

УЧРЕЖДЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М. ГОРЬКОГО

В.А. КЕЛДЫШ

О «СЕРЕБРЯНОМ ВЕКЕ»
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:
Общие закономерности.
Проблемы прозы

Москва
ИМЛИ РАН
2010

Издание подготовлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ),
проект № 09-04-16226д

Ответственный редактор
д.ф.н. В.В. Полонский

Рецензенты:
д.ф.н. Л.А. Колобаева,
д.ф.н. Н.Д. Тамарченко

Келдыш В.А.

О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности.
Проблемы прозы. — М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 512 с.

В книгу вошли работы разных лет. Сохраняя свою самостоятельность, они в то же время являются частью смысловой общности, определенного концептуального единства, отличающих настоящий труд. В его основе — представление о сложной целостности русской литературы рубежа столетий, развиваемое на примере различных писательских судеб (поздний Л. Толстой, И. Бунин, Ф. Сологуб, Л. Андреев, А. Ремизов, Е. Замятин и др.). Понятие о целостности противостоит не только отживающему взгляду на литературный процесс этого времени как сплошную конфронтацию литературных направлений, но и тенденции умалить — в угоду односторонне понятой общности — значение художественных оппозиций в данном процессе. Большое внимание уделено — в том числе — проблемам русского неореалистического движения порубежной эпохи.

**Светлой памяти
Елены Григорьевны Коляды —
жены и друга**

ВВЕДЕНИЕ

Эта книга, в которую вошли работы разных лет, — в определенном смысле итоговая по отношению к предшествующей деятельности автора (начиная с 70-х годов прошлого века), отражающая преимущественные его интересы того времени. Составленная из отдельных исследовательских очерков, она не является, однако, сборником статей, изолированных друг от друга, какими были они в первых публикациях. Готовя свой труд, автор стремился отчетливо выявить, прочертить связующие нити между входящими в него работами. Сохраняя свою самостоятельность, они в то же время становятся частью сближающей их смысловой общности, благодаря которой, полагаем, книга приобретает монографически целостный характер.

Прежде всего (о чем можно судить уже по заглавию) ее отличает тематическое единство: во-первых, общие проблемы исследуемой литературной эпохи, ее закономерности; во-вторых, рассматриваемые в их свете проблемы прозы.

Заметим, что достаточно утвердившийся взгляд на русскую литературу рубежа столетий, как обязанную, в первую очередь, поэзии своими самыми крупными достижениями, нуждается в ограничениях. Это стало тем более очевидно в последние десятилетия, когда исследования об А. Чехове и позднем Л. Толстом значительно шире и активнее, чем прежде, включают их творчество в контекст русской литературы XX в. как художественное явление, открывающее новую литературную эпоху. Соответственно и во многих учебных курсах произошло «перемещение» этого обширного литературного материала из курса русской литературы XIX столетия, где оба писателя представляли, главным образом, завершителями «золотого» века отечественной словесности, в курс литературы рубежа XIX–XX столетия, т. наз. «серебряного века».

Высочайшей художественной представительностью обладает и проза очень многих из младших современников. Выдающиеся образцы роман-

ного, новеллистического жанра возникли в модернистском движении. Глубинное обновление реализма произошло в творчестве ряда художников слова — например, И. Буннина, для признания которого подлинным классиком потребовалось немало времени.

Наряду с тематическим, книгу отличает (и это самое важное с точки зрения автора) определенное концептуальное единство, в основе которого — представление о *сложной целостности* русской литературы рубежа столетий. Оно противостоит не только отживающему взгляду на литературный процесс этого времени как сплошную конфронтацию — идеологическую и художественную — литературных направлений, состояние перманентной войны между ними, но и иным самоновейшим попыткам умалить — в угоду односторонне понятой целостности — значение художественной оппозиции «реализм — модернизм» в данном процессе.

Понятие о целостности подразумевает, с одной стороны, сближение литературных поколений (старшее поколение писателей, воплотившее в своем творчестве литературные итоги XIX столетия, приобщается к исканиям новой литературной генерации); с другой — сближение литературных полюсов (модернистского и реалистического), сохранивших при всем том и свою «особость», и свои пути развития, и свои существеннейшие расхождения с литературным оппонентом. Однако в той оппозиции художественных систем, которая отличала «серебряный век», притяжения играли не меньшую роль, чем отталкивания. Именно такой двуединый смысл прежде всего заключает в себе выдвинутое общее понятие.

При этом для предполагаемого им сопоставительного контекста привлечение прозы особенно «удобно», поскольку в поэзии «серебряного века» два главных литературных стана были представлены весьма неравноценно (здесь всецело господствовал модернизм), тогда как в прозе соперничество шло, в основном, на равных.

Книга ориентируется на крупные имена. Вместе с тем в ней представлены далеко не все даже из самых крупных явлений прозы этого времени, что объясняется именно общим концептуальным ракурсом работы. В центре внимания — художественные феномены, в которых центростремительная тенденция преобладала над центробежной и проступила особенно явным образом.

Проблемная статья, открывающая книгу, развивает ее основную концепцию и дает так или иначе направление всем дальнейшим публикациям.

В идущих следом трех статьях о позднем Толстом как предвестнике новых путей литературы ведущая проблематика «целостности» раскрывается в ракурсе «сближения» поколений, включая сопоставления с зарубежным литературным опытом рубежа столетий.

Что касается другого предвестника — Чехова, то за последнее время появилось немало весьма убедительных публикаций, демонстрирующих на достаточно широком материале глубинные связи чеховского творчества с новой литературой и его роль в стимулировании ее открытий. Имея в виду эти работы, мы не выделяем проблему «Чехов и серебряный век» в виде отдельного текста, но постоянно обращаемся к ней как к проблеме ключевой.

В разговоре о младшей литературной генерации мы также обращены к явлениям, в которых ситуация диалога запечатлена наиболее наглядно. Это — работа «Неореализм» с центральной для настоящей темы фигурой Бунина (и примыкающей к этой работе статьей о Е. Замятине) и статья «К проблеме литературных взаимодействий в конце XIX — начале XX века», посвященная феномену т. наз. «промежуточных» явлений, где крупным планом выделяется фигура Леонида Андреева в типологических параллелях с творчеством отдельных зарубежных писателей (сюда примыкают специальная статья о Л. Андрееве и статья о А. Ремизове).

В публикациях о Ф. Сологубе и М. Горьком снова представлен аспект «целостности». По отношению к Сологубу — это связи его с традициями русской классики. По отношению к горьковскому творчеству — акцент на тех высоко ценных его сторонах, которые соприкасались с общими устремлениями литературы его времени, а не тех (преимущественно — социально идеологических), которые отдаляли от них.

В исследованиях, вошедших в книгу, в тесном соотношении с ее общей проблематикой рассматривается — наряду с собственно художественной — философская и литературно-критическая проза, которая в «серебряном веке» особенно часто и явственно воспринимала опыт *образного* мышления. Это — статья «В. Розанов и литература “серебряного века”» и заключительная часть книги, состоящая из трех статей о наследии Достоевского в русской мысли порубежной эпохи. Достоевский — по сути, единственная фигура, соединившая почти всех самых крупных литераторов того времени, хотя и очень по-разному, в самих крайностях отношения к нему (от безграничного пиетета до резкой полемики). Но и в том, и в другом случае по-своему подтверждалась необходимость Достоевского, которая косвенно давала знать о себе и в литературных явлениях, не имевших прямого касательства к творчеству писателя.

Аналитическим завершением книги является статья-рецензия о моем учителе, Евгении Борисовиче Тагере, замечательном литературоведе, в работах которого, написанных большей частью в идеологически весьма неблагоприятное время, находит углубленное выражение синтетическое видение литературной эпохи рубежа XIX–XX столетий.

В процессе редактирования книги (помимо чисто стилистического и отдельных сокращений) в первоначальный текст вносились дополнения, главным образом, связанные с откликами автора на литературу вопроса (в большей части позднейшую, появившуюся после первого издания наших работ). Активный интерес современного литературоведения к «сюжетам», здесь затронутым, побудил значительно расширить данный контекст, вызвав как согласные, так и полемические реакции на него (подчас достаточно развернутые), и ввиду этого дать — в иных случаях — более подробную аргументацию некоторых положений книги.

Но при этом сохранилась в полной неприкосновенности и неизменности — по отношению к первым публикациям — исходная авторская мысль со множеством подтверждающих ее суждений, вплоть до частных, отдельных наблюдений и примеров.

В то же время определенным изменениям подвергся аппарат книги: ряд ссылок в «Примечаниях» переведен на позднейшие — зачастую более авторитетные — издания.

Выражаю сердечную благодарность за помощь в подготовке рукописи В.М. Введенской.

ЛИТЕРАТУРА «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА» КАК СЛОЖНАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ*

Глубокая трансформация образного мышления — так, в самом общем виде, можно определить то, что происходило на грани XIX–XX вв. в эстетическом сознании России, будучи вызвано внутренними потребностями художественного саморазвития (в преддверии нового художественного этапа находились на рубеже столетия многие литературы мира). Но вместе с тем были и причины другого характера — национально-исторические.

Началом нового периода российской истории стал выход ее из кризисных 1880-х годов, когда, по слову В.Г. Короленко, «правительственная реакция шла параллельно с реакцией в глубине массового общественного настроения»¹. Но уже в 1880-х годах отчетливы предвестия грядущего обновления, с которым связано следующее десятилетие — переломное для бытия страны. 1890-е годы постепенно формируют новое восприятие исторической действительности, о чем много говорили современники: осознание резко ускорившегося жизненного потока и нарастающие сомнения в устойчивости окружающего миропорядка. Глубоко всколыхнул их общественный подъем начала 1900-х годов, завершившийся событиями Первой русской революции 1905–1907 годов.

Эти процессы — не прямо, сложно, опосредованно — воздействовали на логику художественного развития. Бурным темпам общественного движения соответствовали убыстрение, особая концентрированность общей художественной жизни России (как и отдельных творческих эволюций) в предоктябрьские десятилетия.

Для прозорливых деятелей русской литературы было характерно в ту пору улавливать во впечатлениях, полученных от российской действи-

* Впервые — в кн. «Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 1». М., 2000.

тельности, общемировой смысл. «Век и конец века на евангельском языке не означает конца и начала столетия, но означает конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей и начало другого мировоззрения, другой веры, другого способа общения», — писал Л.Н. Толстой в 1905 г. в статье «Конец века». И так развертывал эту мысль: «Временные же исторические признаки или тот толчок, который должен начать переворот, — это только что окончившаяся русско-японская война и одновременно с нею вспыхнувшее и никогда прежде не проявлявшееся революционное движение среди русского народа»².

А вот слова А.А. Блока из статьи «Владимир Соловьев и наши дни» (1921): «Я позволяю себе сегодня <...> в качестве свидетеля, не вовсе лишённого слуха и зрения и не совсем косного, указать на то, что уже январь 1901 года стоял под знаком совершенно иным, чем декабрь 1900 года, что самое начало столетия было исполнено существенно новых знамений и предчувствий»³. И в этих «знамениях» поэт прозревал «лицо мирового переворота», который определялся для него «глубиной изменений в мире социальном, в мире духовном и в мире физическом <...>»⁴. Блок оказывается очень близок Толстому в общем ощущении глобальности совершаемого на грани веков, употребляя те же слова — «переворот», «начало» — в смысле несравненно более обширном и существенном (религиозном в глубинной сути своей), чем социальные катаклизмы времени. И однако же, подобно Толстому, признает (хотя и не так прямо) значение русской политической истории как своего рода первотолчка в этих процессах. Ведь именно в России январь 1901 г., хлынувший волной политических демонстраций, стоял, действительно, под иным «знаком», чем декабрь 1900 г.

В том же самом январе, о котором вспоминал Блок, А.М. Горький писал К.П. Пятницкому, откликаясь на политические злобы времени: «<...>новый век — воистину будет веком духовного обновления <...> множество погибнет людей, но <...> в конце концов — одолеет красота, справедливость, победят лучшие стремления человека»⁵.

Толстой, Блок, Горький представляли различные полюсы русской литературы той эпохи. Каждый по-своему истолковывал невиданно преобразующееся историческое время. Но общим для всех явилось чувство «великого переворота» (Толстой), как и точка отсчета. Русский литератор ощутил рубеж столетий в России как начало новых путей человечества. А их эстетической проекцией и стали литература и искусство «серебряного века»⁶. Так полагали многие.

Советское литературоведение отступило от этой, казалось бы, очевидной истины. Несправедливо отрицать с порога все сделанное им (к сожалению, это нередко бывает). Исследования последнего времени, критиче-

ски переосмысливающие воззрения прежних лет, обязаны и тому ценному в изучении литературы рубежа, что, вопреки идеологическим тискам, высказано предшественниками (например, работам Б.В. Михайловского). В лучших работах готовилась почва для будущего. Общий фон, однако, десятилетиями оставался безрадостным. И хотя многих из былых догм и предрассудков ныне почти не осталось, сменяющая их обновленная концепция еще не достроена до конца. Крупномасштабное освоение «серебряного века», проблемное углубление, как и фактологическое расширение познаний о нем, остаются насущно необходимыми.

Однако прежде чем перейти к конкретному содержанию интересующего нас художественного процесса, есть потребность высказаться о некоторых самых общих — неотъемлемых и для него — литературных категориях, к чему побуждает современная полемика вокруг них.

