в книгу «Темные аллеи», книгу о любви, о женской красоте, в центре почти каждого рассказа женский образ: Руся, Натали, Галя Ганская, Таня, Муза. И «Речной трактир» — не исключение, и в нем Бунин рисует образ необыкновенно красивой девушки, очаровавшей рассказчика. Он видел ее два раза в жизни: первый раз в церкви, где она страстно молилась, а второй — в трактире ночью с человеком намного ее старше, в котором рассказчик узнал знакомого «*пьяницу, развратника, шулера*». Герой спас ее, вроде как Лопухов Веру Павловну или Кирсанов Настю Крюкову. Только, уведя ее из трактира от «*пьяницы*» и «*развратника*» и проводив ее по ночному городу до дома, он ее больше никогда не видел.

И теперь, через много лет, он вспоминает свой благородный поступок и приходит к неожиданной мысли: «— *А знаете <...> я жалел потом, что, так сказать, спас ее <...> А зачем, позвольте спросить, я вмешивался? Не все ли равно, чем и как счастлив человек! Последствия? Да ведь все равно они всегда существуют: ведь от всего остаются в душе жестокие следы, то есть воспоминания, которые особенно жестоки, мучительны, если вспоминается что-нибудь счастливое...*»

Получается, что зло веско и неизбежно, поскольку покоится на прочном метафизическом основании. В «Петлистых ушах» и «Ермиле» раскрыт мотив убийц, носящий общий характер: он присущ не только вот этим героям, Соколовичу и Ермилу, а человеку вообще, независимо от времени и места. А добро? Непонятно, зачем и на каком основании оно существует в мире. О мотивах поступка героя «Речного трактира» ничего не сказано, просто подается факт: так бывает в жизни, а что, какая сила движет им, остается неизвестным. Зато обосновывается мысль о бесполезности, напрасности действий героя, спасшего девушку.

Бунин, не принимая ни христианского решения проблемы, ни того, которое предлагала современная гуманистическая мысль, предпринимает крайне любопытную и, как мне представляется,

совершенно оригинальную попытку найти основание добра в человеческой жизни.

Для Л. Толстого и Достоевского влечение человека к добру кроется в стремлении к бессмертию. Мысль эта ясно выражена в разговоре Пьера с Андреем на переправе и в рассуждениях Ивана Карамазова. Чернышевский в теории разумного эгоизма пытался убедить своих читателей, что делать добро в интересах каждого человека, ему так выгодно.

А теперь послушаем Бунина. В рассказе «Слепой» (1924) нищий благодарит за несколько сантимов, положенных в его картуз: *«Спасибо, спасибо, добрый мой брат!»* И вот эти обычные слова приводят автора к глубокому размышлению и обобщающей мысли: *«Да, да, все мы братья»*.

Конечно, мысль не новая, более того, настолько затасканная, что мало кто действительно считает ее за истину. Но такова сила искусства: Бунин убеждает нас в ее истинности, *«заражает»* нас чувством, в котором, в отличие от голой мысли, невозможно сомневаться. Но, предупреждает писатель, вспоминаем мы о ней редко: *«только смерть или великие скорби, великие несчастья, напоминают нам об этом с подлинной и неотразимой убедительностью, лишая нас наших земных членов, выводя нас из круга обыденной жизни»*.

О том, как в исключительных ситуациях предельного напряжения духовных сил человеку открывается чистая, божественная любовь к ближнему, писал и Л. Толстой. А. Болконский, как мы помним, испытал ее к своему врагу, Анатолию Курагину, в хирургической полевой палатке на Бородинском поле. Но у Толстого нет такой непреодолимой границы, за которую любовь человека к человеку не может проникнуть в мир повседневности, как у Бунина, в мире которого ей туда доступа нет абсолютно.

Но дальше ход мысли писателя приводит его к еще более удивительному положению: *«все мы в сущности добры»*. Мысль совершенно неожиданная для автора «Петлистых ушей» и «Ермила», где твердо говорится: в человеческой природе заложено влечение к бессмысленной, *«бескорыстной»* жестокости. И вот вдруг оказывается, что *«все мы»* не иногда, временами, а *«в сущности добры»*. Значит, не только в редкие моменты *«великой скорби»* человек добр?

Важно, что Бунин не просто декларирует, а обосновывает свою мысль, которая, как уже говорилось выше, представляется совершенно оригинальной. *«Я иду, дышу, вижу, чувствую, — я несу в себе жизнь, ее полноту и радость. Что это значит? Это значит, что я воспринимаю, приемлю все, что окружает меня, что оно мило, приятно, родственно мне, вызывает во мне любовь»*.

Герои Чернышевского истину, приводящую их к добру, открывали в «умных книгах», которые они могли и не прочитать. У Толстого и Достоевского прозревали под воздействием тяжелых испытаний лучшие герои, наделенные особым даром — способностью к высшей, духовной жизни. Толстой и Достоевский хотели убедить всех людей в том, что жизнь — это любовь, но для этого им пришлось создавать образы героев со свойствами, присущими далеко не всем.

А у Бунина каждый, без исключения, чувствует, *«что жизнь есть, несомненно, любовь, доброта и уменьшение любви, доброты есть всегда уменьшение жизни, есть уже смерть»*. Чтобы понять это, человеку необязательно читать Л. Фейербаха и Д. Милля, вести напряженную духовную жизнь, достаточно дышать, видеть, чувствовать, то есть жить в самом элементарном смысле слова.

Бунин начал свое оригинальное творчество полемикой со своими предшественниками по поводу их представлений о добре как сущности человека, а пришел как будто к тому же. С пафосом и мыслью «Слепого» согласились бы и Толстой, и Достоевский, но заключительные слова рассказа, скорее всего, вызвали бы у них протест и неприятие: *«Не пекитесь о равенстве в обыденности, в ее зависти, ненависти, злом состязании. Там равенства не может быть, никогда не было и не будет»*.

И для русских писателей равенство было если не синонимом добра, то обязательным его условием, но вопреки совету Бунина они только и делали, что *«пеклись»* об изменении человеческой жизни к лучшему.

Для автора «Деревни» и «Слепого» вера Толстого и Достоевского в необходимость деятельности во имя добра, равенства и справедливости наивна, ошибочна и совершенно напрасна. И Бунин как будто не замечает противоречия своей концепции и ее очевидного несоответствия реальности, скажем даже так: ее фантастичности.

Человек добр («Слепой»), но испытывает желание принести страдание ближнему («Петлистые уши», «Ермил»). Как одно совмещается с другим, Бунин не говорит. Человеку открывается, что все мы — братья, только в редкие минуты *«великой скорби»*, но одновременно справедливо и то, что доброта человека основана на том, что он дышит, чувствует, видит. Наконец, самое, пожалуй, спорное: человек добр по своей сущности, но это никак не проявляется и не может проявиться в его действиях и поступках. Какое-то абсолютно бессильное добро, в отличие от зла. Причем Бунин отрицает существование добра не только в повседневности, но и в истории, и в ней особенно, текущая история для него — царство сплошного зла.



Сам он в жизни отличался не совсем обыкновенной чуткостью ко всякой лжи и несправедливости, вызывавших у него страстное неприятие, и, вопреки заклинаниям о бесполезности борьбы со злом, он боролся с ним, правда, в публицистике, но это не меняет дела. Очевидно, что в своей собственной жизни он мог бы найти доводы против своей же концепции добра и зла.

Наше дело, однако, не в том, чтобы «уличить» писателя в противоречии, а в том, чтобы постараться понять внутреннюю логику его взглядов, помня о том, что противоречия гения ценнее стройной системы посредственного мыслителя.

Почти у каждого большого писателя мы находим противоречия, и с нашей стороны было бы нелепым сомнением видеть их причины в том, что они что-то не поняли. Речь идет о таких глубоких и сложных проблемах, разноречия о которых невозможно объяснить личными недостатками художников. И потому вернемся к спору Бунина с Достоевским и попробуем найти момент их принципиального разногласия.

*«И вообще пора бросить эту сказку о муках совести, об ужасах, будто бы преследующих убийц. Довольно людям лгать...»* В этих строках из «Петлистых ушей» автор обвиняет Достоевского в измене истине и попросту во лжи, утверждающей неизбежность наказания всякого убийцы в виде неотвратимых мук совести. Но дело в том, что Достоевский ничего подобного никогда не утверждал.

Автор «Преступления и наказания» не хуже Бунина был осведомлен о человеческой жестокости и кровопролитиях истории, не было для него тайной и полное отсутствие мук совести у преступников. В «Записках из мертвого дома» Достоевский рассказал о каторжнике Орлове, хладнокровно резавшем и детей и не испытывавшем никого раскаяния: он рассмеялся, когда понял, что рассказчик добирается до его совести.

Где же действительная точка расхождения писателей? Она в понимании ими высшего блага. Для Достоевского оно — в сознании человеком своей внутренней свободы, примером которой был Христос, абсолютно прекрасная личность, *«тип, которому нельзя уже больше повториться даже и в будущем»*<sup>42</sup>. Высшее благо человека у Достоевского — в жизни духовной. Тому же Раскольникову *«одного существования всегда было мало, он всегда хотел большего»*, то есть жизни ради идеи, для высшей цели, в конце концов, для бессмертия. А бессмертие человеку, не признающему нравственного закона, недоступно. Здесь причина раскаяния Раскольникова, а вовсе не в том, что оно свойственно каждому.

<sup>42</sup> Достоевский Ф.М. Указ. изд. — Т. 21. — С. 11.

Зосима говорит Ивану Карамазову: *«Но благодарите творца, что дал вам сердце высшее способное такой мукой мучиться, “горняя мудроствовати и горних искати, наше бо житительство на небесех есть”*». Высшей жизнью живут у Достоевского герои, ищущие смысл жизни, им не надо миллиона, им надо идею разрешить, для чего требуются особые качества, которыми и наделены Иван Карамазов, Раскольников, Алеша.

Для героев Бунина нет ни высших целей, ни идей, и бытие человека не делится на высшую жизнь и существование. Идейных героев у него практически нет, как и таких, которые заняты духовными исканиями. *«Но разве важно, отчего именно счастлив или несчастлив человек? Все слезы одинаковы, все они капли одной и той же влаги! Да и не так уж отличен человек от человека...»* Эта мысль из рассказа Бунина «Надписи» настойчиво повторяется и в других его рассказах, она — одна из задушевных его идей. Счастье, полнота жизни, радость не зависят у Бунина ни от нравственных достоинств человека, ни, уж тем более, от уровня культуры и развития.

У мужика Прокофия («Мухи») отнялись ноги, и он целыми днями лежит один в избе и давит палкой мух, находя в этом странном и бесполезном занятии главную радость жизни. *«Вы вот норовите, — обращается этот мудрец к автору-рассказчику, — как бы придумать, сочинить получше, а я — как бы побольше мух помять. И все одна честь, одно удовольствие»*. Рассказ заканчивается недоуменным признанием автора: *«Ничего не понимаю, еду и смотрю вдаль»*.

Что мух давить, что создавать произведения искусства, с субъективной точки зрения, все равно, радость та же самая, а точку зрения пользы общества, прогресса Бунин не признает.

Высшее благо у Достоевского и Толстого — бессмертие и ведущая к нему духовная жизнь. А у Бунина?

Автобиографический, не по подробностям жизни, а по мировоззрению, герой «Жизни Арсеньева» вспоминает, как он *«часами просиживал, глядя на ту дивную, переходящую в лиловое, синеву неба, которая сквозит в жаркий день против солнца в верхушках деревьев, <...> и навсегда проникся глубочайшим чувством истинно-божественного смысла и значения земных и небесных красок. Подводя итоги того, что дала мне жизнь, я вижу, что это один из важнейших итогов»*.

Такого ответственного слова — «итог» — кажется, нигде больше у Бунина и не встречается. Итог — в радости, как и у Л. Толстого и у Достоевского, но у них она достигается нравственным совершенствованием, становится завершением трудного пути, результатом внутренней духовной работы, а у Бунина дается созерцанием. Потому он и сосредоточен на восприятии вещественного мира, его

красок, запахов, форм, что они приносят человеку радость. Как уже было замечено, может быть, на иной странице Бунина красок больше, чем в целом романе Достоевского.

В отличие от славы, богатства, духовных исканий, наслаждения талантом, силой, восприятие чувственного мира доступно каждому. И в этом отношении Бунин можно назвать самым «демократичным» русским писателем.

Цвет, запахи, звуки, свет, формы, о которых он с таким непревзойденным мастерством писал, имеют у него *«божественный смысл и значение»*. *«Божественный»* — не просто оценочный эпитет высшей степени, но и семантически точное слово, выражающее мысль о справедливом мироустройстве. У Достоевского высшая радость, высшее счастье доступно, в конце концов, избранным натурам, которым дано *«сердце высшее»*. А у Бунина чем человек счастлив? *«Только тем, что живет на свете, то есть совершает нечто самое непостижимое в мире»* («Книга»).

Иван Карамазов признается Алеше: *«Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие листочки, дорого голубое небо, дорог иной человек...»* Смысл жизни и непосредственная радость от восприятия чувственного, вещественного мира разведены. Иван допускает, что все — *«беспорядочный, проклятый и, может быть, бесовский хаос»*, и в то же время несмотря на это *«клейкие листочки»* дарят нам радость и счастье, как бы вопреки смыслу, они недостаточны, неполны, а подлинны только те, что несет вера в *«порядок вещей»*, в справедливое мироустройство. Героям Достоевского одной красоты недостаточно, им нужно нравственное оправдание существующего мира, которое они и ищут, а лучшие и находят.

У Бунина мир и человеческая жизнь непостижимы совсем не так, как у Достоевского, у которого, конечно, многое скрыто от человека, но есть вера в Бога и возможность его познать и уже определенно знать, как жить, действовать, относиться к другим людям.

Убеждение Бунина в невозможности изменить мир приводит к тому, что чувства, ощущения, восприятия, созерцание доминируют в его прозе, отодвигая на второй план поступки и действия. Почти всегда, за редким исключением, он показывает человека в ситуации, исключающей свободу, а следовательно, этическую оценку.

Для Л. Толстого и Достоевского проблема свободы была серьезнейшим предметом размышления. «Войну и мир» некоторые исследователи рассматривали как книгу, целиком посвященную проблеме свободы и необходимости. «Братья Карамазовы» — это гимн свободе. Свобода — основной критерий у Достоевского для различения Бога и дьявола. Бунин был совершенно равнодушен

к этой важнейшей для его предшественников теме. Между свободой и этикой прямая зависимость: где нет свободы, не может быть этических требований и коллизий. Толстой и Достоевский, наиболее глубоко исследовавшие проблему свободы, были привержены и к наиболее острым нравственным коллизиям, по существу, отсутствующим у Бунина.

У него герой либо вообще не действует, либо его действиям не придается никакого значения, либо, если поведение героя объясняется, то иррациональными началами, исключающими свободу. Капитан из «Снов Чанга», думая о типе женщин, к которому относится его жена, говорит: *«Кто их разгадает? Всякому свое, Чанг, и не следует ли она сокровеннейшим велениям Тао, как следует им какая-нибудь морская тварь, вольно ходящая вот в этих черных, огненно-панцирных волнах?»*

По сути, поскольку в мире Бунина нет свободы, нет и ответственности. Утверждается, что в душе каждого скрывается страсть к убийству, и в то же время, что все мы добры, но доброе начало человека почему-то никак не проявляется ни в истории, ни в повседневных человеческих отношениях. Удивительно, но у Бунина нет борьбы, столкновений добра со злом. Он как будто был антиподом русских реалистов XIX века. Он вел с ними и прямую, открытую полемику, к примеру с Достоевским, и скрытую, не называя имен и произведений.

Предшественники Бунина обратились к истории, что было новаторством, отличавшим литературу XIX века от предшествующих эпох. Их век был отмечен расцветом историзма в разных областях: в философии Гегеля, естествознании Дарвина, в социологии К. Маркса. В центре реализма XIX века был человек исторический, что запечатлено в характерных выражениях и словах: *«сын века»*, *«герой времени»*, *«современник»*, *«новые люди»*. Русские реалисты стремились постигнуть свою эпоху, способствовать развитию страны, подготовить лучшее будущее. Решение всех проблем человека и общества видели в истории. У каждого русского писателя — Герцена, Гончарова, Тургенева, Достоевского, Л. Толстого, Чернышевского, Салтыкова-Щедрина — была своя концепция истории.

Бунин берет человека вне истории, его не интересуют «современники», о людях, которые живут одновременно с ним, он рассказывает не то, что их отличает от людей прошлого и будущего, а то, что, по его мнению, их объединяет. Исключений из этого правила у Бунина немного, а может быть, единственное — *«Господин из Сан-Франциско»*. И пишет он о человеке вообще, а не о конкретно-историческом, и не потому, что ему были неизвестны или

непонятны современные исторические учения Герцена, Достоевского, Толстого или самое авторитетное в XIX и XX веках К. Маркса, а потому, что они его не удовлетворяют, не убеждают. Бунин считал, что надо говорить о том, что вечно присуще человеку. *«Писать о главном: о любви и смерти, о болезни и ревности, о юности и старости — это писать о том, чем живет и чем всегда будет жить человек, независимо от исторического времени и от условий его существования»*<sup>43</sup>.

Гончаров, Тургенев, Островский, Салтыков-Щедрин писали именно о том, что в человеке было независимо от исторического времени, об *«условиях его существования»*.

Слова Бунина *«писать... о любви и смерти...»* звучат явно полемически. А разве другие русские писатели не писали об этом? Разве свои романы они строили не на любви? Адуев-младший любил Наденьку, Обломов — Ильинскую, Раскольников — Соню, Вронский — Анну Каренину, Левин — Кити, но в их чувствах почти отсутствует телесное, плотское влечение, а у Раскольникова и Сони — не почти, а совершенно, их любовь бесполоя.

В русских романах любовь в основном — культурный феномен, его герои любят в соответствии со своими взглядами на это чувство, а у Бунина любовь — феномен не общества, культуры, истории, а человеческого бытия. Для него нет правильного или неправильного отношения к любви, что так занимало Гончарова и Толстого. Бунин передает само чувство, оно для него не средство «испытания» героя, как, к примеру, в романах Тургенева, а сама суть, ради которой он пишет свои произведения.

Один зарубежный исследователь не без сарказма заметил: когда он читает советских писателей, то у него складывается впечатление, что они хотят скрыть от мира тайну деторождения. Нечто подобное можно сказать и о русских реалистах XIX века. Все же для них в интимных отношениях мужчины и женщины было что-то постыдное, о чем следует умалчивать, не договаривать. Вспомним, что переживала Анна Каренина после первого любовного свидания с Вронским: *«Было что-то ужасное и отвратительное в воспоминаниях о том, за что было заплачено этой страшной ценой стыда»*.

У Бунина любовь всегда плотская, чувственная, он в отличие от русских реалистов XIX века нередко пишет об обнаженном женском теле. Его герои любят женщину, ее плоть, но все же любовь у Бунина одухотворена, исполнена поэзии и красоты. У него совер-

---

<sup>43</sup> Муравьева-Логинова Т.Д. Живое прошлое // Литературное наследство. Иван Бунин. Кн. 2. — М., 1973. — С. 317.

шено отсутствует в изображении любви противопоставление плоти и духа, чувственного и духовного.

Герой — писатель из рассказа «Генрих» (1940), передавая, очевидно, бунинские мысли, признается: *«как люблю я <...> вас, “жены человеческие, сеть прельщения человеком”! Эта “сеть” нечто поистине неизъяснимое, божественное и дьявольское, и когда я пишу об этом, пытаюсь выразить его, меня упрекают в бесстыдстве, в низких побуждениях... Подлые души!»*

В письме к Н.Д. Телешову Бунин пишет о книге «Темные аллеи», что в ней есть *«некоторые смелые места»*, но *«в общем она говорит о трагичном и о многом нежном и прекрасном...»*<sup>44</sup>.