Так, в литературоведении последнего времени встретится взгляд на категорию «литературное направление» как сковывающую изучение художественного процесса. Советуют если и не совсем отказаться от нее, то во всяком случае резко понизить ее значение. Укажем на одну из статей, особенно отчетливо мотивированную. Вот основные аргументы. Движение литературного процесса определяется действием и «других сил и факторов <...> не менее важных, чем направления»; «отдельное произведение или творчество писателя в целом может существовать вне любых направлений или же тяготеть к нескольким направлениям одновременно»; «однотипность миропонимания», характеризующая «направления в общепринятом смысле слова», наиболее отчетливо сказывается «на уровне литературы “второго ряда”», а не на «высшем уровне»⁷. Заметим, что автор с самого начала оговаривается, что имеет в виду лишь литературу XIX века, но вместе с тем — по логике статьи — склоняется и к более расширительному толкованию своего тезиса.

Высказанные соображения, несомненно, основательны. Но хотелось бы отметить и следующее. Писателей, вовсе не связанных с литературными школами и направлениями своего времени, бывает немного. Что же касается самих школ и направлений, то процессы, происходящие в них, действительно непросты. Не будем забывать, что глашатаями новых направлений, авторами их платформ, деклараций, программных заявлений являются по преимуществу писатели именно «первого ряда». (Так было и в «серебряном веке».) Неоспоримо, тем не менее: творчество крупных художников слова никогда не укладывается в заданные рамки. Но это означает очень часто не отказ от направления, а раздвижение его границ, расширение и обогащение в живом художественном опыте его первоначальных установок. Такой видится особенно характерная ситуация в истории развития литературы, не отменяющая и других вариантов.

Изучение литературного движения обедняет не категория «направление», а обуженное ее применение и толкование. Современный исследователь обратил внимание на это: направления, с одной стороны, — «писательские группировки, возникающие на основе общности эстетических воззрений и определенных программ художественной деятельности (выраженных в трактатах, манифестах, лозунгах)»; с другой — «литературные общности», подчиняющиеся значительно более широким эстетическим началам. Первый, «узко направленческий подход», и становится одной из помех на пути уяснения общих закономерностей литературного процесса⁸. Направления в данном случае рассматриваются преимущественно в своем верхушечном слое. Надо полагать, что, в частности, именно этот смысл подразумевало привлекающее внимание исследователей суждение М.М. Бахтина о том, что «так называемый литературный процесс эпохи, изучаемый в отрыве от глубокого анализа культуры, сводится к поверхностной борьбе литературных направлений, а для нового времени (особенно для XIX века) в сущности к газетно-журнальной шумихе, не оказывавшей существенного влияния на большую, подлинную литературу эпохи»⁹.

Что же касается литературных направлений, понятых в единственно верном, расширительном, смысле, то их пути в «серебряном веке» были весьма различны. Но даже тогда, когда они отправлялись от определенных программных установок (наиболее отчетливых в модернистском движении), то, по существу, сразу же перерастали их, не переставая быть направлениями.

Стоит остановиться подробнее и на категории «реализм» как литературном направлении, которая находится под особенно сильным ударом. Это — продолжающаяся (и, пожалуй, затянувшаяся) реакция естественного отторжения от хорошо памятной нашему литературоведению (и искусствоведению) концепции «реализм — антиреализм», отлучавшей от искусства все, что не реализм. Неоспоримо, что «насушно <...> очищение этого термина от примитивных и вульгаризаторских напластований», но не изгнание его из литературной науки¹⁰. А между тем скомпрометированной концепции порой противостоит — буквально, с точностью до наоборот — другая крайность, принимающая иной раз парадоксальные формы. Так, по версии двух молодых прозаиков, «реалистическим называется только то произведение, которое не отражает и не излучает ничего, кроме того, о чем в нем написано», и отсюда — «там, где есть искусство, нет реализма»¹¹. Автор отзыва о книжке, посвященной *реализму XIX в.*, иронически вопрошает: «Вы, наверно, и слово-то такое забыли — “реализм”?», воспринимая «концепцию реализма» как неудобоваримый реликт советского времени¹².

Удивляет неведение (не единичный случай!) относительно укорененности этого понятия (и самого слова) в литературной науке и критике XIX столетия, весьма почтительного отношения к нему ряда крупнейших модернистов «серебряного века» — Сологуба, Брюсова и др. («реализм» — «из числа исконных, прирожденных властелинов в великой области искусства»¹³, — писал, например, Брюсов в 1910 г.). Это отношение так или иначе воспринималось и последующим эстетическим сознанием XX в. «Реализм, — по мысли известного философа русского зарубежья Г.П. Федотова, — составляет все еще ту почву, на которой вырастают все художественные направления современности. По-разному отрицая его, они предполагают его данность»¹⁴. С этим выразительно перекликается суждение Томаса Манна: «Мы можем стилизовать и символизировать сколько угодно — без реализма ничего не получится. Он — это костяк и то, что убеждает»¹⁵.

Знаменательно, что и один из крупнейших исследователей и приверженцев авангарда Роман Якобсон принимал, с одной стороны, *общее* понятие «художественный реализм» (правда, в самом широком смысле, применением — в различных приложениях — к разным художественным направлениям), а, с другой стороны, *конкретное* — реализм как «*сумму характерных признаков определенного художественного направления XIX столетия*», но при этом отвергал их фетишизацию консерваторами от литературной науки¹⁶.

Наконец, напомним о внимательном исследовании природы реализма выдающимися учеными советского и позднейшего периодов, бесконечно далекими от идеологической ангажированности (Д.С. Лихачевым, Ю.М. Лотманом, Л.Я. Гинзбург, А.В. Михайловым).

Однако (помимо приведенных выше и тому подобных «легкомысленных» пассажей) не иссякает серьезная научная полемика вокруг темы и самого термина. Вызывает, например, справедливые возражения неадекватность художественной практики, именуемой реализмом, бытующим понятиям о реализме, которые сводят его видение действительности преимущественно к социально-детерминистской идее (что верно, в общем и целом, лишь по отношению к ординарным явлениям этого ряда), а основное художественное качество — к упрощенно, а подчас примитивно, понятому «жизнеподобию» (несостоятельность представления о котором — применительно и к традиционному реализму XIX столетия — убедительно показана еще в 1921 г. в той же статье Якобсона). Но и в данном случае уязвима не категория «реализм», а обуженное ее понимание, становящееся подчас поводом для отрицания не только упрощенной доктрины, но и самого художественного феномена — «существует ли реализм?»¹⁷.

Между тем есть и другое, гораздо более адекватное предмету, толкование, ориентированное на самые представительные и крупные явления этой литературы (о чем также идет речь в упомянутых публикациях — см. примеч. 7, 10). Оно исходит из соединения в ней историзма мышления (огромное завоевание реализма) и преобразованного (по отношению к предшественникам) антропологизма, соединения социальной причинности с надсоциальным, философски всеобщим началом мысли. В истории русского реализма высший синтез этого рода явило творчество Л. Толстого и Ф. Достоевского¹⁸, которое впервые так широко и свободно приняло в себя, переосмысливая их, достояния других художественных систем и эпох (прежде всего просветительской и романтической).

Подобную широкую открытость системы, достигнутую на вершинах классического реализма, по-своему наследовали в XX столетии и новое, модернистское искусство, и обновленный реализм¹⁹.

Но в современном литературоведении мы встречаем методологическую посылку, предусматривающую неравноценный подход к двум феноменам, который, по существу, отрицает (или крайне ограничивает) право на развитие для одного, в отличие от другого. *Родовое* понятие «модернизм» объемлет — в наиболее широком своем применении — возникающие на разных этапах модернистского движения и резко отличные друг от друга *видовые* ипостаси: к примеру, символизм и футуризм как явление авангарда. Равным образом и реалистическая система, как *родовое* начало, объединяет разновременные и разнохарактерные *видовые* модификации. Однако в разговоре на эту тему достаточно часто оперируют категориями реализма XIX столетия как отжившими, подразумевая (о чем уже сказано) его замкнутость в социальной среде. Но такого реализма действительно нет в большой литературе XX века (если он и появляется, то на художественной периферии), как не было его и в большой литературе XIX века.

Подобный ход мысли вызывает неизбежные ассоциации. Иногда кажется (как видно из уже цитированных суждений), что на смену пресловутой версии о «реализме без берегов» готова прийти прямо противоположная, но, по существу, не менее однозначная версия — «модернизм без берегов». И там, и тут в стремлении — самом по себе вполне законном — возвысить художественный феномен напрямую приобщают его (или так или иначе сближают) ко всему, что есть наиболее ценного и эстетически значимого в литературе изучаемого времени. Однако, и там, и тут таковые решения ведут к обратному результату. Не возвышают, а, в конце концов, уводят от сути, поскольку неоправданно расширительный взгляд на явление размывает представление о его отличительности, особом месте в общем художественном ряду.

Возвращаясь к умалению широкого понятия о реализме, напомним, что подобное умаление пришло от расхожих мнений критики рубежа XIX–XX вв., большей частью модернистской. Однако они не разделялись некоторыми из самых крупных деятелей этого направления. Мы упоминали уже в этом смысле о Брюсове и Сологубе (и еще вернемся к ним). Стоит напомнить и о Д.С. Мережковском, авторе известной лекции-брошюры «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893), теоретически открывавшей эпоху символизма в России. Правда, и он предпочитал употреблять термин «реализм» в его редуцированном, негативном значении, обозначающем позитивистско-натуралистический опыт в литературе и критике, — «убийственное», по Мережковскому, «для всякой поэзии утилитарное поветрие»²⁰. Но вместе с тем оперировал и совсем другим значением термина, когда говорил, например, о «силе художественного реализма» (с. 220). Главное, разумеется, не в словах, а стоящей за ними сутью. Так, автор «О причинах...» высочайше оценивает великую русскую прозу XIX века (Тургенев, Гончаров, Достоевский, Л. Толстой) как завет современному литературному поколению, соединяющий начала «нового идеализма», широкую символику смысла и образа с погружением в «глубину действительности», из которой «символы должны естественно и невольно выливаться» (иначе «они превращаются в мертвые аллегории»), в «глубину психологического анализа», равно как с приобщением к «общественным мотивам» (с. 211, 216, 220).

К примеру, критик очерчивает своего рода нормативный, с его точки зрения, для нового поколения писателей портрет Гончарова, «творца живых человеческих душ»: «Он берет характеры людей целиком, как живые продукты истории, природы, времени, общества» (с. 221). Но одновременно его «характеры — только часть целого <...>, только ряд символов, нужных поэту, чтобы возвысить читателя от созерцания частного явления к созерцанию вечного» (с. 221).

Перед нами — весьма продуктивный и по сей день взгляд на классическое литературное наследие «золотого» века.

Но в иных современных публикациях о «серебряном веке» (об отдельных из них пойдет разговор в последующих статьях) этот взгляд порой приобретает некий парадоксальный поворот. То, что в часть наменном уже Мережковским смысловом комплексе так или иначе возвышено над эмпирической действительностью и «миметической» эстетикой — бытийная, сущностная мысль о мире, символическая образность и больше или меньше связанные с нею художественные феномены (вплоть даже до интертекстуальной составляющей текста) — воспринимается как наследуемое лишь модернизмом и им трансформированное. Между

тем наследие, о котором речь, явилось достоянием *всего* обновляющегося литературного движения в России рубежа веков, выразившего *общую* интенсификацию художественного мышления эпохи, но *по-разному* запечатлеваемую. Граница между модернизмом и обновленным реалистическим феноменом пролегла именно в этих различиях (если иметь в виду поэтику), а не в общей тенденции.

Несомненно, что «немиметическая» сфера как целое обладала наибольшим удельным весом в модернистских течениях. Но при этом отдельные ее компоненты имели свой особый вес. Так, представление об интертекстуальной составляющей как специфике именно модернистского видения в России тех лет вызывает недоумение, поскольку она — такая же всеобщность литературного процесса, как понятие о традиции. И, скажем, у Горького ничуть не меньше интертекстуальных мотивов (хотя бы из Достоевского), чем у любого другого писателя «серебряного века». И так же, к примеру, у Бунина — хотя бы в его деревенской прозе. Вместе с тем особый неомифологический вариант интертекста, обращенный к древнему художественному мышлению, в значительно большей степени распространен в модернистской литературе, чем в других художественных системах, но исключительной ее принадлежностью не является и он. (В статье «Преобразование эпики» мы постараемся обратить внимание на подобный неомифологический пласт в прославленном «Хаджи-Мурате» Л. Толстого.)

Наряду с приоритетным положением в модернистских системах, «немиметическая» поэтика в них характеризуется также особым «манифестированием» себя, своего рода «обнажением приема». И здесь тоже — важные источники ее воздействия. Будучи воспринята другой, реалистической в данном случае, системой, она сходным образом активизируется и тут, не только повышая свой удельный вес, но и — чаще всего — подчеркнуто, демонстративно выявляя себя. При этом, однако, остается неприкосновенной глубинная суть подвергшейся воздействию системы. Подтверждение тому — возникающая в России первых лет XX века в результате коренных сдвигов в художественном движении кардинальная модификация реализма. Подробно о ней пойдет речь в статье о неореализме. Пока же отметим лишь такой, один из важнейших, признаков обновления как восприятие и трансформация определенных сторон модернистского опыта при сохранении — *и это самое главное* — художественного *первородства* по отношению к традициям «высокого» реализма XIX столетия.