Бунин расширяет сферу поэзии и умеет найти ее за чертой, у которой останавливались русские классики. Если наложить образ человека у него на образ человека у его предшественников, то они совпадут только частично, совсем немного. Бунин изображает человека в иных проявлениях, поскольку его назначение было не столько в углублении или продолжении традиции, сколько в ее дополнении.

Отсюда такая удивительная направленность его интересов и внимания, прямо противоположная русским реалистам. Он как будто намеренно смотрит в обратную сторону. Если его предшественники пишут о человеке в истории, то он — о человеке вне ее. Кто главные герои русского романа? Интеллигенты в широком смысле слова, образованные, преданные идее или ищущие смысл жизни, или страдающие от незнания его. И к ним-то Бунин как раз не испытывает ни малейшего интереса. У него совершенно отсутствуют герои, ищущие цель жизни, веру или неудовлетворенные в силу их отсутствия, то есть те, что составляли отличительную черту русской литературы и ее гордость.

Критики и исследователи высоко ценили умение писателей-реалистов изобразить характер героя в развитии. Бунин, если рисует характер героя, что бывает у него далеко не всегда, то неизменным, необыкновенно цельным.

Ни один герой Бунина не может быть поставлен в славный ряд героев русского романа — от Онегина до Пьера, Андрея Болконского и Алеши Карамазова, показывающий преемственность и связь их творцов. Его привлекали люди другого края, противоположной стороны человеческой «породы»: дурачки, юродивые, простые, не думающие.

Разъясняя смысл рассказа «Легкое дыхание», Бунин говорил, что *«его всегда влекло изображение женщины, доведенной до предела*

<sup>44</sup> Цит. по: Бунин И.А. Указ. изд. — Т. 7. — С. 378.

своей «*утробной сущности*»<sup>45</sup>, и, уточняя свою мысль, прибег к слову «*недуманье*». Вот именно «*недуманье*» отличает его героев.

У Бунина другой тип человека, другой в сравнении не только с непосредственными предшественниками, но и со всей литературой в целом. В ней речь шла о человеке разумном, у Бунина изображается человек не разумный, и даже неразумный. Не разумный — тот, который действует под влиянием сил внеразумных: чувств, инстинкта, «*утробной сущности*», или следует тем же «*велениям*», что и «*какая-нибудь морская тварь*». Неразумные силы — те, что не вне разума, а против разума, разрушительные для человека и общества, в виде нравов («*Деревня*», «*Суходол*») или темных влечений души («*Петлистые уши*», «*Ермил*», «*Веселый двор*», «*Я все молчу*»).

Показательно, что «*недуманье*» свойственно как «*отрицательным*», так и «*положительным*» героям писателя. Бунин любит, его восхищение вызывают простые, не думающие люди, любящие жизнь, всем всегда довольные, бодрые, такие, как Яков Демидыч Нечаев, «*главная черта*» которого — «*в неизменно ровном и отличном расположении духа*». Герой сам себя называет «*Божье древо*».

У Бунина нет ни одного героя, который бы жил и действовал, руководствуясь идеей, а те немногие, что претендовали на идейность, показаны в «*Жизни Арсеньева*» как люди неискренние, живущие выдуманными чувствами.

Русские писатели стремились прежде всего в Европу, чтобы взглянуть в будущее, набраться ума-разума, а при случае и покритиковать Запад, как это делали Герцен, Л. Толстой, Достоевский.

Бунина же, по его словам, «*влекли все некрополи, кладбища мира*»<sup>46</sup>. «*Все мои заветные странствия там, в этих погибших царствах Востока и Юга, в области мертвых, забытых стран, их руин и некрополей*»<sup>47</sup>. Предшественники Бунина едут в передовые страны Европы, а он — в отсталые, нищие, страны Ближнего Востока, на Цейлон; они стремятся в центр современного мира, а он — на его окраины.

Бунин в рассказе «*Воды многие*», написанном в форме дневника, говорит об арабах, путешествующих «*по-древнему*», в «*утлых ладьях*», и признается: «*И мысль об этих арабах восхитила: люди иных, диких и блаженных в своей бедной простоте времен, к нашему великому счастью, еще существуют на земле*». Какая неожиданная и, на первый

<sup>45</sup> Кузнецова Г.Н. Воспоминания // Литературное наследство. — М., 1973. — Т. 84. — Кн. 2. — С. 263.

<sup>46</sup> Кузнецова Г.Н. Указ. соч. — С. 291.

<sup>47</sup> Там же.



взгляд, странная мысль: «*великое счастье*» — не в достижениях прогресса, не в победе над нищетой, а в том, что живут еще на земле люди «*диких*» времен. Почему же для нас, цивилизованных людей, это счастье, да еще великое?

Беда современного человека пришла оттуда, откуда ее не ждали. Благодаря прогрессу, социальному и научно-техническому, передовые страны достигли высокого материального благополучия, и пожелание «*чтоб не было бедных*» из мечты превратилось во вполне достижимую реальную цель. Но в то же время современные люди, граждане преуспевающих стран, оскудели чувствами, «*стали как лед холодны и к жизни и к смерти*», тогда как примитивные «*дикие*» люди «*всем существом своим*» ощущают «*и бытие, и смерть, и божественное величие вселенной*» («Братья», 1914).

Творчество Бунина богато и многообразно и в жанровом аспекте, и в содержательном. Его интересовала, по его словам, душа русского человека, он писал о разорении дворянства; был знатоком и художником крестьянской жизни, создал целую галерею замечательных образов, среди которых есть и светлые, поражающие красотой души, герои: Яков Демидыч («*Божье древо*»), Аверкий («*Худая трава*»), и трагические, одержимые темными иррациональными силами саморазрушения: Шаша («*Я все молчу*»), Егор Минаев («*Веселый двор*»). Но с годами его все больше занимала жизнь человека не какой-то определенной эпохи, национальности, социальной группы, а человека вообще, человека, которого коснулась десница Божия и «*как бы лишила его имени, времени, пространства*» («Слепой»).

Во многих произведениях Бунина в центре стоит «*просто человек*». Таков капитан из «*Снов Чанга*», не имеющий имени. И хотя он живет в «*так называемом XX веке*», история его жизни, предельно простая и банальная, преподносится как вечная, неизменная, происходящая с человеком вообще...

Таковы герои «*Темных аллей*», где Бунин пишет о любви, о самом чувстве, а не о том, как надо относиться к женщине, можно ли любить вне брака, какой должна быть любовь — вечной или на срок, равноправны ли в любви мужчина и женщина и т.д. Все эти проблемы и вопросы, занимавшие русских романистов, совершенно не волнуют Бунина, он отодвигает их в сторону, он пишет на другой, чистой странице русской литературы, дополняет ее.

Но при всех несомненных отличиях Бунина от предшественников он был им родственен на глубинном уровне. Он движим в своем творчестве тем сильнейшим импульсом, который был дан русской литературе в «*Евгении Онегине*», где Пушкин представил современного человека скупающим, разочарованным, охладелым к жиз-

ни, тем самым пророчески предсказал главную проблему эпохи и поставил перед своими наследниками задачу — найти незыблемые ценности жизни. Можно сказать, что вся русская реалистическая литература XIX века была жизнеоправданием, которое объединяет Бунина со всеми русскими классиками — от Пушкина до Чехова.

Основной пафос его творчества — поиск ценностей в непостижимом мире, начатый Чеховым, в чем их отличие от остальных писателей XIX века, для которых мир с определенными полюсами добра и зла, лжи и истины был понятен.

Мы в начале нашей книги приводили слова Бунина о том, что Герцена спасла вера в социализм, которую следует признать частным вариантом общей веры, в социальный прогресс, а Толстого и Достоевского спасла вера в Бога. Но и те и другие были устремлены в будущее и надеялись, что мир обновится и станет лучше. Для Чехова оправданием жизни служила вера в будущее, когда, может быть, через десятки тысяч лет, люди познают истину настоящего Бога.

Русские писатели искали истину в сфере мировоззрений, они были их исследователями. Искания Бунина лежат в принципиально иной области, он был исследователем основных человеческих чувств, человеческого сердца. Конечно, мы сознаем всю условность такого деления и неизбежные возражения. Разве Толстого и Достоевского не называли великими сердцеводами, проницательными исследователями души человека, великими психологами? Несомненно так, и все же в нашем противопоставлении Бунина русским писателям XIX века, исключая Чехова, есть истина.

Попробуем продемонстрировать разницу между ними и Буниным через сравнение их полярных понятий. У социальных реалистов — это новое, передовое, прогрессивное и отсталое, старое, неоднозначно оцениваемое у Гончарова и Тургенева и однозначно у Чернышевского: зло лежит в прошлом, настоящее — борьба добра со злом, будущее — торжество добра.

Для Толстого и Достоевского, в конце концов, вера и неверие — противоположные понятия, представляющие собой координаты их художественных миров. У Достоевского особенно очевидная и даже, можно сказать, прямолинейная зависимость добра и зла от веры и неверия: все преступники у него акцентированно неверующие, безбожники: Раскольников, Верховенский, Ставрогин, Смердяков, Великий Инквизитор.

У Бунина есть несколько излюбленных слов с противоположными значениями. Они, на наш взгляд, открывают полюса в его художественном мире; переходя из рассказа в рассказ, они особенно часто встречаются в произведениях периода, который вполне допустимо признать наиболее философичным, — с 1917 по 1930 годы.

Это слова: «*скорбь*» и «*радость*»; «*сладкий*», «*сладость*» и «*горький*», «*горечь*»; «*мучительный*» и «*счастливый*»; «*страшный*» и «*радостный*». Они обозначают чувства, ощущения человека, то, что дано ему непосредственно. Бунин так и говорит: «*ощущение жизни*»; не концепция, не понимание, а именно ощущение.

Полярные слова, составляющие оксюморонные пары, встречаются почти в каждом рассказе писателя, начиная с «Велги» (1899), где читаем: «*сладостная горечь*», «*жалобно-радостный*»; и далее, почти через все творчество проходит длинный ряд таких пар слов: «*скорбь слаще радости*», «*мучительно-радостных*», «*страшная и прекрасная*», «*страшное и дивное*», «*мучительным и счастливым*», «*скорби и радости*», «*горький и сладкий*».

Такова, по Бунину, жизнь вообще; всегда, независимо ни от чего она открывается человеку в двуликом, противоречивом облике, вызывая в нем глубинные неизменные чувства страха и радости, горечи и сладости, которые порождают два понимания жизни, две ее оценки: жизнь ужасна и жизнь прекрасна.

Толстой и Достоевский утверждали только одну правду — жизнь прекрасна, и делала ее таковой вера в Бога. У Бунина есть, как нам представляется, только одно произведение, где он предлагает свое решение извечного противоречия жизни, которое (решение) открывает нам его родственность с предшественниками и отличие от них. Это «Сны Чанга» (1916), где писатель не только констатирует существование двух основных глубинных интуитивных человека: жизнь — прекрасна, жизнь — ужасна, но и говорит о некой третьей правде, возвышающейся над противоречием двух коренных жизнеощущений человека. Она неизменная, в чем она заключается, человеку не дано знать, она не открывается ему, как у Толстого и Достоевского, со всей определенностью и ясностью нравственных истин. Ее знает только Бог, а человеку дано только то знать, что Бог знает истину. «*Если Чанг любит и чувствует капитана взором памяти, того божественного, чего никто не понимает, значит, еще с ним капитан в том безначальном и бесконечном мире, что недоступен Смерти. В мире этом должна быть только одна правда, — третья, — а какая она — про то знает тот последний Хозяин, к которому уже скоро должен возвратиться и Чанг*».

Бунин завершил дело оправдания жизни, начатое Пушкиным. Он вместе с Л. Толстым и Достоевским может быть назван самым оптимистичным русским писателем. Их имена не случайно оказались рядом, они родственны по своей глубинной сути, они едины в самом главном — в обосновании любви к жизни. Их убеждение, что назначение жизни — радость (Л. Толстой), что жизнь и в горе хороша (Достоевский), что «*жизнь и должна быть восхищением*»

(Бунин), — не декларация, не риторика, плод не казенного оптимизма, а внутренней работы ума и сердца.

Знаменательно, что оптимизм Л. Толстого, Достоевского и Бунина утверждён на одном фундаменте, состоящем из трех нерушимых положений: сознания солидарности со всеми людьми, мистического ощущения трансцендентного и чувства связи с бесконечностью. Все это дает человеку возможность преодолеть свою конечность и победить смерть, приобщиться к сверхжизни. Отсюда и радость.

Достоевский писал, что человек даже не знает, где граница его личности и где начинается другой. Один из любимых героев Л. Толстого, Каратаев, неизменно чувствовал себя частицей целого; самые радостные мгновения герои писателя переживают, когда чувствуют свое единство с людьми и даже со всем сущим, как Пьер Безухов в плену.

В рассказе «Слепой» (1924) Бунин писал, по существу, обращаясь к каждому: *«...всякое страдание есть наше общее страдание, нарушающее нашу общую радость жизни, то есть ощущение друг друга и всего сущего!»*

Достоевский, споря с Гегелем, утверждал, что человеку необходимо отрицание земли, то есть непризнание знаний о человеке окончательными, исчерпывающими, *«чтобы быть бесконечным»*. Толстой был убежден, что, не ощущая своей связи с бесконечностью, человек неизбежно придет к разочарованию. Бунин писал: *«Жизнь моя — трепетное и радостное причастие вечному и временному, близкому и далекому, всем векам и странам, жизни всего бывшего и сущего на этой земле, столь любимой мною»* («Воды многие», 1926).

Остро чувствовали Толстой, Достоевский, Бунин и их герои причастность человека к миру трансцендентному, неоспоримо существующему, но все же недоступному человеку. *«Ничего нет верного, кроме ничтожества всего того, что мне понятно, и величия чего-то непонятного, но важнее»*, — так думал князь Андрей.

Достоевский обязательным условием любви к жизни считал *«чувство соприкосновения»* человека с *«таинственным миром иным»* и предупреждал: *«...если ослабевает или уничтожается в тебе сие чувство, то умирает и возвращенное в тебе. Тогда станешь к жизни равнодушен и даже возненавидишь ее»*.

И Бунин говорил о том же, и не только утверждал, но обосновывал: *«Эта мысль о собственной мысли, понимание своего собственного непонимания есть самое неотразимое доказательство моей причастности чему-то такому, что во сто крат больше меня, и, значит, доказательство моего бессмертия: во мне есть, помимо всего моего, еще некое нечто, очевидно, основное, неразложимое, — истинно частица Бога»*.

---

## Заключение

---

Всякая книга, особенно учебник, требует некоторого подведения итогов и краткого, неизбежно схематичного изложения основной, «несущей» концепции, с тем чтобы помочь читателю лучше представить изучаемый предмет в его целостности.

Эпоха, внутри которой возникла и развивалась русская реалистическая литература XIX века, пролегла от 1789 — начала Великой французской революции — до 1991 г. — окончания холодной войны, 3-ей мировой войны по выражению некоторых историков, и распада СССР.

В 90-е годы прошлого века была популярна работа американского ученого Ф. Фукуямы, считавшего, что с прекращением противостояния двух лагерей, социалистического во главе с СССР и капиталистического с США, закончился не этап истории, а сама история.

Статья так и называлась «Конец истории» и вызвала широкую полемику и множество кривотолков и недоразумений. Основное возражение автору статьи состояло в том, что на самом деле история продолжается, что, однако, не затрагивало сущности его концепции. Фукуяма утверждал, что закончилась история как процесс эволюционного и революционного развития социально-политического строя: последовательность первобытнообщинного, рабовладельческого, феодального, капиталистического-социалистического уже не имеет продолжения. Собственно, конец истории предсказывался и Гегелем и Марксом, и, как мы знаем, Достоевским в «Великом инквизиторе».

В настоящее время правовому государству «всеобщего благосостояния»<sup>1</sup> с представительной властью (республике) ничего не противостоит, потому мир не разделяется на идеологически непримиримые, враждующие союзы государств, как было до 1991 года, что, конечно, не означает, что между народами и государствами нет никаких противоречий. Они, разумеется, есть, но они не имеют того фатально-антагонистического, глобального характера, что был свойствен недавнему прошлому. Разрешая одни проблемы, человечество неизбежно сталкивается с другими и такого состояния, когда их не будет, вряд ли стоит ожидать. Сама жизнь есть проблема.

---

<sup>1</sup> Термин А. Тойнби.

Эпоху, о которой мы ведем речь, можно назвать эпохой революций и мировых войн. В XIX и XX вв. революции происходили во всех частях света, за исключением Австралии. Только в Европе их можно насчитать более десятка. Во Франции, Германии, Бельгии, Италии, Венгрии, Испании, Греции, Турции, России велись жестокие войны между классами и сословиями за изменение государственного устройства и социального строя. В это же время происходила национально-освободительная борьба, которая многими историками относится к революционной. Многочисленные войны и революции, сначала в Европе, а затем во всем мире, шли под лозунгом, выдвинутым Великой революцией 1789 г.: «свобода, равенство и братство». Оставив в стороне последнее требование, можно с уверенностью сказать, опираясь на исторические неопровержимые факты, что цель была достигнута, что подтвердило справедливость мысли Гегеля.

*«Это применение принципа свободы к мирским делам, это внедрение и проникновение принципа свободы в мирские отношения является длительным процессом, который составляет самую историю»<sup>2</sup>.*

Во-первых, все страны стали равными в смысле независимости. Распалась колониальная система.

Во-вторых, кажется, во всем мире нет стран, где сохранились привилегированные сословия. А если и есть, то они единичны, тогда как каких-нибудь 200 лет назад таких стран было подавляющее большинство, если не все.

В-третьих, не осталось ни одного государства, где бы существовало расовое или национальное неравенство. Последней страной, отказавшейся от апартеида, во многом под воздействием полного бойкота мировым сообществом, была ЮАР. А еще в середине XX века в США белые и черные учились в разных школах, не могли посещать одни и те же рестораны и т.д.

В-четвертых, в эпоху революций осуществилась эмансипация женщин, чьи права сейчас почти повсюду те же, что и у мужчин. В XIX веке женщины не имели права голоса, не могли учиться наравне и вместе с мужчинами в университетах, и многое другое было доступно мужчинам и недоступно женщинам.

Несомненно, страны, сословия, индивидуумы стали свободнее и свобода в разных ее проявлениях возросла в мире. Но к свободе (относительной, разумеется) мир пришел через опыт тоталитаризма, при котором свобода была подавлена в невиданных до сих пор

---

<sup>2</sup> Гегель Ф.В.Т. Философия истории. — СПб., 1993. — С. 72.

масштабах, несравнимых даже с восточными деспотиями прошлого, не говоря уже о европейских монархиях.

Противоречивость, двуликость революций, прибегающих к насилию ради свободы и счастья человечества, с удивительной ясностью открывается в фигурах, характерных для их эпохи. Это революционеры, ставшие тиранами, жестокими диктаторами, попиравшими любые законы и нравственные нормы.

Робеспьер, Марат, Наполеон, Ленин, Сталин, Троцкий, Мао Цзе Дун, Ким Ир Сен, Пол Пот — люди, причастные к уничтожению миллионов своих сограждан.

Прошедшая эпоха борьбы за равенство и свободу личности, сословий, народов, стран, в то же время стала родоначальницей расовых теорий, возникших в XIX веке и провозглашавших абсолютное неравенство между людьми, и потому их можно оценить как наиболее бесчеловечные, превосходящие в негативном плане любые другие концепции неравенства — культурные, экономические, религиозные, сословные.