Типологически сходные тенденции обнаруживает и русский модернизм начала века — щедрое восприятие (в прозе прежде всего) черт реалистического опыта при сохранении своей принципиально отличной от него художественной природы.

Такой видится основная художественная оппозиция, заданная «серебряным веком», которая проявляла себя в весьма осложненных формах.

Эту сложную целостность выразительно демонстрирует и постоянное присутствие в порубежном русском литературном процессе «промежуточного» — между модернизмом и реализмом — художественного феномена (о нем см. отдельную статью в этой книге). Его художественная «смешанность», свойственная и неореалистическому феномену, значительно больше, чем у последнего, сближена с модернистским творчеством и, однако, не совпадает с ним. Речь — о явлениях, выходивших за рамки направлений, отличавшихся своеобразно пограничной эстетической природой, возникавших на стыке существовавших образных систем. Творчество Л. Андреева — быть может, самый красноречивый пример. «Промежуточный» феномен по-разному явлен в творчестве А. Ремизова, М. Кузмина и — эпизодически — у многих других писателей.

И однако, несмотря на исключительную подвижность русского литературного процесса рубежа веков, в нем продолжали устойчиво существовать определенные типологические общности — направления, к которым тяготело так или иначе большинство художников слова. Эти общности бывали то более замкнуты, то более проницаемы. Текучесть, нестабильность, постоянная изменчивость художественных состояний резко усилились и внутри направлений. Но даже при самых больших разноречиях здесь присутствовало чрезвычайно сильное подчас ощущение своей «особости», которая, однако, не приводила к изоляции (вопреки острым спорам), ибо соседствовала с не менее интенсивным восприятием «чужого» художественного опыта. Подобная «нераздельность-неслиянность» объяснялась сближающим литературные движения рубежа веков общим устремлением к художественному синтезу, хотя и по-разному мыслимому. Именно этой диалектике многим обязан своеобразный облик литературы «серебряного века»: при всей «открытости» ее направлений их границы оставались достаточно различимыми на всех художественных уровнях²¹. Она демонстрирует отчетливо усилившуюся роль направлений, свободных, однако, от приверженности к сколько-нибудь строгим канонам и нормам. Перед нами — одна из тех художественных эпох, которые дают особенно веские подтверждения нестесненного и широкого взгляда на интересующую нас проблему.

* * *

Нуждается в разъяснениях и вопрос о временных границах рассматриваемой эпохи. Эти границы соответствуют, в целом, хронологическим

рамкам данного периода в прежних советских публикациях. Но там, как известно, они мотивировались чисто политизированно (от начала третьего, пролетарского, этапа освободительного движения до Октябрьской революции). Вместе с тем начальный рубеж новой литературной эпохи (1890-е годы) был установлен еще в дореволюционное время — прежде всего в труде «Русская литература XX века» под редакцией С.А. Венгерова. Во вступительной статье редактора во главу угла также ставился фактор общественного движения (но в гораздо более свободном, лишенном классово ограничительных признаков, смысле) и одновременно намечались, пусть аморфно, его художественные эквиваленты²². Такого рода акцент имел свой резон. В грозные исторические времена судьбы искусства глубже и последовательнее связаны с общественной историей, нежели в иные, более «спокойные». И, однако, при всех условиях смену художественных эпох, естественно, определяют структурные преобразования в собственно художественной сфере, хотя так или иначе опосредованные общеисторическими причинами. Именно это явили 1890-е годы.

Иная периодизация, передвинувшая на десять лет назад начальную границу изучаемого периода, была предложена в четвертом томе выполненной в ИРЛИ «Истории русской литературы» — «Литература конца XIX — начала XX века (1881–1917)» (Л., 1983). Исходным явился справедливый взгляд на 1880-е годы как глубоко кризисное и вместе с тем глубоко перспективное время, подготавливавшее коренное обновление общественно-духовной жизни страны, в том числе художественной мысли. Но что касается последней, эти многозначительные изменения совершались в 1880-е годы еще на почве прежней общей художественной структуры. Решающий сдвиг произошел с возникновением принципиально новой структуры (оппозиция «реализм—модернизм»), под знаком которой развивался последующий отечественный художественный процесс порубежного времени. Прежде всего именно это структурно определяющее обстоятельство позволяет считать началом новой литературной эпохи последнее десятилетие XIX в. Первые явления литературного декаданса и другие ее знамения, появившиеся в России предшествующего десятилетия, еще не могли стать подобным, структурообразующим, фактором²³.

Гораздо больше суждений и мнений порождает ныне другая хронологическая граница — когда кончился «серебряный век»? Расхождения большие. Отдельные зарубежные исследователи завершают «серебряный век» 1915 (Е. Эткинд) и даже 1913 г. (Б. Хазанов)²⁴. Вместе с тем и в постсоветских литературных изданиях можно встретить канонизированную в прежнее время разделительную дату — октябрь 1917 года. Укореняется, однако, другая, наиболее убедительная, точка зрения, сторон-

ники которой увенчивают изучаемую литературную эпоху концом 1910-х — началом 1920-х годов, полагая искусственным и — применительно к 1917 г. — социологически прямолинейным заканчивать на точной дате весь предшествующий этап литературного развития. Но одновременно «серебряный век» продлевают и до конца 1920-х, и до конца 1930-х годов, а по отношению к литературе эмиграции — и дальше, до конца 1960-х. Однако в данном случае вернее было бы говорить о воздействии, порой очень сильном, на последующий художественный процесс наследия литературы «серебряного века», а не о нем как таковом, ограниченном значительно более тесными пределами. В новом, советском, историческом пространстве отдельные писательские судьбы складывались по-разному: иные резко трансформировались; иные, внутренние сопротивляясь наступлению тяжелых для искусства времен (о которых еще в конце 1920 г. сказала знаменитая статья Е. Замятина «Я боюсь»), продолжали развиваться в прежнем русле. Но кардинально изменился литературный процесс как целое — расстановка сил, структура, основные тенденции. Несмотря на глубоко преемственные связи с предшествующим, дореволюционным, этапом, весьма отличительную *общую* специфику приобретает и русское литературное зарубежье. Именно в этом смысле как общая сложно-целостная временная определенность завершился в начале 1920-х годов «серебряный век».

Заметим вместе с тем, что, вопреки достаточно расхожему современному мнению, не стоит — и в нашей области — *вовсе* снижать значение столь крупной даты, как октябрь 1917 г. (хотя и не являющейся решающим рубежом), ибо от нее «отсчитываются» не только новые политические, но и новые литературные процессы. Это хорошо демонстрирует поэзия, особенно быстро реагирующая на изменения в мире. Можно ли вообразить до сей даты «Двенадцать» Блока или есенинские сочинения 1917–1918 годов (например, «Пришествие», «Инония», «Иорданская голубица»)? Речь, разумеется, не о естественной тематической новизне, а о разительных сдвигах в поэтике, образном слове, которые претерпевает творчество этих писателей под непосредственным впечатлением совершающихся событий. Примеры многочисленны. Важность названной даты осознавали, наряду с приверженцами советской идеологии, ее очевидные противники. В 1921 г. В.Ф. Ходасевич писал, что 1917 год «дал последний толчок, показавший воочию, что мы присутствуем при смене двух эпох», подчеркивая, что имеет в виду «не только политический строй и все общественные отношения», но и отношения общежизненные и общедуховные²⁵. Сложнейший этап литературного развития не мог, однако, прерваться в одночасье, он иссякал постепенно. А дальше началась новая жизнь «серебряного века», но уже как традиции.

Обратимся теперь к самому термину — «серебряный век», широко принятому в наших писаниях и литературных разговорах. Еще в конце XIX столетия он был применен к крупнейшим фигурам русской поэзии этого столетия (А.А. Фет, Н.А. Некрасов, А.Н. Майков, А.К. Толстой, Я.П. Полонский и др.), наследовавшим ее «золотой век» (Пушкин и поэты его времени), а затем уже, спустя многие годы, переадресован ряду явлений — начавшемуся с творчества символистов — литературы и искусства конца XIX — начала XX в.²⁶

Отрицательное отношение к этому словоупотреблению высказано в книге Омри Ронена (см. примеч. 26), посвященной истории термина «серебряный век» и интересной проницательными суждениями об изучаемой литературной эпохе. Тщательно прослеживая функционирование термина (его позднейшей модификации) в литературно-художественной и литературно-критической среде, исследователь приходит к выводу о полной неадекватности означающего и означаемого, расхожего определения и реального содержания русского художественного процесса на рубеже столетий, призывая «изгнать из чертогов российской словесности» «ошибочный термин»²⁷. Приговор этот, при всей серьезности отдельных замечаний, представляется чрезмерно категоричным. Автор убедительно мотивирует неприменимость первоначального, наиболее конкретного, смысла термина, подразумевающего определенную вторичность художественных явлений (по приблизительной аналогии с отношением «серебряного века» римской литературы к ее «золотому веку»), к исследуемой художественной эпохе с ее поразительной новизной и считает необходимым вернуть понятие «серебряный век» «словесности второй половины девятнадцатого столетия»²⁸ как единственно ей соответствующее в нашей литературе.

Трудно возразить против этого соответствия, но едва ли возможно восстановить прежнее применение термина, слишком давно вышедшее из научного обихода. А с другой стороны, трудно усомниться в том, что художественное движение в России рубежа веков, будучи чуждым — как целое — какой-либо вторичности, но осознавая, тем не менее, свою глубокую сопричастность «классическому» столетию русской культуры, несло, наряду с обретениями, и потери, в известной мере утрату цельности по отношению к нему. И характер этой связи допускает ассоциацию с «золотым» и «серебряным» веком, предусматривающую генетическую близость художественных эпох и одновременно иерархические отношения между ними. Именно таковы «неслиянно-нераздельные» отношения между «серебром» великолепных художественных новаций, созданных в

переломную эпоху, и «золотом» вершинных достижений «классического» века.

Возвращаясь к собственно термину, заметим, что для современного интеллигентного читателя, нашего соотечественника, интересующегося «серебряным веком», но не профессионально, это понятие чаще всего однозначно положительно. Оно — знак качества, высокой «котировки» обозначаемых им явлений (соотносимых с первичным значением слова «серебро»), к тому же вызывающим в памяти длительное их третирование и последующую переоценку, реабилитацию еще недавно принижавшегося этапа духовного наследия. По-видимому, с этим тоже надо считаться.

Может быть, в данном случае не стоит слишком строго относиться к тому, «как называется». Литературоведческие термины принимают в себя самые разные смыслы, и ко многим из них можно обратить аналогичные претензии.

В том числе, к идее переименовать «серебряный век» в «платиновый», разделяемой и разделявшейся вместе с автором книги (о чем сказано в ней) и другими крупными учеными. При этом «платиновый век» отождествляется, по существу, с «веком авангарда»²⁹. Но русский художественный процесс конца XIX — начала XX столетия не уместается в эти рамки, как не уместается и в рамки классической традиции, к которой его иногда чрезмерно «привязывают».

Вопрос об объеме понятия «серебряный век» вообще до сих пор остается дискуссионным. Первоначально обращенный к собственно поэзии, термин приобретал и другое значение, распространившись на русскую литературу и вообще культуру (художественную, философскую) рубежа веков. (Аналогичным образом видоизменялся и термин «золотой век».)³⁰ Но и в своем расширительном значении смысловой объем понятия неодинаков. Одни связывают с ним преимущественно модернистскую и близкую к ней литературу и культуру как целое (иногда за вычетом раннего русского авангарда в лице прежде всего кубофутуризма), другие употребляют его как синонимическое обозначение всей литературы (как и вообще духовной культуры) рассматриваемого периода. (Есть и некоторые иные вариации.) «<...> “Серебряный век”, то есть литература конца XIX — начала XX века <...>», — так определяют свой предмет редакторы уже упоминавшейся (см. примеч. 24) зарубежной истории «серебряного века»³¹. В предисловии «От редакции» к антологии «Русская поэзия “серебряного века”», наиболее представительном издании этого типа, значение термина объясняется сходно: «...подразумевается не тот верхний слой художественной (в данном случае поэтической) культуры, который прежде ассоциировался с понятием “серебряный

век», а ныне принятое значение этого термина — временной отрезок в истории русской литературы и искусства с конца XIX столетия до Октября»³².

Опасения, что подобная расширительность термина неизбежно превращает его в нечто аморфное и неопределенное, все-таки преувеличены. В отличие от обиходного употребления, превратившего «серебряный век» в «зыбкое и обманное понятие»³³, в той современной научной литературе, которая этот термин принимает, он соответствует устремлению познать сложную целостность изучаемого феномена в *самых общих* его параметрах, что является и предметом настоящей статьи.

* * *

Думается, что в этом смысле исходной точкой в решении ключевых вопросов порубежного литературного процесса — и его общей сути, и судеб отдельных направлений — должен стать окончательный отказ от восприятия литературного движения конца XIX — начала XX в. лишь в категориях конфронтации и взаимоотчуждения — как состояния войны между реализмом и модернизмом.

В настоящей работе мы уделяем преимущественное внимание отношениям между реализмом и символизмом как основной оппозиции представленного здесь литературного движения.

Заметим, что под знаком подобного жесткого противостояния не воспринимался, пожалуй, ни один период в истории предшествовавшей русской литературы. Однако тут сказывались не только идеологические предубеждения позднейшей критики. Начиная с 40-х годов XIX столетия, наша литература развивалась под преобладающим воздействием одного художественного направления (имея в виду его полновластие в прозе — господствующем литературном роде своего времени); и многие противостояния, даже самые решительные — творческие, идеологические — разыгрывались внутри него. Но с постепенным утверждением в 1890-е годы нового, модернистского, искусства литературное движение становится полем соперничества двух особых систем художественного мышления, аденты которых на первых порах бывали весьма запальчивы и чрезмерно нетерпимы друг к другу. Острые словесные баталии свидетельствовали, разумеется, о реальных различиях «сторон» и, однако, не отражали всю сложность процесса. Ее осознавали постепенно. А вместе с этим намечалось и сближение. Его первые признаки давали знать о себе уже на ранних, самых конфронтационных, этапах.

Примечателен известный литературный факт конца 1890-х годов: парадоксальное восприятие молодым В.Я. Брюсовым напечатанной в декабре 1897 — январе 1898 г. — сначала в журнале, затем отдельным изданием — первой части трактата Л. Толстого «Что такое искусство?» («Идеи Толстого так совпадают с моими, что первое время я был в отчаянье, хотел писать “письма в редакцию”, протестовать <...>»³⁴) и последующий затем призыв к автору признать его, Брюсова, предшественником толстовской идеи искусства как «средства общения». Однако, за курьезной внешностью проявлений крылось серьезное (вопреки несогласиям с Толстым) ощущение близости неких эстетических точек отсчета³⁵.

Симптоматические контакты возникли в годы Первой русской революции. Об одном из таких любопытных эпизодов — посещении Горьким Вячеслава Иванова в начале января 1906 г. — рассказал последний в письме М.М. Замятниной: «Вчера был — не знаю уже, плодотворный ли по практическим последствиям — но во всяком случае чрезвычайно характерный, знаменательный день в жизни нашего литературного мира. Максим Горький явился милым и кротким агнцем, говорил мне много о необходимости слияния лите<ратурных> фракций, о том, что мы, художники, всё в России, etc. Потом началось заседание под председат<ельст<вом> Мейерхольда. Говорил сначала я — около часа — о действе, потом Чулков (о мистич<еском> анархизме и новом театре), потом Мейерхольд <...>. Потом Горький — о том, что в России только и есть что искусство, что мы здесь “самые интересные” люди в России, что мы здесь — ее “правительство” <...>, что мы должны властно господствовать, что театр наш должен быть осуществлен в громадном масштабе <...>». Характерно, что в кружке Иванова и позднее «вспоминали слова Горького, “что мало мы ценим себя и что мы правительство России”» (письмо Л.Д. Зиновьевой-Аннибал к той же корреспондентке от конца марта 1906 г.)³⁶. Красноречива сама горьковская лексика («правительство», «властно господствовать»). Несмотря на то, что на ивановской «башне» шла речь о совместных художественных проектах, потребность сблизиться диктовалась не в меньшей степени другими соображениями — общей оппозицией существующему политическому режиму. Незадолго до собрания у Иванова, в октябре 1905 г., С.А. Венгеров торжественно констатировал в письме к нему: «Итак, символизм примыкает к освободительному движению»³⁷. Именно мятежным общественным пафосом своих произведений соприкасались в те годы символисты с авторами «знаньевских» сборников.

Но в дальнейшем, со второй половины 1900-х — начала 1910-х годов, контакты расширялись и видоизменялись, все сильнее затрагивая более глубокие, собственно творческие слои — миросозерцательные и ху-

дожнические, стимулируя интерес к обмену опытом. Критические споры продолжаются, но запальчивость мало-помалу начинает уступать место позитивному диалогу. Еще в статье «Литературные итоги 1907 года» Блок осудительно высказался, вопреки ортодоксам от символизма, о характерном «стремлении быть принципиально враждебным какому-либо направлению»³⁸. В 1910 г., в упомянутой рецензии на «Жемчуга» Н.С. Гумилева, В.Я. Брюсов оценивал литературную ситуацию: «Стало яснее, что начало всякого искусства — наблюдение действительности <...> В наши дни “идеалистическое” искусство <...> вынуждено очищать позиции, занятые слишком поспешно. Будущее явно принадлежит какому-то еще не найденному синтезу между “реализмом” и “идеализмом”»³⁹. И в те же годы мысль об «объединяющем слове, которое должно примирить обе школы»⁴⁰, родилась и у адептов реализма. Но они подходили к ней с другой стороны. Если Брюсов сетовал на избыток «идеализма» в творчестве единомышленников, то иная литературно-критическая среда — как раз на недостаток его в предшествующей реалистической литературе. Брюсов напоминал о могуществе «реализма»⁴¹. А критики из другого стана приветствовали появление в «новейшем реализме» «неопределенной тоски по высшей жизни <...>, сверхчувственному миру»⁴².

Термин «новейший реализм» — чаще «неореализм» или «новый реализм» — получил достаточно широкое хождение именно в той литературной фазе, о которой идет речь (конец 1900-х–1910-е годы). С ним связывали некоторые ведущие ее устремления. Но примечательно, что понятие это толковалось весьма неодинаково.

С одной стороны, в «новом реализме» усматривали процессы, протекавшие *внутри* реалистического движения: отмежевание от натурализма конца XIX века, возвращение к традиции классического реализма и обновление ее, в том числе, за счет «технических» завоеваний модернистов (Иванов-Разумник настойчиво отстаивал эту точку зрения в середине 1910-х годов⁴³). Но в тогдашней критике говорилось и о большей открытости современного реализма модернистскому художественному опыту, вплоть до соединения с ним в особом качестве⁴⁴.

С другой стороны, толкование понятия «неореализм» в модернистском кругу шло встречным путем и, однако, заключало в себе иные смыслы. Это отчетливо явствует, например, из достаточно обстоятельных размышлений по сему поводу (привлекающих внимание в современной литературе вопроса) в статье М.А. Волошина «Анри де Ренье» (1910). Автор признает синтетический характер нового художественного феномена, благотворность для него уроков реализма с «идеей <...> основанной на анализе и наблюдении», обращенностью к «внешнему миру», но его

материнским лоном считает, тем не менее, символизм: «неореализм, возникающий из символизма» и даже «укрепленный на фундаменте символизма». Для Волошина, как и для других модернистов — особенно Сологуба (см. статью о нем) — высказывающих идею подобного художественного синтеза, «переход от символизма к новому реализму», в «новую органическую эпоху искусства» является, по существу, коллизией *внутри, в границах* модернистского движения, но значительно расширяющего свои горизонты. Характерно, что перечень имен, демонстрирующих эту коллизию, открывается Андреем Белым⁴⁵. (Сам же Белый еще раньше употреблял термин «неореализм» по отношению к отдельным явлениям модернистского движения, но не воспринимая их как что-то особое и новое⁴⁶.) Идею «нового реализма», возникающего на почве символизма, отстаивал и Г.И. Чулков в сборнике критических очерков «Покрывало Изида» (1909)⁴⁷. Но, с другой стороны, модернист Брюсов усматривал в «неореализме» отличное от своего направления явление. В ноябре 1910 г. он, тогда заведовавший литературным отделом журнала «Русская мысль», писал его редактору П.Б. Струве: «<...> я не отягчаю “Русской Мысли” модернизмом и, напротив, предпочитаю “нео-реалистов”»⁴⁸.

Любопытно также, что Леонид Андреев, занимавший «промежуточное» положение между основными литературными лагерями, считал «неореалистическими» чисто модернистские свои вещи — прежде всего экспрессионистскую линию драматургии, начатую «Жизнью Человека» («первый мой опыт неореалистической драмы»)⁴⁹.

А в 1916 г. в статье В.М. Жирмунского «Преодолевшие символизм» понятия «неореализм», «новый реализм» были применены уже к пост-символистскому, акмеистическому движению (об этом пойдет речь в статье о неореализме).

От Белого и Сологуба до Куприна и Телешова — таков диапазон имен, приобщенных к «новому реализму», если иметь в виду общую картину суждений и мнений. От такой расширительности понятие, несомненно, теряло в строгости, точности, в известной степени размывая различия литературных рядов, ибо именно разные типы образных синтезов, хотя зачастую одинаково именованных, стали одним из самых важных опознавательных признаков отличных друг от друга литературных течений. Но в то же время уже само по себе подобное общее именование происходивших в литературе процессов было симптоматично, поскольку свидетельствовало о том, как — вопреки контрвеяниям, подчас очень резким — вынашивалась идея сближения и взаимодействия различных художественных путей; улавливало в уникальной по-своему множественности художественной жизни ее ключевую, «собирательную», тенденцию⁵⁰.

Тогда же эта тенденция получила и академичное, литературоведческое истолкование. Имею в виду суждения о русской литературе конца XIX -- начала XX столетия С.А. Венгерова, библиографические заслуги которого мы чтим, а к собственно исследовательским относимся порой с долей пренебрежения. В первую очередь это большая вступительная статья (и предшествующий ей вводный текст) к вышедшему под его редакцией известному трехтомному труду «Русская литература XX века» (1914–1918). Тут можно найти в достатке (и находили) явно уязвимое — аморфную методологию, нечеткость, понятийную размытость дефиниций и дифференциаций, весьма ослабленное внимание к поэтике, образному языку литературы. Но при всем том общее направление мысли подкрепляет наши сегодняшние размышления о «серебряном веке». (Хотя мы, пишущие на данную тему, нередко «забывали» о первоисточнике.) И это прежде всего — основной тезис автора, сформулированный уже в первых фразах вводного текста: «Настоящий труд обнимает сравнительно небольшой период истории русской литературы на рубеже девятнадцатого и двадцатого веков. Тем не менее, он мне представляется цельным и законченным. И мне поэтому кажется совершенно необходимым и на пространстве этих 20–25 лет уловить то единство историко-литературного процесса, без которого ход литературной жизни становится хаотическим нагромождением случайных явлений»⁵¹.

Существенно, что автор не желает — ради приведения к «гармонизированному» итогу — упрощать картину литературного процесса. Напротив, подчеркивает ее еще небывалую для нашей литературы разноречивость: «...когда бросишь общий взгляд на всю разнородность духовных складов, настроений, модных сюжетов и “проблем”, с такою быстротою сменявшихся в рассматриваемые годы, то получается такая пестрота, что в глазах рябит»⁵². Но вместе с тем настойчиво старается найти в этом «пестром калейдоскопе многочисленных литературных направлений»⁵³ объединяющее начало. И усматривает его контуры уже в истоке 1890-х годов и непосредственно следующих за ним лет, когда в литературном движении набирала силу и особенно бросалась в глаза именно конфронтация направлений: «Писатели одного хронологического поколения всегда теснейшим образом между собою связаны, хотя не всегда это сознают и ожесточенно между собою враждуют. Но ведь вражда часто есть самое яркое доказательство того, что люди интересуются одним и тем же, но только подходят к предмету своих стремлений с разных сторон <...>. Есть красные нити, которые проходят по всему периоду <...> и соединяют в одни и те же психологические порывы и даже в одни и те же социологические настроения людей и стремления, с первого взгляда как будто ничего общего между собою не имеющие»⁵⁴.

Разумеется, у современных исследователей пути осмысления и конкретизации общего тезиса, впервые так отчетливо высказанного Венгеровым, — во многом совсем другие. Но и в его конкретизациях было нечто позитивное. И прежде всего в ведущем понятии о «неоромантизме», не однажды раскритикованном за свою чрезмерную «собираемость». У Венгерова, как известно, оно обращено не только к «новому искусству», трансформировавшему традицию классического романтизма XIX в., но к «единству литературной психологии» движения в целом. Ее характеризуют особые, порожденные новым общественным состоянием, чувства «возбуждения» и «чрезвычайности»: «А чрезвычайность и романтизм, — замечает автор, — это, можно сказать, одно и то же»⁵⁵. Пусть определения не слишком строги. Но в них, в общем, верно уловлена своеобразная интенсификация художественного видения, возникающая к началу XX столетия действительно на всех основных путях русской литературы.

«Собираемая» концепция литературного процесса, по-разному представшая у Венгерова и других участников движения, перешла затем за границу дореволюционного периода, стала достоянием литературной мысли первых послереволюционных лет, была переадресована новому художественному этапу. Ее как основной инструмент художественного перевооружения особенно импульсивно и выразительно развивал Е.И. Замятин в своих статьях начала 1920-х годов: «Реализм видел мир простым глазом; символизму мелькнул сквозь поверхность мира скелет — и символизм отвернулся от мира. Это — тезис и антитеза <...>»⁵⁶. Задача в том, чтобы соединить «тезис» и «антитезу» в новом «синтезе», где «будет одновременно и микроскоп реализма, и телескопические, уводящие к бесконечностям, стекла символизма»⁵⁷.

Впоследствии наша догматическая наука отринула эти поиски мысли, а что касается литературы «серебряного века», «декретировала» — в качестве главного ее признака — идеологические, а также художнические антагонизмы, всемерно ужесточив (существовавшее и ранее) конфронтационное представление о ней⁵⁸.