В нашей стране расизм карается законом, но идейно с ним никто по-настоящему не борется, и дело не идет дальше затасканных и никого не убеждающих фраз, что во многом объясняется тем, что в России, в отличие от Германии, расовые теории никогда не были популярны.

Мне не известна ни одна работа нашего отечественного автора, направленная против расизма, потому я вынужден дать слово западному мыслителю и историку, А. Тойнби.

Нет большего унижения для человека, чем когда в нем *«не видят личности в силу его принадлежности к определенной расе. Это худшая и наиболее безнравственная форма бесчеловечности»*, поскольку *«она полностью отрицает наличие человеческих прав за какой-то группой лиц, считая это не требующим объяснения»*<sup>3</sup>.

При этом, утверждая свои безапелляционные истины глобального масштаба, в которых речь идет ни мало ни много о взаимоотношениях народов, стран, континентов и судьбе мира, *«расизм уникален в выборе критерия, принимая за него наиболее поверхностный, тривиальный и малозначительный признак человеческой природы»*<sup>4</sup>.

А. Тойнби справедливо замечает, что *«расовая гипотеза выводится из иллюзии культурного превосходства западного общества»*<sup>5</sup>. Ученый говорит о гипотезе, что даже она строится на сыпучем

<sup>3</sup> Тойнби А. Цивилизация перед судом истории. — М., 2003. — С. 75.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.



основании, а уж расовая теория отличается полной чисто интеллектуальной несостоятельностью. Что же касается нравственного аспекта, то расизм *«это самое гнусное из всех моральных преступлений нашего времени»*, его последствием *«является то, что на памяти ныне живущего поколения расизм физически истребил в западном обществе многие миллионы людей, которым был навязан ярлык “недо-человеков”»*<sup>6</sup>.

Здесь пора сказать, какое все это имеет отношение к русской литературе.

Во-первых, уместно будет напомнить слова Бунина о «великом счастье» для нас, цивилизованных людей, что еще существуют люди так называемых «примитивных» культур. Может быть, мысль писателя хотя бы заставит задуматься тех, кто на подсчете нобелевских лауреатов той или иной национальности наживают: одни — комплекс неполноценности, а другие — сумасшествие мании национального величия.

Но главное, конечно, в том, что русская литература в лице Достоевского распознала суть идеологии как таковой, а расовая теория, как и коммунистическая, представляет собой типичную идеологию как форму ложного знания, выдающего себя за науку.

Есть религия, она обосновывает истинность своих положений и не объявляет их научными.

Есть естественные и точные науки, их истины носят всеобщий и обязательный характер. В основе их лежит или эксперимент, или очевидные, никем не оспариваемые интуиции (в математике).

Есть гуманитарные науки, стремящиеся к объективной истине и обладающие своими особыми методами ее проверки и критики.

А есть идеология, не понимающая свою истинную сущность, выдающая себя за то, чем она не является, за науку, поэтому ее Достоевский и назвал «полунаукой». Писатель также точно указал на ее главный признак, назвав деспотом, которого еще не знало человечество. Поэтому она, совершенно закономерно, породила невиданный до сих пор в истории человечества деспотизм.

Достоевский, как никто другой, включая и мыслителей XX в., постиг сущность идеологии, что позволило ему дать ей пронизательную оценку, представлявшуюся в его время чудовищным преувеличением, но совершенно подтвердившуюся историей.

Как отмечалось выше, полунаука, по его убеждению, *«самый страшных бич человечества, хуже мора, голода и войны, неизвестный до нынешнего столетия»*<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> То же изд. — С. 76.

<sup>7</sup> Эти слова принадлежат герою «Бесов», но у нас нет никаких сомнений, что его мысль разделялась автором.

Достоевский оказался прав, и мы до сих пор не хотим ясно осознать, что совершенные под руководством идеологий преступления по масштабам, жестокости и цинизму превзошли все, что было в истории до сих пор.

Коммунистическая идеология объявила себя высшей, превосходящей всю мировую мудрость, накопленную веками, истиной, присвоив ей статус научной. Она охватила все сферы жизни, объяснив прошлое, настоящее и «точно» указав, каким будет будущее. Она поставила себя выше всех форм духовной деятельности, определявших до сих пор жизнь человека, общества и народов: религии, философии, искусства, науки. И в таком образе, разрешающего все проблемы знания, она и была воспринята миллионами. Именно поэтому, на наш взгляд, К. Маркс *«превзошел всех по своему влиянию на массы»*<sup>8</sup>.

При таких совершенно невиданных ранее, непомерных, колоссальных претензиях марксистская идеология не выработала никакой процедуры критики и метода проверки собственных идей и положений.

Более того, создав новаторские и эффективные приемы борьбы с «буржуазными» теориями, марксизм огородил себя от всякой критики, расценивая любую попытку усомниться в своих истинах как небескорыстные проявления буржуазной реакционной идеологии, как происки врага. Можно сказать, что передовую идеологию погубило ею же созданное оружие, поскольку исключив возможность дискуссии, спора, обсуждения, как необходимых условий развития и жизни любого знания, она обрекла себя на неизбежную смерть.

Три важнейших момента: беспредельная, всеохватная мудрость, абсолютная «научная» достоверность и полная невозможность критики марксистской идеологии породили особый духовный феномен, отличающий эпоху революций, — идеологическое безумие. Им был поражен И. Сталин в наибольшей степени. На наш взгляд, никакими другими причинами невозможно объяснить многие его поступки с их чудовищными последствиями для страны.

Понятно первое невольное желание всякого, кто знакомится с деятельностью вождя не по мифам, а по документам, признать его маньяком и параноиком, но оно приводит к ошибке, уводящей в сторону. Сталин был совершенно нормальным человеком, не страдал никакими психическими отклонениями. Разумеется, у него были личные недостатки: подозрительность, мнительность, грубость, но

<sup>8</sup> Ясперс К. Введение в философию. — Минск, 2000. — С. 140.

не в них дело. Конечно, он был абсолютно лишен совести, но это явление среди людей распространенное, а для человека, рвущегося к власти, наличие совести означает профнепригодность. Конечно, никакими свойствами гения он не обладал, но человек он был способный, с интеллектом выше среднего уровня. Нехваткой ума вообще невозможно объяснить многие его абсурдные поступки, поскольку, чтобы их не совершать, достаточно было просто находиться в здравом рассудке.

Ближайшая и очевидная причина сталинского безумия — его непомерное и никогда ранее в истории не встречавшееся возвеличивание, которое, разумеется, не осуществлялось стихийно.

Непрерывная кампания восхваления Сталина им же самим инициировалась и руководилась. Разрушая историческую память народа, в стране переименовывают старинные города, и вместо Твери, Екатеринбург, Перми, Вятки, Царицына появляются Калинин, Свердловск, Молотов, Киров, Сталинград, а также Сталино, Сталинобад и т.д. — явление беспрецедентное в истории, никогда и нигде, кажется, не бывавшее. Такая поражающая своей дикостью мысль, попирающая все существующие человеческие представления о чести, приличиях, здравом смысле, в конце концов, не могла прийти в голову Сталина и его окружения случайно. В ее основе, несомненно, лежит идеология, утверждающая, что партия во главе с ее генеральным секретарем, разрешая все проблемы, построит совершенное общество всеобщего счастья и благополучия. Разумеется, в сравнении с ними все остальные выдающиеся и даже великие люди прошлых времен мало чего стоят. В сравнении с заслугами перед человечеством тов. Сталина меркнут дела и мысли всех людей, исключая его великих учителей К. Маркса, Ф. Энгельса и В.И. Ленина.

Ни один раджа, падишах, фараон, царь, король, император, президент не имел такой безграничной власти, как Сталин. Ни один человек в мире до него не прославлялся и не возвеличивался, как он.

В такой ситуации потеряет чувство реальности любой, и кто бы ни был на месте Сталина — Троцкий, Бухарин, Киров, Иванов, Петров, Сидоров — последствия для страны были бы примерно те же. Отец всех народов, самый мудрый человек современности, гениальный вождь, надежда всего прогрессивного человечества, не может не стать преступником и не впасть в абсурд.

Особенно ярко безумие Сталина проявляется в тех случаях, где он своими действиями приносит вред самому себе, несмотря на всю очевидность, идет против своих интересов.

В 1939 г. он подписывает договор с Гитлером, по которому в обмен на техническую помощь СССР поставляет своему будущему врагу сталь, уголь, нефть, зерно. Немецкая сторона, естественно, не выполняет свои обязательства. Не идиоты же они, чтобы вооружать страну, с которой собираются воевать.

Все многочисленные сообщения из разных источников: от дипломатов, разведчиков, от У. Черчилля — о том, что Гитлер готовит нападение на СССР, Сталин игнорирует и продолжает посылать эшелон за эшелон, снабжая Германию необходимыми для войны с СССР ресурсами. На наш взгляд, такое поведение руководителя страны невозможно ничем объяснить, кроме как его безумием.

*«В ходе войны и после нее Сталин выдвинул такой тезис, что трагедия, которую пережил наш народ в начальный период войны, является якобы результатом “внезапности” нападения немцев на Советский Союз»<sup>9</sup>.*

Очевидно, что Сталиным придумано совершенно абсурдное объяснение, поскольку армия в несколько сот тысяч человек не в состоянии незаметно подойти к границе, и ее подготовку к наступлению невозможно скрыть. Только безумный человек мог не поверить своим дипломатам и своей разведке. Пункт безумия очевиден. Он заключается в убеждении Сталина в абсолютной истинности всего, что он подумает.

*«Ведь он гений, а гений не может быть неправым. Все, кто угодно, могут ошибаться, а Сталин считал, что он никогда не ошибается»<sup>10</sup>.*

Н.С. Хрущев, судя по всему, кажется даже не догадывался, какую страшную истину он раскрыл. Ведь он по существу признал, что все высшие органы государственной и партийной власти — правительство, Верховный Совет, ЦК партии, политбюро — не могли никаким образом повлиять на ошибочное, судьбоносное для страны решение одного человека. Была ли когда-нибудь и где-нибудь более несовершенная государственная система? А этот один человек был лишен важнейшей интеллектуальной способности — сомневаться в своем понимании вещей и ситуаций. И причина абсолютной невозможности критики вождя и его веры в то, «что он никогда не ошибается» — всепобеждающая идеология.