Во многом это произошло вследствие постулирования в литературном процессе рубежа веков — на правах субъекта первой важности — пролетарского литературного движения (во главе с Горьким) и его высшей точки — социалистического реализма. С тех пор и на долгие годы утвердилась схема расстановки литературных сил — «социалистический реализм — критический реализм — модернизм», подразумевающая тенденциозно идеологизированное толкование подлинных реалий художественного процесса. Но неизбежно отказываясь от нее на нынешнем этапе, надо соблюсти точность. Неверно было бы, например, — из реакции на былую ортодоксию — вовсе сбрасывать со счетов массовую

пролетарскую литературу (как это нередко сейчас делают). Типологически близкая крестьянскому — «суриковскому» — литературному течению, в большинстве — самодеятельная или полупрофессиональная, но обладавшая особым идейно-тематическим комплексом и определенными художественными ориентациями, она заслуживает интереса и изучения. Равно как и пролетарско-социалистическая тенденция как таковая — заметная реальность в мировом литературном процессе порубежного времени, к которой приобщались в той или иной мере многие выдающиеся писатели. Тенденциозным было не само по себе научное внимание к такого рода явлениям, а гипертрофированное представление об их значимости (свою долю вины за это несет и автор настоящей работы), об «избранничестве» социалистической литературы как не только протагониста, но и антагониста других художественных систем: частично — традиционного реализма и целиком — «реакционного» модернизма. (Заметим, что в иные времена подобные представления были чужды и Горькому. В 1927 г. он писал И.А. Груздеву о себе, «типичном <...> русском литераторе XX-го века», рекомендуя критикам: «Пора отметить, что во всех нас было и есть нечто общее <...>»⁵⁹, упомянув даже М.П. Арцыбашева.) Так смещались подлинные пропорции и ценностные критерии.

Но в неблагоприятный для литературы рубежа веков период развития нашего литературоведения ее ценности активно отстаивала зарубежная мысль (в лице деятелей русской эмиграции и иностранных ученых). Иноземный опыт оказался особенно поучителен и продуктивен в исследованиях русского модернизма.

Выразительнейший пример — Андрей Белый. Писатель, почти забытый у себя дома, переживает второе рождение на Западе с конца 1950-х гг.⁶⁰. К тому времени, когда в России стало развиваться серьезное «беловедение», зарубежная наука обладала уже очень многими накоплениями в этой области.

Что же до недостатков, то они, как принято считать, оказываются продолжением достоинств. Ибо если на одном критическом полюсе (советском) долгое время господствовали исключительная ориентация на реализм и неприятие модернистских течений, то на другом — право на владение истинно художественным сознанием нового времени признавалось часто только за модернизмом. Но абсолютизация лишь одного из субъектов литературного процесса (значительно сильнее выраженная на первом полюсе) неизбежно размывала самое понятие «литературная эпоха», заложенное в нем представление о некоем единстве. Уяснение сложного единства «серебряного века» продолжает оставаться насущной задачей.

Это подтвердил капитальный зарубежный труд по истории литературы «серебряного века», на который мы уже ссылались (см. примеч. 24). Перед нами — первый в зарубежной науке опыт исследования русского литературного процесса рубежа веков в контексте всей русской литературы (являющийся частью семитомной «Истории русской литературы»), а также философской мысли и художественной культуры своего времени, на что обращают внимание редакторы тома в предисловиях к русскому и французскому изданиям⁶¹. Но при этом, к сожалению, недооценивается то, что сделано отечественным литературоведением самых последних десятилетий в области изучения «серебряного века». Тезис о том, что еще «в начале 80-х годов, особенно в СССР <...> русской литературе в целом посвящались издания, сильно деформированные советской идеологией»⁶², по отношению к «серебряному веку» нуждается в коррективах. И справедливость требует их внести. Достаточно напомнить хотя бы о неоченимом значении исследовательских и документальных публикаций, посвященных литературе рубежа, в трудах Тартуского государственного университета, в «Литературном наследстве» (изданиях, весьма авторитетных и для авторов названного труда): а ведь выпуски и тома этих изданий появлялись задолго до начала 1980-х годов. Но речь все-таки не об отдельных, хотя и в высшей степени важных явлениях, а о решительном общем сдвиге в истолковании «серебряного века» (и соответственно — в издательском деле), который проходил очень непросто, но начался еще в СССР, в постсталинский период, приблизительно с середины 1960-х годов. С той поры вместе с постепенно разворачивающимся изданием «забытых» и «нежелательных» текстов, удалением «белых пятен» с литературной карты было положено начало пересмотру главных проблем литературы рубежа.

Это продемонстрировал трехтомник Института мировой литературы АН «Русская литература конца XIX — начала XX в.»⁶³ Новое издание самым кардинальным образом отличалось от предшествующего общего труда на ту же тему — завершающего тома «Истории русской литературы» в 10 томах (М.; Л., 1954), целиком выдержанного в духе идеологизированного «советского» взгляда на этот художественный феномен (при профессиональной разнокачественности отдельных глав). Вместе с тем названный трехтомник имел переходный характер. Наряду с настойчивым, явственным движением к другому берегу оставалась и приверженность старому: главным образом, в главах о социалистическом реализме и в том, что извне наложилось на живой материал, — общеидеологическом, «надстрочном» плане работы. (Заметим, что именно в этих аспектах инерция старого, хотя и корректируемая со временем, сохранялась особенно долго.) Зато русский модернизм получил проникновенную и дос-

тойную в целом своего предназначения интерпретацию (прежде всего в главах Е.Б. Тагера из третьей книги). Были восприняты как новые и главы о т. наз. «критическом реализме» этого периода (в первой книге написанные Тагером, во второй и третьей — в основном автором данной работы), которые раскрывали его особое качество, снимая упреки в эпигонстве как со стороны модернистов начала века, так и позднейших приверженцев социалистического реализма; осмысливали важность «промежуточных» явлений в порубежном литературном процессе, связывающих реалистическое и модернистское движения⁶⁴. Но и здесь, в объективном исследовании, давала знать о себе определенная заданность, сказавшаяся прежде всего в «реализмоцентрической» (увы, неизбежной по тем временам) тенденции. Оговорок (с «легкой» идеологической оглядкой) не избежали даже упомянутые, самые свободные, «модернистские» главы. Сумев, однако, разобраться в этих pro и contra, научно-литературная среда оценила труд как первое суммарное воплощение обновляющейся общей концепции литературы рубежа. Трехтомник привлек и своей очень ценной фактографией — приложенной к аналитическим главам «Летописью литературных событий», первым обширным сводом материалов по истории русской литературы этого времени, извлеченных из периодики, книжных публикаций, архивов.

По двум руслам — аналитическому и документальному — развивалось и дальше освоение в ИМЛИ «серебряного века». Публикуется коллективное исследование его эстетических идей⁶⁵. Выходит обильный по материалу четырехтомник, посвященный русской журналистике конца XIX — начала XX столетия в широком контексте литературно-художественного процесса, где впервые удостоился монографического исследования ряд крупнейших изданий⁶⁶. Появляется еще одна история русской литературы рубежа веков (в составе общей «Истории русской литературы» в четырех томах, осуществленной Институтом русской литературы АН)⁶⁷, пересматривающая упомянутый ортодоксально «советский» десятый том «Истории русской литературы». (К ней примыкают в разные годы написанные работы о русской поэзии рубежа столетий и русской драматургии конца XIX — начала XX в., также подготовленные в ИРЛИ⁶⁸.)

В названных здесь (как и не названных) работах, изданных в промежутке между второй половиной 1960-х годов и началом 1990-х, можно наблюдать примечательную особенность: навязанное большей частью присутствие упомянутой «надстроечной» схемы (социалистический реализм — критический реализм — модернизм), но одновременно *невольное* ее размывание. И последнее оказывалось важнее, будучи выводом из фактов и конкретных анализов, тогда как первое чаще всего декларатив-

но постулировалось. Это относится и к общим трудам, и к отдельным авторским публикациям.

Так, в статье Л.К. Долгополова «Рубеж веков — рубеж литературных эпох» явственна мысль о «важных скрытых сцеплениях», проступающих сквозь всю «неоднородность» русского литературного процесса конца XIX — начала XX в., и отсюда — о неосновательности категорического обособления друг от друга «школ» и «направлений» этого времени⁶⁹. В статье Е.Б. Тагера «У истоков XX века» (1983) становится ведущим тезис о соприкосновении выдающихся реалистов и модернистов рубежа веков в создании новой художественной «картины мира», возникающей на почве общего ощущения «динамического катастрофизма исторически переломной эпохи»⁷⁰.

Принципиально, что в этих и близких им суждениях тех лет говорится о *всей* литературе, *всем* искусстве периода⁷¹. Здесь корень вопроса и в конечном счете суть общего направления мысли о «серебряном веке» — трудное преодоление дурного наследства, что прежде всего и означало отход от диктата упрощенно социологических критериев, разлагавших сложное единство живого художественного организма. Но этап развития литературной мысли, о котором речь, отнюдь не сводился к преодолению искажений. Он принес с собой и новое знание предмета, новые факты, обогатил свежими решениями, конкретными наблюдениями, которые сохраняют свою актуальность и с которыми нельзя не считаться.

По-видимому, из сказанного следует, что нынешний этап освоения «серебряного века» не стал для нашего литературоведения прорывом в совсем новое качество, а естественным развитием и совершенствованием параметров мысли, заложенных в непосредственно предшествующие годы, но освобожденным от остатков идеологического пресса, оговорок и оглядок. На расчищенной или почти расчищенной почве впервые оказались возможны интенсивные контакты с зарубежной наукой. Пожалуй, особенно броский знак этого — резкое умножение в отечественной научной литературе публикаций, посвященных русскому модернизму. Здесь сомкнулись пути наших и зарубежных филологов — и в самих масштабах изучения, и в сходстве общей ориентации.

Но усиленный интерес к этой сфере соотносится с более широким. Выше отмечена потребность в синтезирующем, «собирательном» осмыслении литературы рубежа. При этом поиск связующих начал идет последние годы и на «внутриродовом», и на «межродовом» уровне. В первом случае — это, например, углубленное истолкование русского модернизма как особой целокупности, в которой возводятся к сложному единству несогласные друг с другом символистское и постсимволистские движения, предпринятое исследователями разных поколений (работы М.Л. Гаспа-

рова, В.Н. Топорова, Вяч.Вс. Иванова, Е.Г. Эткинда, З.Г. Минц, А.В. Лаврова, И.П. Смирнова, Н.А. Богомолова и др.). Что же касается «межродового» уровня — это уже весь литературный процесс рубежа веков как некая исходная общность, и больше того — *целостность*, порой утверждающая себя через, казалось бы, неустранимые противоречия. Само определение «целостность» (варианты — «сложное единство», «полифоническое единство» и др.) нередко становится своего рода терминологической константой в работах последних лет, запечатлевших так или иначе это представление⁷². Тем не менее, подобное расширительное определение «серебряного века» — «века модернизма», как и «истинных реалистов»⁷³ — не означает *полной* адекватности себе *каждого* явления рассматриваемого литературного процесса, подразумевая в первую очередь ведущие — т.е. именно новые, современные — его тенденции⁷⁴. (Аналогично толкуем мы и определение «золотой век», когда употребляем его в широком смысле — русская литература XIX в. в целом.)

Другое дело — как понимать взаимоотношения внутри этого целого. Отметим некоторые акценты в нашей научной литературе. В пикотаживающей точке зрения, постулирующей несовместимый с идеей целостности антагонизм художественных систем, высказывается другая, противоположная, предлагающая вовсе отказаться от оппозиции «реализм—модернизм» по отношению к литературному процессу XX столетия (не только русскому, но и мировому) как наследия догматических взглядов. Эту точку зрения воспроизводили и очень серьезные исследователи, призывая «избавиться от никого не устраивающей альтернативы “реализм—модернизм”»⁷⁵. Надо полностью согласиться с этим, если имеется в виду отказ именно от «альтернативы» (в смысле догматического «или—или»). И не согласиться, если подразумевается — что нередко бывает — отказ вообще от оппозиции двух крупнейших эстетических реальностей. Непонятно, почему факт немирного диалога реализма и романтизма первой трети XIX в. считается неоспоримым, а реализма и модернистского неоромантизма в начале века XX — вызывает сомнение?

Тем не менее, вопрос и в самом деле не слишком прост, если принимать во внимание нестабильность, динамическую изменчивость переломного литературного процесса на рубеже веков. Его характерная примета (о чем уже упоминалось) — особо частое возникновение пограничных художественных состояний на пересечении существующих систем образного мышления. «Для благороднорожденных декадентов — презренный реалист; для наследственных реалистов — подозрительный символист»⁷⁶, — сказал о себе Леонид Андреев.

Но даже из его слов ясно, что, при всей сложности литературной картины, «серебряный век» развивался во многом под знаком именно

этого противостояния. Да и другие участники тогдашнего художественного процесса, в том числе наиболее терпимые, твердо знали, что есть «мы» и есть «они», и были правы. Уже упоминалась статья Блока «Литературные итоги 1907 года», свидетельствующая о его противлении эстетическому герметизму. В 1907 году появились и его статьи «О реалистах» и «О современной критике» (вызвавшие негодование у некоторых сотоварищей), где возникали те же темы. Во второй из статей Блок, в частности, упрекает К.И. Чуковского-критика в том, что тот «не хочет постараться объединить литературные явления так или иначе, найти двигательный нерв современной литературы»⁷⁷, и сам пытается нащупать его. «Одно из очень характерных явлений нашей эпохи, — пишет Блок, — это “встреча” “реалистов” и “символистов”», так понятая автором статьи: «Реалисты тянутся к символизму, потому что они <...> жаждут тайны и красоты»; «Символисты идут к реализму, потому что им опостылел спертый воздух “келий”»⁷⁸. Но при всем том Блок никак не заблуждается насчет значительности расстояния, отделяющего одних от других: «Встреча холодная <...> точно Монтекки и Капулетти, примирившиеся слишком поздно, когда уже не стало Ромео и Джульетты»⁷⁹. И однако «если это теперь так, то, может быть, потом будет иначе»⁸⁰. При всей терминологической неканоничности и метафоричности литературно-критических высказываний Блока они бывали очень точны, что относится и к данному высказыванию, знаменательному признанием особой значимости оппозиции «символизм—реализм» для своего литературного времени, неоднозначно истолкованной.

Обращаясь к современным суждениям на эту тему, согласимся, что оппозиция «реализм—модернизм» неспособна «охватить, тем более исчерпать собой столь динамичное и многогранное явление, как литература XX века»⁸¹. И однако применительно к литературе «серебряного века» ее значение неоспоримо, но должен быть усвоен — и это происходит — обновленный подход к взаимоотношениям изучаемых феноменов как «тесно связанных между собой оппозиций единого целого»⁸².

Русская литература конца XIX — начала XX столетия опровергает в конечном счете и возникшую еще в лоне «серебряного века» версию о «примирении школ» (в смысле объединения их в некоем синтетическом третьем), и версию об их непримиримости (коллективная и долговременная мысль советского литературоведения). Сложная целостность порубежного литературного процесса родилась из их сосуществования как систем, открытых «чужому» опыту (граница не на замке), но и не настолько открытых, чтобы было возможно размыть их оппозицию друг другу. Тезис о равной важности притяжений и отталкиваний в функционировании литературных направлений времени должен стать, как представляет-

ся, одной из основных посылок в исследовании «серебряного века». В настоящей работе нас интересуют в первую очередь те черты общности, которые образуют фундамент литературной эпохи. Но, как уже сказано, мы не проецируем их на вообще все, что было в литературе этого времени, а лишь на то, что определяло лицо процесса.

* * *

В этом смысле одной из важнейших особенностей литературы рубежа стало изживание мощного — во всемирном масштабе — позитивистского влияния. В России 1890-х годов открытую войну с ним вел ранний символизм. Примечательно (как уже отмечалось нами), что программное для него выступление Мережковского опиралось в своем противостоянии позитивизму на традицию русской реалистической классики XIX в. Но на протяжении большей части 1890-х годов вершинные явления реализма (поздний Л. Толстой, зрелый Чехов) отделялись от остального литературного движения (имея в виду традиционные его формы) не только само собой разумеющимся различием художественных уровней, но и уровней *типологических*. Не говоря уже о собственно натуралистической литературе (П.Д. Боборыкин и другие писатели этой линии), и у реалистов (таких крупных, как Д.Н. Мамин-Сибиряк), а также литераторов следующего поколения, как Е.Н. Чириков и др., больше или меньше сказывался явственно «позитивистский» налет. В социальном романе, повести, очерковой прозе — характерных жанрах времени — имевших и серьезные заслуги перед русской литературой (в том числе, в дальнейшем сближении ее с естественно-научной и социологической мыслью⁸³), растет удельный вес изображаемого «внешнего» дела по отношению к внутреннему опыту личности, весомо присутствует позитивистское представление о всесторонне детерминированном (социально и биологически) человеке, власти над ним среды.

Но в конце 1890-х — начале 1900-х годов в литературном движении происходят дальнейшие сдвиги. Натуралистические тенденции останутся в нем и позже. Однако основным приобретением литературного процесса *в целом* постепенно становится переоценка концепции «человек-среда» (ее расхожего смысла) «в пользу» активной личности — активной в отношении и непосредственной действенности, и внутреннего противостояния — восстающей против «фетиша» фатальной среды⁸⁴. Слово «личность», писал один из заметных литературных обозревателей тех лет, «фигурирует везде, им вдохновляются беллетристы, о нем много говорят критики, его употребляют и им злоупотребляют по всякому поводу»⁸⁵. За

ключевым словом времени стояла и одна из его ключевых мыслей: на пути к духовному самостоянию решающее значение имеет внутренний опыт отдельной личности. Иначе говоря, надо начинать с себя самого. Не этот ли широкий смысл заключен в знаменитых словах Чехова из письма А.С. Суворину конца 1880-х годов (хотя сказанных в основном по собственному поводу и о самом главном для себя) о «*чувстве личной свободы*» и о том, как «молодой человек выдавливает из себя по каплям раба»⁸⁶.

Мысль о высвобождении «я» из-под диктата «внешнего» закона утверждается на разных, даже разительно противоположных, путях — от общественнического до ультраиндивидуалистического. Но своему обострению на грани веков она обязана, в конце концов, единой причине — решительной ломке устоев в преддверии исторических гроз, взрывавшей представление о необоримой «среде».

Размышления о личности в России этого времени почти неотделимы от имени Ницше. Вслед за Западом и в России — с 1890-х годов — распространяется влияние немецкого философа, все усиливаясь и ширясь. В конце этого десятилетия — начале следующего его сочинения выходят в различных изданиях, возникает целая литература о нем. В отношении к Ницше у нас оказывалось много общего с Западом, но много и своего, позволяющего говорить даже об особом, «русском Ницше»⁸⁷. Общее — в восприятии его как основного ниспровергателя современной ему цивилизации, ведущей фигуры в войне против позитивизма и за личность, но одновременно и в крайней разнохарактерности этого восприятия — от полного развенчания до апологии.

Через ницшевский «искус» прошли многие литераторы Запада. Следы элитарной социально-идеологической платформы немецкого философа видны и в творчестве больших писателей (например, А. Стриндберга). Других привлекало в Ницше иное, бытийное, содержание, его понятие о сущностных свойствах человека — пафос изначальной воли к жизни, личностного самоутверждения (к примеру, новеллистика Джека Лондона начала 1900-х годов).

В России разброс мнений был также очень велик, в том числе, в критической рефлексии по поводу Ницше, которая предшествовала его рецепции в художественном творчестве и затем постоянно ее сопровождала. Если Л. Толстой (и многие согласные с ним) видел в ницшевской идее личности антинародную, антисоциальную проповедь в пользу власть имущих, а Л. Шестов (как в первую очередь автор книги «Достоевский и Нитше», 1902) — «философию трагедии», подлинную истину о современном человеке, его фатальном одиночестве и изгойстве, то другие отечественные толкователи — близкий им утверждающий пафос. И примечательно, что это приятие возникало и в среде, чуждой

Ницше, — в левом, политически оппозиционном существующему режиму, общественном лагере. Некоторые важнейшие деятели его воспринимали Ницше как своего рода союзника в их борьбе за раскрепощение личности.

Первоначальный импульс исходил от Н.К. Михайловского, который последовательно и полемически отстаивал важнейшее значение духовного бунта Ницше: «Человеческая личность есть для него мерило всех вещей; но при этом он требует для нее такой полноты жизни и такого противостояния всяким выгодам и условиям, умаляющим ее достоинство, что об эгоизме в вульгарном смысле слова и об каком бы то ни было “иммoralизме” не может быть и речи»⁸⁸.

Современная научная литература разъяснила закономерность, казалось бы, «неожиданного» для приверженца «социального альтруизма» обращения Михайловского к Ницше: указала на недостаток личностного фактора в русской общественной мысли тех лет, восполненный «ницшевской» идеей Михайловского; обратила внимание на то, что им предварены основные проблемы, ставшие предметом дальнейшего разговора о Ницше, в том числе, и у идеологического противника⁸⁹. Любопытно, что известный «легально-марксистский» журнал «Жизнь», постоянный и резкий оппонент «Русского богатства», редактируемого народническим лидером, дал на своих страницах общие оценки Ницше вполне в духе Михайловского: «Гордый вызов» «буржуазно-материальному строю» и его «господствующему принципу — человек есть не цель, а средство», проповедь «личного могучего творчества»⁹⁰. Оппоненты сходятся и в том, что считают неприемлемым для себя в Ницше — его «философему силы» (Томас Манн), которую активно развенчивают, будучи, однако, убеждены, что ценное в ницшевском учении значительно перевешивает ущербное.

Русская религиозно-философская мысль в лице Владимира Соловьева поначалу однозначно восприняла философию Ницше как «реакционное явление» («Первый шаг к положительной эстетике», 1894), но позднее предложила более сложный взгляд на нее: обратила внимание на позитивный смысл заключенной в ней идеи «сверхчеловека» как призыва к совершенствованию человеческой природы, искаженный, однако, ложным толкованием («Идея сверхчеловека», 1899). В дальнейшем отношение к немецкому философу в этой среде становится все более сочувственным, а подчас даже апологетическим. Отвлекаясь опять-таки от неприемлемого в его проповеди, по-своему приобщались к нему и приобщали его к себе. По аналогии с процессами в общественной мысли, неорелигиозная русская мысль порою стремилась к преодолению казавшейся ей недостаточности личностного фактора в ортодоксальном,

«историческом» (как его называли), христианстве, ища в этом поддержку у Ницше.

В художественной литературе диапазон распространения ницшевской идеи личности (от рафинированных символистов до «бытовиков»), как и ее разноречивых толкований, оказывался столь же широким. Мысль о «сверхчеловеке» была явлена и в облике эгоцентрической индивидуальности, помещающей себя по ту сторону добра и зла (например, в поэзии ранних символистов), и в «видении <...> непостижимого, но человеческого существа, которое осуществило все заложенные в него возможности и полноправно владеет силою, счастьем и свободой»⁹¹, не попирая ближнего. Слова — из «Рассказа о Сергее Петровиче» (1900) Леонида Андреева, чье восприятие Ницше было достаточно далеко и от расхожего декадентского, и от толстовского, и от шестовского. В том же духе — и восприятие молодого Горького, который писал А.Л. Волынскому в 1897 г.: «Ницше <...> нравится мне»⁹². О феномене «любовь к себе» (подразумеваемая и Ницше) говорят и Мережковский, и герой купринского «Поединка» (в чем-то — alter ego автора) Назанский. У первого слово «себе» пишется подчас даже с заглавной буквы; однако культ себя — в духе неохристианских представлений Мережковского — сопряжен с «величайшей любовью к другим»⁹³. «Ницшеанец» Куприна, напротив, противопоставляет «любовь к себе» — христианской морали («телячьей жалости к ближнему»), но при этом способен «горячо» прочувствовать «чужую радость или чужую скорбь» и помышляет о той «грядущей богоподобной жизни», в которой «не будет ни рабов, ни господ»⁹⁴. Особый акцент на гуманистическом содержании в философии Ницше и даже порой на сокрытом за пафосом индивидуальности общественном начале во многом определяет своеобразие «русского ницшеанства».

Рецепция Ницше — несомненная всеобщность в русском литературном процессе порубежной эпохи. Она помогла оформиться одной из его ключевых идей — утверждение самоценной личности — в ее самых разных, часто полярных осмыслениях. И однако не привнесла чего-то совсем нового в русское духовное бытие, питавшееся в этом случае прежде всего от родных корней. Ницше прочитывали сквозь призму своих культурных традиций. Этим, в первую очередь, объясняется трансформация его идей на нашей почве. В гуманизированного «русского Ницше» вселился и дух русской «соборности». С другой стороны, истоки индивидуалистических начал его философии тоже искали в отечественной мысли. Имея в виду эти истоки, В.С. Соловьев писал в 1899 г.: «Я вижу в Лермонтове прямого родоначальника того духовного настроения и того направления чувств и мыслей, а отчасти и действий, которые для краткости можно назвать “ницшеанством” <...>»⁹⁵. Говоря о «мрачных глубинах

жестокости, безграничного властолюбия», «которые теперь теоретизируются Фридрихом Ницше», Н.К. Михайловский заметил: «<...> для русского читателя, даже не особенно вдумчивого и понятливого, это не незнакомые речи <...> огромный, прямо страшный талант Достоевского и мучительная яркость его картин и образов уяснили нам этот угол мрачной психологии лучше, чем рассуждения Ницше»⁹⁶. С другой стороны, он же писал в 1902 г. о том, что «звезда» Достоевского «вновь загорается», имея в виду новые религиозные искания под знаком Достоевского⁹⁷.

Значение наследия русской классики для литературы рубежа веков было осознано еще на заре «серебряного века». И в конечном счете именно через Достоевского прошли наиболее прочные связующие нити — причем в гораздо более широком смысле, чем подразумевал Михайловский. В художественном творчестве не счесть постоянных обращений к Достоевскому (от Белого и Ремизова до Горького), решениями которого литераторы начала XX в. поверяли свой собственный опыт — поверяли и с полным доверием к Достоевскому, и в резком споре с ним. Но и в том, и в другом случае по-своему подтверждалась необходимость Достоевского, которая косвенно давала знать о себе и в литературных явлениях, не имевших прямого касательства к творчеству писателя и зависимость эту не осознававших. Точно сказано: «Достоевский постоянно “суфлирует” писателям и мыслителям “серебряного века”»⁹⁸.

Среди важнейших преемственных линий, протянутых от Достоевского, — его размышления о судьбах отдельной личности в ее отношениях с целым, самые напряженные во всей русской классической литературе и, в конечном итоге, самые существенные — среди других толкований проблемы личности — для литературы рубежа веков.