Ход мысли, не допускающей критики передовой идеологии и ее приверженцев, можно продемонстрировать на известной оценке К. Марксом этики Канта.

---

<sup>9</sup> Хрущев Н.С. Доклад на XX съезде КПСС. [http://www.coldwar.ru/hrushev/cult\\_of\\_personality.php](http://www.coldwar.ru/hrushev/cult_of_personality.php)

<sup>10</sup> Хрущев Н.С. Там же.

Маркс указывает на слабость концепции великого философа и одновременно объясняет причину его промаха, говоря, что понятие доброй воли у Канта *«вполне соответствует бессилию, придавленности и убожеству немецких бюргеров...»*<sup>11</sup>.

Итак, мыслитель оплошал, оказался не на высоте, не понял, потому что жил в эпоху господства «убогого» сословия бюргеров, с его «бессилием».

В марксизме единственным источником зла и ошибок являются отсталые и реакционные классы и сословия. Откуда же могла взяться ошибка, недопонимание у человека, возглавившего борьбу самого передового класса и руководствовавшегося самым прогрессивным, а следовательно, абсолютно верным, научным учением?

То, что случаи безумия Сталина порождены вовсе не его личным характером, очевидно из того, что и другие деятели коммунистической партии совершали поступки, говорящие об их «зараженности» той же самой «болезнью».

Разве А. Жданов, учивший гениального композитора Д. Шостаковича сочинять музыку, был не безумец? А «наш дорогой Никита Сергеевич», разоблачивший Сталина, человек по сути не очень грамотный и невежественный, окончивший несколько классов церковно-приходской школы, никогда не изучавший агрономию, был искренне убежден, что может руководить сельским хозяйством и наставлять ученых-агрономов и крестьян, где им надо сажать кукурузу.

Разве он не безумец?

Зачатки идеологического безумия мы находим уже и у Чернышевского, как уже говорили выше, называвшего великого математика Лобачевского дураком.

И наконец, в завершение поднадоевшей темы, видимо, необходимо спросить: можно ли превзойти степень безумия вождя? Несомненно.

Те люди, которые сейчас, зная все то, что скрывал Сталин, продолжают называть его гением, еще более безумны, чем он. Правда, их безумие уже не столько идеологическое, сколько патологическое.

Нет такой чуши, абсурда, галиматии, ахинеи, лжи, наглой лжи, бреда, бреда сивой кобылы, чепухи, белиберды, подтасовки, фальсификации, обмана, умолчания, сокрытия, к которым бы не прибегал человек, чтобы оправдать ложную идею, в которой он заинтересован. Но как ни сильные все перечисленные средства введения людей в заблуждение, все они вынуждены выдавать себя за истину, а тем самым признавать силу того, с чем борются.

<sup>11</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — Т. 3. — С. 182.

Почему все-таки в учебнике истории литературы мы пишем о Сталине?

На наш взгляд, тот протуберанец безумия, в виде концлагерей, геноцида, насильственного переселения народов, массового уничтожения людей по сословному признаку, порожден теми же причинами, что и представительное правление, небывалый прогресс науки и техники, эмансипация женщин, государства всеобщего благосостояния, реализм и модернизм.

Понять эпоху мы можем, только прояснив взаимосвязь различных ее явлений, а кровавые диктаторы представляют собой ее неотъемлемую, особую черту, отличающую ее от всех прошедших эпох. Постигнуть эпоху — значит найти единство всех ее многочисленных явлений, выявив ее глубинную метафизическую основу.

По нашему убеждению, лучше, убедительнее, основательней всех мыслителей XX века это сделал М. Хайдеггер, исследовав те понятия, к которым бессознательно прибегала эпоха, о которой у нас идет речь.

Таким центральным понятием, осмысление которого позволяет проникнуть в сущность эпохи, стало мировоззрение. Чрезвычайно примечательно и многозначительно, что оно же центральное и в русском реализме XIX в.

Слово «мировоззрение» появилось в конце XVIII века в Германии, а к середине XIX стало настолько распространенным и широкого принятым во всем мире, что возникла прочная иллюзия его вечности, что оно было всегда во все времена и у всех народов.

Но Пушкин, к примеру, еще не знал его. Новое слово есть знак появления в данном случае нового духовного образования.

С конца XVIII века *«принципиальное отношение человека к сущему в целом формируется как мировоззрение. С того времени это слово проникает в язык»*<sup>12</sup>.

Мировоззрение означает совершенно новое, никогда ранее не бывавшее понимание человеком мира, действительности, определяющее его деятельность в истории.

Для новоевропейского, а затем мирового человечества *«сущее переходит в сферу его компетенции и распоряжения и только потому и существует»*<sup>13</sup>.

Мир это мое воззрение, он такой, каким я его вижу, а вижу я его таким и так, чтобы иметь возможность им «распоряжаться». Мир, попавший в мое распоряжение, я могу переделать, что и было пред-

<sup>12</sup> Хайдеггер М. Время и бытие. — М., 1993. — С. 51.

<sup>13</sup> Там же. — С. 50.

принято впервые по-настоящему и сознательно революцией 1789 г., ставшей *«событием, примера которому история не знала»*<sup>14</sup>.

*«Только французская революция совершалась в сознании того, что существование людей должно быть в корне преобразовано разумом после того, как исторически обретенный образ, признанный дурным, будет уничтожен»*<sup>15</sup>.

Такое отношение к миру и получило обозначение словом «мировоззрение». По мнению Хайдеггера, *«немыслимым было средневековое <...> и абсурдным является католическое мировоззрение»*<sup>16</sup>.

Для человека средневековья и католика мир создан Богом и потому у них не могло быть мировоззрения, предполагающего возможность переделать мир по их вкусу.

То новое отношение к миру, что потребовало для своего обозначения слово «мировоззрение», и породило различные и, казалось бы, далекие друг от друга явления — культурные, политические, государственные; события, идеи, институты.

Напомню, что реализм стал не только изображать действительность, но и объяснять ее, указав на источник зла в жизни человека, и тем самым открыл возможность сделать мир лучше через усовершенствование общественно-политического строя. Упомянутые нами диктаторы, от Марата, Робеспьера, Наполеона до Пол Пота, пришли к власти благодаря той же идее социально-исторического прогресса.

Прошедшая эпоха оставила в память о себе будущим поколениям два высказывания, ставшие лозунгами, т.е. призывом к действию, и потому в советское время их можно было встретить на стенах самых разных учреждений.

*«Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело в том, чтобы изменить его»*<sup>17</sup>. Разумеется, сейчас же возникает вопрос, как «изменять» мир, не зная достоверно, какой он: ведь философы объясняли его различно.

В. Мичурина, почти забытого ученого, сейчас вспоминают только в связи с его словами, воспринимаемыми когда-то с энтузиазмом, а сегодня приводимых как пример недопустимого отношения к природе.

*«Нельзя ждать милостей от природы, взять их у нее — вот наша задача».*

<sup>14</sup> Ясперс К. Смысл и назначение истории. — М., 1991. — С. 291.

<sup>15</sup> Ясперс К. Указ. изд. — С. 291.

<sup>16</sup> Хайдеггер М. Время и бытие. — М., 1993. — С. 51.

<sup>17</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Тезисы о Фейербахе. Соч. — Т. 3. — С. 4.



Закономерно создание нового мира требовало разрушения старых форм жизни, ее устоев и ценностей и прежде всего главного, всеопределяющего в жизни человека, общества и народов всех времен — религии, веры в Бога.

Эту особенность эпохи кратко и емко выразил Ницше в действительно им сказанных, но ему не принадлежащих словах: «Бог умер!»<sup>18</sup>, что привело современного человека к чувству бездомности. По мнению многих известных писателей и мыслителей, с французской революции 1789 г. в мир пришел пессимизм, порожденный потерей высших, абсолютных ценностей, придававших смысл жизни человека.

С самого начала революция 1789 года вызывала двойственное отношение: восторг, чувство освобождения и ужас, ощущение неизбежной катастрофы, пессимизм, причем, что особенно примечательно, нередко противоречивые чувства переживались одним человеком. Эта двойственность лежит на всей эпохе от 1789 до 1991 гг.

Как мы уже говорили, русский реализм в отличие от западноевропейского занялся исследованием и оценкой мировоззрений, т.е. как раз тем, что и было признано философской мыслью XX века тем особым духовным образованием, которое определило ход новой истории.

Пушкин с его необыкновенно широким взглядом и свободным умом сумел отнестись критически к эпохе, отказавшейся от религии как предрассудка и признавшей индивидуализм последней мудростью.

Романом «Евгений Онегин» он поставил задачу найти то, чем обладали прежние эпохи — смысл жизни, дающий человеку радость.

Лермонтов и Гоголь углубили ту колею, которую проложил Пушкин и по которой двинулась русская литература.

Герой Лермонтова — Печорин — вырабатывает свое собственное понимание мира, что невозможно было в прошедшие времена, и тем самым становится первым в ряду героев русского романа, занятых духовными исканиями. Но его система взглядов еще не вполне мировоззрение, поскольку в ней не установлена связь человека со всеобщим через историческое деяние, направленное на изменение мира, и герой не находит гармонии и счастья.

Первыми произведениями в русской литературе, герои которых руководствуются мировоззрением, предполагающим то особое

---

<sup>18</sup> См.: *Тегель В.Ф.* Феноменология духа // Соч. — Т. 4. — М., 1959. — С. 400. «Несчастное сознание» есть «скорбь, которая выражается в жестоких словах, что бог умер».

отношение к миру, что и создало потребность в этом слове, стали романы Гончарова и Тургенева. В них появляется высшая ценность — прогресс, создающая единство произведений. Герои Гончарова и Тургенева обсуждают социальные проблемы: эмансипации женщины, крепостного права, просвещения, семьи, брака, что и дало основание отнести этих писателей к социальному реализму; его предпосылки и идеи будут главенствовать в истории и определять массовое сознание до 1991 года.

В романах Тургенева появляются первые революционеры и «нигилисты», число которых в русской литературе поражает и отличает ее от всех национальных литератур в Европе. Рудин, Инсаров, Базаров, Нежданов — у Тургенева; Волохов — у Гончарова; Лопухов, Кирсанов, Рахметов — у Чернышевского; герои «Бесов» — у Достоевского; герои «Некуда», «На ножах» — у Лескова; революционеры в «Воскресении» Л. Толстого.

В романах социального реализма осознается недостаточность социальных идей в жизни человека, неспособность «социальности» дать ему то, что давала религия. Герой-революционер последнего романа Тургенева «Новь» (1877) кончает жизнь самоубийством, разочаровавшись в идее изменения социального строя как в смысле жизни.

В период социального реализма возникает идеологическое искусство Некрасова и Чернышевского, которые не исследуют идеи и мировоззрения, а пропагандируют идеи революции и социализма, как самые прогрессивные и гуманные, а Чернышевский — и как высшее и неоспоримое достижение науки. Их творчество пользуется намного большим успехом и влиянием, чем творчество всех остальных классиков русской литературы.

Роман Чернышевского «Что делать?» породил необыкновенно широкую полемику, став своеобразным центром литературы 60—70-х годов, и способствовал тем самым появлению религиозно-философских произведений Л. Толстого и Достоевского.

Требование идеологических писателей к литературе заниматься только социальными проблемами вызвало к жизни поэзию так называемого «чистого искусства», которое отстаивало право поэтов писать о вечном — о любви, красоте природы, счастье и радости бытия. В поэзии Фета и Тютчева мы находим глубокие откровения о человеке, его положении в мире. Они были, в первую очередь, конечно, Тютчев, поэтами-философами и оказали сильное влияние на писателей религиозно-философского периода.

Достоевский и Л. Толстой в своем творчестве пошли против течения, против настроения и образа мысли «всего прогрессивного

человечества», убежденного, что религия отжила свое и осталась уделом отсталых и невежественных людей. Для них Бог не умер, в их произведениях он живой центр, придающий единство и смысл изображенному в них миру. Толстой и Достоевский создали героев, которые находят Бога, обретая высшую доступную человеку гармонию со всем Универсумом. Такие герои уникальны и подобных им нет во всей мировой литературе.

Русские писатели Л. Толстой, Достоевский, Лесков в отличие от своих западноевропейских коллег-современников обратились к христианству, нашли в нем глубочайшие смыслы, обогатившие понимание истории, человека и его места в мире. Чтобы читатель не принял мою тираду за постыдное бахвальство «своими» писателями, приведу мнение объективного свидетеля.

Известный немецкий теолог XX в. Р. Бультман, имея в виду интерес русских писателей к религиозным проблемам, признавал то *«влияние, которое имела проза Достоевского, Толстого и Лескова на Западе и до сих пор имеет»*<sup>19</sup>.

«Война и мир» и «Братья Карамазовы» были и гимном свободе, и исследованием, и обоснованием ее решающего значения в жизни человека и общества. Толстой и Достоевский неотразимо показали, что человек свободен в том смысле, что никакие теории: философские, научные, идеологические — не могут полностью его объяснить, и потому он несет в себе бесконечность, в силу чего свободен.

Сопричастность человека бесконечности, делающая его свободным, есть условие радости его бытия. По мнению Толстого и Достоевского, человек должен быть счастливым. «Кто счастлив, тот и прав». *«Ибо для счастья созданы люди, и кто вполне счастлив, тот прямо удостоен сказать себе: “Я выполнил завет божий на сей земле”»*.

Авторы «Войны и мира» и «Братьев Карамазовых» выработали всеобъемлющие оптимистические мировоззрения, преодолев нигилизм и пессимизм, признав гармонию личности и общего, как необходимое условие счастья и радости человека, тем самым решив проблему, поставленную Пушкиным в «Евгении Онегине».

Но писатель, ставший главной фигурой следующего этапа развития литературы, т.е. тот, кто оставил в ней наиболее глубокий след и пережил свое время, А.П. Чехов, не принял мировоззрений своих великих предшественников в качестве смысла жизни, отвечающего чаяниям современного человека. Основным определяющим моментом в его творчестве стало признание непонятности,

<sup>19</sup> Бультман Р. Избранное: Вера и понимание. — М., 2004. — С. 658.

непостижимости жизни, — принципиально новое явление в искусстве, до сих пор выражавшем понимание жизни. Все новаторство и значение Чехова, его популярность в современном мире порождены изображением непостижимой жизни, что определило иной, чем у предшественников, проблемно-тематический круг (отчуждение, одиночество среди людей, «тоска по общей идее», непонимание между людьми, открытие героем, что он погубил жизнь и т.д.). Разумеется, потребовалась и новая поэтика: снизилась роль сюжета как главного средства художественного осмысления человеческой жизни; появились бессобытийные произведения; не стало иерархии героев; Чехов вводит в литературу особый конфликт — мнимый или ложный, и соответственно такой же новый прием мнимого противопоставления героев. Все это есть следствие новой природы чеховского героя, он перестает быть носителем сверхличного начала, он не представитель нравов, идей, мировоззрений. Характерна для Чехова тема — идеи и мировоззрения как источник ошибок и заблуждений, не потому что они неверны — писателя в отличие от предшественников совершенно не интересует их истинность или ложность, а в силу непонимания героем мотивов своего поведения, чему способствует идея, которая «гнет его в дугу». Его герои совершают самостоятельные поступки, что бывает крайне редко в его произведениях, не под влиянием идей, а движимые экзистенцией, общим чувством жизни. Ее (экзистенции) открытие в литературе и в философии ознаменовало поворот мировой мысли, переставшей создавать системы, выдвигать всеобъясняющие идеи и обратившейся к жизни, «жизненному миру».

Чтобы подчеркнуть отличие Чехова от других русских классиков XIX века, приведу цитату из его письма к писателю И.А. Леонтьеву (Щеглову).

*«...Вы можете писать где и как угодно, мыслить хотя бы на манер Корейши<sup>20</sup>, изменять 1000 раз убеждениям и направлениям и проч., и проч., и человеческие отношения мои к Вам не изменятся ни на один гран...»<sup>21</sup>.*

Убежден, что ни один другой русский писатель, о котором шла речь в нашей книге, не произнес бы таких слов. Как Чехов относился к идеям и мировоззрениям, из них ясно, а почему, мы знаем из его творчества.

Бунин — самый значительный русский писатель эпохи, наступившей после смерти Чехова, и потому именно в его творчестве

<sup>20</sup> Корейша — известный московский юродивый.

<sup>21</sup> Чехов А.П. Собр. соч. и писем: В 20 т. — М., 1949. — Т. 14. — С. 102.

надо искать то сокровенное, что определяло историю русской литературы. От чего он решительно отказался, тем самым выявив, обнаружив, что не является ее сущностью, а чему остался твердо верен, как основному, сущностному?

У Бунина еще усилилась мысль о непонятности жизни, что говорит о неслучайности ее у Чехова, благодаря чему граница, отделяющая их от предшественников, открывается ярче и определенной.

В творчестве Бунина человека отличает *«непонимание сугубое: непонимание ни мира, ни самого себя, окруженного им, ни своего начала, ни своего конца»*. Очевидно, что вопрос о переделке мира для всеобщего счастья таким образом снимается радикально, ясно, что писатель не принимает и традиционное, религиозное объяснение человека и мира, нравственное мироустройство, в конце концов справедливое. Разумеется, нельзя воспринимать слова о непонимании человеком себя и окружающего мира буквально. В действительности оно означает потерю только полного знания, которое давала человеку религия на законном основании, а современность, отвергнув религию как предрассудок, дала в форме идеологии, не имеющей законного основания и неправомерно выдающей себя за науку.

Бунин с презрением и явным пренебрежением относился к современной мудрости, в виде мировоззрений и еще хуже, идеологий, предлагавших человеку тотальное, непререкаемое «научное» знание, и с любовью, благоговением почитал древние, религиозные заповеди.

*«Аз есмь Господь Бог твой... Помни дни Господни... Чти отца и мать твою... Не делай зла ближнему твоему... Не желай достояния его...»* Вспомнив, проплывая мимо Синая, вечные слова заповедей, Бунин говорит: *«Вот истинно незыблемый маяк человечества, столп и основание его бытия, престол законов, их же без кары не преступишь»* («Воды многие»).

Казалось бы, писатель утверждает незыблемые религиозные истины, как Толстой и Достоевский. Но какая на самом деле колоссальная разница между ними!

В «Войне и мире» и «Братьях Карамазовых» божественные законы и истины воплощены в действительности, в поступках, действиях, судьбах отдельных лиц и народов, воссозданных в эпических произведениях, а у Бунина они преподносятся читателю всего лишь как личное мнение автора в лирическом произведении. Автор провозглашает истины в непостижимом мире. То, что для прошлых веков было достаточным для того, чтобы сделать мир и жизнь по-

нятными, оказывается хотя и истинным, но недостаточным для современного человека.

Оставаясь верным традиции русской классики, Бунин берется за поиск смысла непонятной жизни в непонятном мире.

Как уже говорилось, Бунин выработал целостное, хотя и противоречивое мировоззрение, которое, если помнить о том главном, что вызвало к жизни само слово, правильнее было бы назвать анти-мировоззрением. Оно целиком порождено полемикой писателя с истинным мировоззрением, мировоззрением современности. По Бунину никакой истории нет, в своей сущности мир неизменен, человеческие поступки определяет не разум, не идеи, а иррациональные, зоологические силы, герой и сам автор обращены не в будущее, а в прошлое, главное не мысль, а чувство; вещественное, чувственное для него важнее духовного и т.д.