Вячеслав Иванов писал о Достоевском — «поэт вечной эпопеи о войне Бога и дьявола в человеческих сердцах»⁹⁹, напоминая о хрестоматийно знакомых словах Дмитрия Карамазова: «Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей»¹⁰⁰, в которых — характерно для Достоевского — широчайшее онтологическое содержание предстает целиком личностно, в духовных коллизиях отдельного человека. Оппозиция «Бог и дьявол», столь важная в творчестве писателя, имеет и другое определение у Достоевского, более близкое существу его мысли, — «Богочеловек и человекобог». «Он придет, и имя ему человекобог», — высказывает Кириллов из «Бесов» заветную свою мессианскую идею. «Богочеловек?» — уточняет Ставрогин. «Человекобог, в этом разница», — отвечает Кириллов¹⁰¹. (О проблеме «человекобога» в творчестве Достоевского как своеобразном предвестии ницшевской идеи «сверхчеловека» существует большая литература.) Оппозиция эта на понятийном, так сказать, уровне мыслится как противостояние несов-

местимых концепций — теистической и атеистической, «соборной» и индивидуалистической. Но в образном мире писателя она обращена и к общим свойствам природы человека, а в этом качестве уже не так категорична. Перед нами — антиномическое двуединство, для которого столь же важна слиянность отдельного человека с целым, сколь и его самоценность, свободная воля. Если с «Богочеловеческим» связано понятие о надличном начале природы человека, то «человекобожеское» — знак личностного начала в его амбивалентном содержании: пиетет перед независимым «я» вместе со страхом перед превращением свободной воли в эгоцентрическое своеволие.

Амбивалентность и антиномизм — два «устоя» мысли Достоевского о человеке — наиболее отвечали той двуединой концепции личности, которая стала, по существу, общим достоянием литературы «серебряного века». Современность концепции подтверждали полярные процессы в духовной жизни рубежа веков, вызванные резким подъемом чувства личности — от бунтарского «я», окруженного ореолом героики, до нарастающей угрозы феномена отчуждения. При этом запечатление литературой сложного комплекса личности в ее отношениях с миром часто отмечено особенной напряженностью. Тут сказалась взрывчатость исторически переломной эпохи, но вместе с тем и невольная память о Достоевском, общем образе времени в его произведениях, увиденном в чрезвычайном драматизме жизненных ситуаций, в раздирающих противоречиях, в иступлении страстей. Образе, который многие современники писателя сочли ненатуральным, болезненным, чрезмерно взвинченным, а многие преемники восприняли как откровение.

В творчестве русских символистов полюса общей мысли о личности оказались, пожалуй, наиболее обнажены и явственны. Противостояние «Богочеловеческой», «соборной» и «человекобожеской», индивидуалистической идей отозвалось, например, в споре «младосимволистов» с т. наз. «старшим символизмом», складывавшимся в 1890-е годы. Однако, чрезмерно строгих ограничений здесь не было, поскольку «старшие» символисты бывали достаточно часто «непоследовательны» в своем «человекобожии», тогда как «младшие» символисты порой и сами отдавали дань тому, против чего возражали.

Даже наиболее броское и эпатажное возвеличение самодовлеющего его, характерное для «героя раннесимволистской лирики», осложнялось у него «нотами декадентской “самокритики”»: «<...> он то упоен своей обособленностью, то удручен ею»¹⁰². Наиболее глубоко и драматично антиномическая концепция личности предстала в творчестве Ф.К. Сологуба с его, казалось бы, безоглядным культом «я» и «творимой» им «легенды», но одновременно и разрушительным переживанием (в стихах, ро-

мане «Мелкий бес») человеческой отчужденности. Восприятие ситуации одинокой личности в мире как блага и как проклятия сближало с Сологубом Леонида Андреева, очень многим далекого от символистов. Оппозиция «Богочеловек — человекобог» по-своему запечатлена в лирическом герое стихов З.Н. Гиппиус («Смиренномудрие нас губит / И страсть к себе» — строки из стихотворения «Смиренность»), своеобразно соединившем, по точному замечанию О. Матич, черты противостоящих героев Достоевского — богоносцев и богоборцев¹⁰³. Наметить путь синтеза пытался Мережковский. Парадоксальное сближение Христа и антихриста в его художественных и литературно-философских сочинениях — не просто теологическая рефлексия по поводу религиозной раздвоенности Божественной сущности и не только запечатление собственных «внутренних душевных конфликтов», проецируемых на «культурно-исторические антиномии»¹⁰⁴, но и отображение все той же реальной духовной ситуации рубежа веков — крайней амбивалентности личностных начал.

Иное, однозначно негативное, освещение «антихристовой» темы дал В.С. Соловьев в «Краткой повести об антихристе» (являющейся частью его сочинения «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории со включением краткой повести об антихристе и с приложениями» — 1899–1900), запечатлев в ней предельность эгоцентрического сознания, угрожающую современному миру. «Младшим» символистам (дебюты которых состоялись в начале 1900-х гг.) был особенно близок этот пафос их философского вдохновителя¹⁰⁵.

Вместе с тем осложненность восприятия феномена личности как «подостоевски» антиномического демонстрировал и «младосимволизм». Высказывалось мнение о противополжении гармонического начала у Блока дисгармоническому — у Белого. Но различие, естественно, не могло быть категоричным: лирического героя Блока порой сотрясают кризисы «уединенного» сознания, а в художественном мире Белого постоянен поиск дороги к «соборности». В этой линии символистского движения миссию основного «примирителя» взял на себя Вячеслав Иванов. Среди завершающих предреволюционный период нашей поэзии сочинений — его поэма («мелопея») «Человек» (1915–1919), в философско-лирическом сюжете которой запечатлена с особой обобщенностью диалектика мучительного противостояния личностного и надличного начал, увенчанного апофеозом преодоления антиномий. Но возвышенный их синтез — лишь чаяние будущего.

Типологически любопытные параллели дает и литература другого стана — как в общем движении, так и в отдельных явлениях¹⁰⁶. В ней к концу века отступает на второй план изображение «целой народной сре-

ды» (М.Е. Салтыков-Щедрин) в духе литературных традиций шестидесятиничества, народничества и резко усиливается интерес к феномену индивидуального бытия, противопоставившего себя социуму.

Весьма примечателен пример позднего Льва Толстого (подробный разговор о котором пойдет в следующей статье). Тип повествования, сложившийся в предшествующем творчестве писателя, начиная с 1880-х годов (в «народных рассказах», пьесах из крестьянского быта — «Власть тьмы» и др.), где жизнь народа изображалась «собираательно», оказывается теперь потесненным. В его сочинениях 1900-х годов (к какому бы времени они ни обращались — к современности или прошлому), хотя и сохраняющих подчас эпическое качество, особое, повышенное внимание приковано к судьбам отдельной личности («Хаджи-Мурат», «Живой труп», «После бала», «За что?»). Самый характер ее изображения — «отпадение» личности от окружающего социального мира — подтверждает сопричастность Толстого новым литературным путям.

Подобный мотив «отпадения» является одним из ключевых в творчестве ряда младших современников 1890–1900-х годов: многие персонажи раннего Горького, герои второго цикла сибирских рассказов Короленко (таких, как «Марусина заимка», «Мороз»), рассказов Л. Андреева начала 1900-х гг., вплоть до фигур второго ряда, как, например, Скиталец. Коллизия «лишнего человека», с которым сурово обошлась разночинно-демократическая литературная критика, вновь возникает теперь на другом этапе и к тому же расширяется в своем типическом значении, становясь достоянием и народной среды. При этом конфликт между обществом и отвергнувшим его индивидом предстает чаще всего в формах значительно более напряженных и драматических. Характерно, что Горький именовал подобных героев, воскрешенных литературой на рубеже нового века, уже не «лишними», а «выломившимися». «Они даже не столько отверженные, сколько отвергшие»¹⁰⁷, — сказал Н.К. Михайловский о ранних горьковских героях. И это примечательный смысловой сдвиг. В первом определении — акцент на конечном драматическом результате процесса «отпадения», во втором — на самом действенном усилии, лежащем в основе этого процесса.

Другая особенность новых героев — все та же амбивалентность личностного начала. И у Хаджи-Мурата, и у босяков Горького и их романтических аналогов в его легендах и сказках, и у ряда подобных персонажей других писателей яркое чувство личности, мятежно непримиримая жизненная позиция, презрение к рабскому состоянию подчас переплетаются с теньвыми, своекорыстными, анархически-индивидуалистическими чертами.

Предельное обострение личностного начала объясняет и пристрастие к определенному типу отношений героя и автора. Речь идет о частой ориентации на героя-протагониста, становящегося центром повествования и выражающего, хотя и в самой разной степени, авторское мирозерцание, — порой далеко не адекватно, порой очень близко. Эта тенденция органически вовлекает русскую литературу рубежа в русло мирового литературного процесса ее времени: творчество Г. Ибсена с его мощным пафосом индивидуальности и соответствующей ему художественной «моноструктурой», «неоромантическое» литературное движение (Джек Лондон как автор, например, «клондайкского» цикла рассказов, Д. Конрад, автор прославленного «Сирано де Бержерака» Э. Ростан и др.), противопоставившие фатальной власти среды над человеком одинокое личностное противостояние.

В «состав» концепции личности, заявленной на рубеже веков, естественно вошла и традиция «борьбы за индивидуальность» (Н.К. Михайловский) в отечественной литературе (романтизм первой трети XIX в., упомянутые «лишние люди»), но существенно обновленная в духе катастрофизма времени и антипозитивистского протеста. Ближайшим предшественником этого обновления стало творчество В.М. Гаршина, автора «Красного цветка», «*Attalea princeps*» и др. — опыт экспрессивно-трагического запечатления конфликта личности с миром.

Заметим, что — как это на первый взгляд ни парадоксально — «герооцентрическая» идея и структура нашли отражение и в литературе русского натурализма того времени; но здесь на передний план выступили шаблон, эпигонская дань традиции¹⁰⁸.

Ориентация на «героев непокорных и одиноких» (Скиталец), свойственная «неоромантическим» в широком смысле (напомним еще раз о венгеровских дефинициях) тенденциям русской литературы 1890-х — начала 1900-х годов, постепенно меняется с приближением бурь 1905 г. Реалистическое движение (и особенно среда, близкая издательству «Знание») начинает связывать идею активности уже не со своего рода гуманистическим индивидуализмом, а с волей «собирающего деятеля»¹⁰⁹, привлекающего к себе отдельную личность, но не поглощая ее, а, напротив, освобождая ее духовный потенциал. В русле «собираательной» идеи воспринимается освободительное движение и многими из круга символистов — как шаг на пути к революции духа — а значит, и на пути к «всеединству», к гармонизации личностных и надличных начал в процессе обновления мира.

На следующем литературном этапе — после поражения первой революции, в конце 1900-х — начале 1910-х гг. — возникает новое реалистическое движение (И.А. Бунин, А.Н. Толстой, С.Н. Сергеев-Ценский,

И.С. Шмелев, М.М. Пришвин, Е.И. Замятин и др.), утрачивающее эйфорические надежды на скорое обновление в ходе текущей истории. В нем опять осложняется представление о началах «я» и «не-я». И хотя мысль о будущем синтезе остается, но покоится уже на иных мирозерцательных основаниях, по-новому соприкасающихся с модернистским движением¹¹⁰.

Так, из многообразных литературных потоков складывается некое единство, относящееся к одной из ключевых проблем «серебряного века». Оно не свелось лишь к однозначному отталкиванию от позитивистских воззрений. Порубежное кризисное время резко обострило ощущение двоякой опасности для личности: и растворения в «среде», и разобщения с ней (последнее особенно остро чувствовалось именно на русской почве с ее общественническими корнями). Впервые в нашей литературе порождения индивидуального начала предстали в такой разной палитре. Судьбы индивидуального сознания то в возвышающем, то в трагикомическом освещении станут одним из самых противоречивых, больных вопросов всей мировой литературы XX столетия. А у истоков — мысль «серебряного века» о личности в своем (предваренном Достоевским) исключительно осложнившимся по отношению к литературному прошлому качестве.

* * *

Проблема личности — лишь часть наиболее крупной универсалии литературного процесса конца XIX — начала XX столетия и в России, и на Западе, связанной с особенно интенсивными философскими исканиями художников порубежной эпохи. Вопросы об отдельном человеке и его отношениях с обществом, о личности и среде (как уже явствует из сказанного) постоянно возникали перед русской литературой и в своем «бытийном», родовом значении, постоянно возводились от исторического момента к категориям философского порядка. Новое искусство, вступающее в XX век, противопоставляет ближайшему предшественнику (позитивистскому художественному опыту) пафос субстанциальных вопросов бытия, приоритет «вечных» ценностей над «временными». Глубоко укореняющаяся потребность в «глобальных» мерах ценностей была подсказана бурной динамикой эпохи. Всеобъемлющие изменения, духовные и общественно-исторические, которые принес XX в., проникали в мельчайшие поры действительности, преодолевая отъединенность частной жизни от общих процессов, внушая необходимость говорить о текущем, об отдельном и личном с точки зрения века, мира, бытия вообще,

настойчивое стремление осмысливать жизненный процесс в свете универсальных начал существования.

Этим помышлением проникнута, например, и идея космизма, захватившая на рубеже веков многих отечественных мыслителей и художников. («Русскому космизму» посвящен ряд исследований и антологий, появившихся на протяжении 1990-х — начала 2000-х годов.) Идея эта — в ряду характерных для духовной жизни времени объяснений мира, которые возвышаются над объяснениями социально-историческими, либо отвергая их вовсе, либо — что, разумеется, несравненно более продуктивно — сохраняя их, но в существенно видоизмененном виде. Космизм как мироощущение тех лет — еще одно противостояние позитивистской концепции «человек-среда».