У Чехова герои никогда не действуют движимые идеей, мировоззрением, в отличие от его предшественников, у которых они являются главной, основной, если не единственной силой, определяющей жизнь и судьбу человека. Но у Чехова все же они присутствуют, но не в качестве предмета исследования, а как вспомогательное средство для достижения совсем иных целей, нежели у русских писателей социального и философско-религиозного периодов.

Бунин не испытывает никакого интереса к идеям и мировоззрениям; героев, движимых идеей, у него фактически нет, как нет и таких, которые ищут смысл жизни или страдают от его отсутствия. Здесь он, кажется, совершенно порывает с традицией, но в действительности обнаруживает глубинную ее сущность, состоящую в оправдании жизни, в поиске той ценности, которая делает жизнь не только переносимой, но желанной и радостной. Здесь он единоклубен с Толстым и Достоевским. Также в духе русской классической литературы Бунин признает неотъемлемыми свойствами существования человека сознание, чувство связи его со всеми людьми, когда-либо жившими и живущими; наличие в мире трансцендентного, недоступного познанию человека, но совершенно несомненного и реального, участвующего в его судьбе.

По мнению Бунина, *«человеческое сердце»* всегда *«отказывалось верить в смерть, а верило только в жизнь. Все пройдет — не пройдет только эта вера!»*

Дальнейшее развитие русской литературы подтверждает справедливость определения времени с 1789 по 1991 г. как эпохи революций, и теперь можно добавить: идеологий и мировоззрений.

После революции 1917 г. русская литература вновь обрела мировое значение, утраченное ею в так называемый «серебряный век», когда на первый план вышел модернизм, который так же, как и революционная идеология, представил себя как высший плод всей истории и не мог критически отнестись к стремлению современности произвольно распоряжаться сущим, поскольку сам был одержим идеей прогресса в самой уродливой форме.

На долю русских писателей этого времени выпал страшный опыт гражданской войны, концлагерей, непрерывных репрессий, невиданного подавления свободы, порожденных безумным разгулом идеологии.

Они естественно продолжили традицию литературы XIX в., поскольку то, что они узнали, было окончательным итогом, результатом действия тех идей, возникновение и развитие которых было не только отражено, но исследовано и глубоко осмыслено русской классикой, в чем и состояла ее «специализация».

Все лучшее, что было создано русскими писателями после революции 1917 г. и получило мировое признание, посвящено или критике идеологии, или изображению тех бед и несчастий, к которым она привела.

В романе Е. Замятина «Мы», ставшем первой в XX веке антиутопией, характернейшего для эпохи идеологий жанра, дана картина тоталитарного государства. Книга в КЛЭ названа злобным пасквилем на Советское государство<sup>22</sup>.

В. Набоков, по его словам, «вынес окончательный приговор русскому и немецкому тоталитаризму»<sup>23</sup> в своих романах «Приглашение на казнь» и «Под знаком незаконнорожденных».

В последнем, как признается писатель, он воспользовался «отрывками из речей Ленина и ломтями советской конституции, и грязным языком нацистской пропаганды»<sup>24</sup>, названными им «отвратительными образцами».

«Тихий Дон» М. Шолохова и «Доктор Живаго» Б. Пастернака с разных позиций раскрыли трагедию гражданской войны в России.

А. Платонов в гениальных «Чевенгуре» и «Котловане» передал трезвое критическое восприятие народным сознанием идеи и практики построения коммунистического общества. Писатель был назван великим вождем и лингвистом сволочью, что вполне можно

<sup>22</sup> КЛЭ. — М., 1964. — С. 987.

<sup>23</sup> Набоков о Набокове и прочем. Интервью, рецензии, эссе. — М., 2002. — С. 275.

<sup>24</sup> Набоков В. Предисловие к роману «Под знаком незаконнорожденных».



признать беспрецедентно высокой оценкой, учитывая личность критика.

«Мастер и Маргарита» М. Булгакова произведение многоплановое — в нем и сатира на советский быт, и рассказ о трагической судьбе художника в тоталитарном государстве, и напоминание о вечных заповедях христианства, но единство всем темам и планам придает все та же идея переделки мира «по новому штату».

В. Набоков в своем, по его словам, лучшем романе на русском языке, «Даре», ища разгадку судьбы России XX века, обращается к Чернышевскому — революционеру и автору первого русского идеологического романа «Что делать?», что обнажает наглядно связь времен и ее природу.

«Один день Ивана Денисовича» мгновенно приносит А. Солженицыну невероятную известность во всем мире.

Наконец, В. Шаламов, прошедший в сталинских лагерях почти 20 лет, поведал человечеству страшную правду о зле, подобного которому по масштабам, глубине и жестокости история не знала. И напрасно замечательного писателя хотят представить автором рассказов на узкую лагерную тему. В. Шаламов был художником, сказавшим новое слово о человеке, его душе, и в то же время каждый его «рассказ — пощечина по сталинизму...»<sup>25</sup>.

То ранее неизвестное о природе человека, что открыл автор «Колымских рассказов», потребовало от него новой формы, новых приемов постижения и выражения истины.

И конечно, прав Шаламов, спрашивая нас всех: «*Разве уничтожение человека с помощью государства — не главный вопрос нашего времени, нашей морали, вошедшей в психологию каждой семьи?*»<sup>26</sup>

Так период истории, начавшийся с мечты об идеальном государственном устройстве, закончился с разрушением тоталитарного государства, порожденного этой мечтой, государства — злейшего врага свободы и человека.

Но русская литература не только изображала героев идеи, что помогает нам понять нашу современность; отказавшись от них в творчестве Чехова и Бунина, она осталась верна другому более глубокому своему предназначению, которое яснее и отчетливее всех сформулировал Л. Толстой: «*Я полагаю, что задача пишущего человека одна: сообщать другим людям те свои мысли, верования, которые сделали мою жизнь радостною*»<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Шаламов В. Собр. соч.: В 4 т. — Т. 4. — М., 1998. — С. 371.

<sup>26</sup> Шаламов В. Указ. изд. — С. 370.

<sup>27</sup> Толстой Л.Н. Юб. изд. — Т. 64. — С. 40.

Дело Толстого продолжил в XX в. Бунин, а вслед за ним В. Набоков, на его имени поклявшийся в верности служению поэзии:

Безвестен я и молод в мире новом,  
кошунственным, но светит все ясней  
мой строгий путь: ни помыслом, ни словом  
не согрешу пред музою твоей<sup>28</sup>.

У Набокова еще усилился мотив непостижимости мира, непонятности жизни, безусловно разделяя убеждение Бунина, что нет никаких эпох, истории вообще, и «предоставляя выпрепленным глупцам бранить наш век», он признавался в любви к жизни и в том, что счастлив. Счастлив, будучи поэтом, а значит, зная в полной мере о зле, человеческих бедах, страданиях и неизбежной смерти:

И я счастлив. Я счастлив, что совесть моя,  
сонных мыслей и умыслов сводня  
не затронула самого тайного.  
.....  
.....

Я без тела разросся, без отзвука жив,  
и со мной моя тайна всечасно.  
Что мне тление книг, если даже разрыв  
между мной и отчизною — частность?  
Признаюсь, хорошо зашифрована ночь,  
но под звезды я буквы подставил  
и в себе прочитал, чем себя превозмочь,  
а точнее сказать я не вправе.  
Не доверяясь соблазнам дороги большой  
или снам, освященным веками,  
остаюсь я безбожником с вольной душой  
в этом мире, кишашем богами.  
Но однажды, пласты разуменья дробя,  
углубляясь в свое ключевое,  
я увидел, как в зеркале, мир и себя  
и другое, другое, другое<sup>29</sup>.

Конечно, после таких прекрасных строк надо бы замолчать, но меня не оставляет педагогическое рвение и мне хочется спросить своего читателя-студента: почему Набоков не вправе сказать нам точнее о том, что он нашел?

И самое главное, что поэт увидел рядом с миром и собой, что это «другое, другое, другое»?

<sup>28</sup> *Набоков В.* Стихотворения и поэмы. — М., 1991. — С. 183.

<sup>29</sup> *Набоков В.* Стихотворения и поэмы. — М., 1991. — С. 273.

---

# Содержание

---

Введение . . . . .	3
Понятие реализма. . . . .	18
Периодизация русской литературы XIX века и своеобразие русского реализма . . . . .	25
1. Период социального реализма . . . . .	36
И.А. Гончаров . . . . .	45
И.С. Тургенев . . . . .	70
Н.А. Некрасов . . . . .	96
Н.Г. Чернышевский . . . . .	120
Ф.И. Тютчев . . . . .	132
А.А. Фет . . . . .	151
2. Период философско-религиозного реализма . . . . .	167
Ф.М. Достоевский. . . . .	171
Л.Н. Толстой . . . . .	190
3. Период экзистенциального реализма . . . . .	232
А.П. Чехов . . . . .	241
И.А. Бунин . . . . .	262
Заключение . . . . .	284

*Учебное издание*

**ЛИНКОВ Владимир Яковлевич**

**История русской литературы  
(вторая половина XIX века)**

Редактор *Н.П. Филиппова*

Художественный редактор *Ю.М. Добрянская*

Художник *В.А. Чернецов*

Технический редактор *Н.И. Матюшина*

Компьютерная верстка *Ю.В. Одинцовой*

*При оформлении переплета использованы фрагменты работ  
Михаила Добужинского, Сергея Алимова,  
Елизаветы Бём, Кукрыниксов*

Подписано в печать 12.08.2010. Формат 60×90 1/16.

Бумага офсетная № 1. Гарнитура Таймс. Офсетная печать.

Усл. печ. л. 19,0. Уч.-изд. л. 18,2. Тираж 1500 экз.

Заказ . Изд. № 9080.

Ордена «Знак Почета»

Издательство Московского университета.

125009, Москва, ул. Б. Никитская, 5/7.

Тел.: 629-50-91. Факс: 697-66-71,

939-33-23 (отдел реализации)

E-mail: secretary-msu-press@yandex.ru

Сайт Издательства МГУ: [www.msu.ru/depts/MSUPubl2005](http://www.msu.ru/depts/MSUPubl2005)

Интернет-магазин: <http://msupublishing.ru>