Свойственные ей проблемы свободы и зависимости человека остаются и в космизме, этой «разноголосой школе мысли»¹¹¹, отличающейся множественностью подходов к стержневой идее, широтой смыслового диапазона — но в ином измерении. Здесь, с одной стороны, постулируется творческое раскрепощение человеческого духа, становящегося сопричастным мировому целому или даже пересоздающим его. Ключевой «вопрос» — «о свободе воли в контексте соприсутствия твари в Творении <...> если Космос взаимосоразмерен человеку, значит — это “Вселенная” (место, куда должно вселиться). Если же сквозь этот Топос невозможно проложить человеческие дороги, то его следует окультурить (“регуляция” Федорова). В любом случае, Русский Космос ожидает человека <...>»¹¹². Другое представление — о неодолимой власти над духом, внутренне преодолевшим земной «гнет», законов вселенского целого, мельчайшей частицей которого он является.

Вместе с тем эти различные устремления мысли порой пересекаются внутри отдельного художественного мира. О.В. Сливичкая в своей книге о Бунине («Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина». М., 2004) удачно применила к амбивалентной природе подобного мироощущения формулу «антропокосмизм». (О книге этой пойдет речь в главе о Бунине.)

Возвращаясь к общей теме, заметим, что в литературе «серебряного века» по сравнению с прошлым даже повышается «удельный вес» философствования, которое затронуло не только самых крупных художников слова (так бывало всегда), но и значительно более широкую словесность. В России подобное обновленное мироощущение находило особенно благоприятную почву, поскольку соприкоснулось с глубоко укоренившейся философско-литературной традицией. Опорой на этом пути стали прежде всего два великих предшественника — Толстой и Достоевский. В их творчестве бытийные начала глубоко внедрены в поток исторической

жизни и, однако, властно управляют ею. Философская всеобщность образного слова — важнейший завет, оставленный ими новым литературным поколениям.

В истоках «серебряного века» ближайшим и основным восприимчивым этой традиции стал Чехов¹¹³, а вслед за ним, совсем по-своему ее трансформируя, русские символисты. У множества современников писателя мысль о приобщении его к ней могла бы вызвать только недоумение. Лишь долгое время спустя было до конца понято это, как и другое — неопценное значение чеховского опыта для всего литературного процесса рубежа веков, в том числе, и для модернистского искусства, на которое сам писатель реагировал в целом достаточно отчужденно и иронично. Отношение же к Чехову в модернистских кругах было разным. Возможно, наиболее пронизательно в этой среде ощутил бытийственное значение его творчества, одинаково важное в конечном счете для всех ветвей литературного движения, Андрей Белый¹¹⁴.

Философичность Чехова значительно отлична от философствования знаменитых предтеч, она много сдержаннее и сокрытее, чужда истовости и экспрессии в духе Достоевского, но она пронизывает весь художественный мир писателя. Своеобычность чеховского творчества — его «надтерриториальность» при сугубой локализации, прикреплённости к месту, среде, быту. Чехов с особой решительностью подчеркивал эту свою ориентацию по отношению к разным уровням литературы — уровням идейным (вспомним его слова «все мы народ»¹¹⁵, нацеленные против отделения какой-либо части народа от народа в его общем существе, в его идее), тематическим (сетования на замкнутость «поля наблюдений», на то, что «русский писатель живет в водосточной трубе»¹¹⁶), характерологическим. Уже в его сочинениях 1880-х годов замечено качество «универсальности», «отказ <...> от социальной, психологической и тому подобной «специализации» <...>, уравнивание героев по отношению к одному и тому же процессу осознания действительности <...>»¹¹⁷.

В творчестве зрелого Чехова особенно явственна опосредованность частного факта, отдельного «случая» философским понятием о человеке. Хотя бы в «Случае из практики» (1898). Самобытен тот обобщающий контекст, который выводит повествование далеко за пределы изображаемой тут хищной буржуазной современности. Герой рассказа, доктор Королев, «как медик, правильно судивший о хронических страданиях, коренная причина которых была непонятна и неизлечима, и на фабрики смотрел, как на недоразумение <...>»; «Ему казалось, что этими багровыми глазами (окна фабрики. — В.К.) смотрел на него сам дьявол, та неведомая сила, которая создала отношения между сильными и слабыми, эту грубую ошибку <...> это уже не закон, а логическая несообразность, ко-

гда и сильный, и слабый одинаково падают жертвой своих взаимных отношений, невольно покоряясь какой-то направляющей силе, неизвестной, стоящей вне жизни, посторонней человеку»¹¹⁸.

Что означают эти мысли, за которыми ощущается и автор? Неужто в конце XIX в. он захотел воскресить в духе «старого» просветительства взгляд на историю как цепь «ошибок» и «недоразумений»? Все, естественно, гораздо сложнее. И в «Случае из практики», и в других чеховских произведениях тех лет с исторической точкой зрения соседствует антропологическая, не отменяющая первой, а дополняющая ее, поверяющая действительность мерой ее соответствия подлинному назначению человека. Именно в этом ракурсе даже сама историческая закономерность, когда она творит зло, предстает «уже не законом», а «несообразностью». В этом, особом, измерении мысли даже сила, формирующая основные жизненные отношения (между «сильными» и «слабыми») и *эмпирически* торжествующая в действительности, философскому взгляду видится «стоящей вне жизни», «посторонней человеку». С ее образом (образом «дьявола») связана, по существу, та же тема «футляра», что и в других знаменитых сочинениях писателя 1890-х годов, — мертвой, инородной материи, вторгающейся в живую плоть бытия, искажая изначальные, сущностные свойства природы человека.

Еще в конце 1880-х годов Чехов сказал о своем «я верую» в широко известных словах из письма к А.Н. Плещееву: «Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником и — только <...> Фирму и ярлык я считаю предрассудком. Мое святое святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода <...>»¹¹⁹. Что касается чеховского «святого святых», то оно — целиком в русле традиций русской литературы. Что же касается начала этого высказывания («Я не либерал, не консерватор...»), то здесь обнаружилось нечто иное. Сейчас, естественно, уже нет нужды опровергать обвинения Чехова в глубококом равнодушии к социальным злостям, которые вызвала подобная его позиция у части тогдашних прогрессистов. Но примечательно, что такого рода упреки не обращались прежде ни к одному из наших крупных писателей, ибо никому из них не было присуще столь отчужденное, как у Чехова, отношение к идеологическому самоопределению. С.А. Венгеров явно преувеличивал, говоря, что, «начиная с 40-х годов, в России всякий писатель становится в то же время общественным вождем»; однако был прав, когда указывал на особенно тесную связь русской литературы XIX в. с историей общественно-политических идей, с идеологическим «направлением» — «слово прямо неизвестное европейской критике в том смысле, как его у нас понимают»¹²⁰. Это затронуло

даже таких корифеев философско-художественной мысли, далеко выходявшей за пределы «социальности», как Толстой и Достоевский. Естественно, что отечественная литература не «умещалась» в границы «платформ», предложенных общественным движением. Но характерно для русского писателя XIX в., что, даже разувераясь в них, он подчас стремился создать собственную версию социального устройства жизни. Например (как это было у Толстого), учение, которое, наряду с религиозно-нравственным содержанием, заключало совершенно конкретные общественные рекомендации.

Именно эту устойчивую традицию пристально внимательного отношения к общественной доктрине нарушает — и демонстративно — Чехов. Глубоко социальный художник, он скептически относится к *конкретно-идеологическим* определенностям своего времени. Им и противопоставлены в его творчестве категории антропологические (каковы «человеческое тело», «вдохновение», «любовь» и др.), объемлющие значительный философский смысл, который не могут вместить существующие «фирмы» и «ярлыки».

Чехов в этом смысле — не только некий итог, но и точка отправления. Весь опыт писателя и в том числе самый тип мирозерцания с его «переориентацией» от «идеологического» к «бытийному» окажутся весьма важными для нашей литературы рубежа веков. В преодолении «идеологии» решающую роль вместе с Чеховым сыграли символисты. Речь не об особом качестве этого видения, различном у символистов, с одной стороны, и у Чехова и его преемников, с другой, а о некоем общем устремлении, сказавшемся не только в том или другом индивидуальном творчестве, но отметившем целые литературные пласты и, в том числе, журналистику.

Позволим себе отвлечься от собственно художественного процесса и высказать некоторые соображения на сей счет, относящиеся к русской журналистике, к характерным разноречиям идеологического и художественного, значительно усилившимся здесь на рубеже веков, что, на наш взгляд, особенно красноречиво демонстрирует общую закономерность литературного процесса, сумевшую видоизменить даже такое сугубо идеологизированное явление, какой всегда была отечественная журналистика.

Что касается журналистики модернистской, то она в этом смысле не нуждается в дополнительных пояснениях: общеизвестно демонстративное отрешение художественного слова от социально-идеологического «направленчества», которое легло в основу ее общих платформ.

Значительно менее явными были процессы, о которых речь, в журналистике «традиционных» направлений (радикально демократической,

умеренно либеральной), и потому мы уделим внимание именно ей. Эта журналистика не декларировала отказ от «направленчества», стремилась так или иначе сохранить свой идеологический статус. Но тем значительнее, что и тут пробивались сходные тенденции, еще раз подтверждая сложную целостность общего литературного движения.

Вопреки высказывавшемуся мнению о том, что подобные «деидеологизирующие» тенденции в журналистике были целиком обязаны символистам, для той журналистики, о которой идет разговор, был, надо думать, несравненно более важен пример Чехова, активного ее участника.

* * *

Обратимся теперь к некоторым иллюстрациям на эту тему (о чем нам уже приходилось говорить более подробно¹²¹).

Вот что, например, писал в 1897 г. на страницах «Жизни» публицист М.Д. Гродецкий (М.Г.) о роли в современном журнале отдела внутренней жизни (т.е. отдела, наиболее отчетливо выражающего политическую платформу издания): «Лет 30–35 тому назад физиономия русской периодической печати, будучи вполне определенной, резко отличалась от теперешней <...> С начала 80-х годов главенство внутренней линии в периодической печати окончательно падает <...> Литературное руководство сводится почти к нулю и только в некоторых органах, поддерживающих традиции прошлого, играет еще некоторую роль <...> Одна из насущных задач журналистики <...> поставить дело обсуждения и оценки вопросов внутренней жизни на прежнюю высоту <...> Конечно, многого в этом отношении достигнуть нельзя, но важно уже и одно стремление <...> Необходимо сделать так, чтобы «внутреннее обозрение» было ярким фокусом взглядов журнала, чтобы в нем сходились лучи из всех отделов и отдельных статей издания, чтобы под “внутренним обозрением” мог подписаться каждый сотрудник <...>»¹²².

Публицист сгущает краски. Недостатки своего издания, еще совершенно аморфного («Жизнь» обрела истинное лицо только в 1899 г.), он воспринимает как общую беду. И все же, несмотря на преувеличения, в этих рассуждениях уловлены некоторые типические сложности развития интересующей нас области журналистики на рубеже века. Формирование строго выдержанного направления, которое спаяло бы «все отделы и отдельные статьи издания» в единое целое, представлялось трудной задачей не одному Гродецкому. К тому же эти сложности по-разному осознавались деятелями журналистики: либо как негативное явление, приводящее к неопределенности, расплывчатости духовных ориентиров, либо

как отказ от догматики, путь к более широкому и плодотворному взгляду на духовное развитие.

Речь идет о самой общей тенденции, которая сказывалась далеко не в одинаковой степени в разных изданиях, но так или иначе давала знать о себе. Основные издания сохраняли свое особое лицо, свое направление, но — очень часто — внутренне разноречивое.

Характерно, что признаки неудовлетворенности общей платформой обнаруживаются и в таких изданиях, которые отличались достаточно выдержанным направлением. Например, в народническом «Русском богатстве». Слова В.Г. Короленко о том, что он (вместе с Н.Ф. Анненским) представлял в редакции журнала «некоторый оттенок, стоящий ближе к марксизму»¹²³, и известное отличие в этом смысле позиции писателя от позиции издания, определявшейся Н.К. Михайловским, не раз привлекали внимание исследователей¹²⁴. Это отличие, выразившееся, по собственному признанию Короленко¹²⁵, в его статье «О сложности жизни» («Русское богатство», 1899, № 8, ноябрь), означало, конечно, не поворот к собственно марксизму, которому Короленко оставался всегда чужд, а нечто иное. Публицист ищет единую основу, на которой «все мы союзники»¹²⁶. И эта основа — защита человека: «гораздо важнее <...> перенести центр тяжести общественного внимания <...> на <...> общие у всех десятилетий требования защиты “человека” <...> которые представляют именно насущную потребность настоящего периода»¹²⁷. Симптоматическая позиция: общегуманистическим началам, способным объединить общественную мысль, отдается предпочтение перед разделяющими ее социально-политическими различиями.

Разноречия сказывались не только внутри самой идеологической платформы, но и — что особенно существенно — между нею и художественным отделом издания. К примеру, В. Брюсов как куратор художественной и литературно-критической части «Русской мысли» (в начале 1910-х гг.) стремился оградить независимость «своих» отделов от общественно-политической линии журнала, определявшейся П. Струве.

Внутри отдельных изданий идеологические разноречия дополнялись эстетическими. Вот пример. В начале 1900-х гг. в журнале «Мир Божий» активно сотрудничали некоторые из философов-идеалистов, прежних «легальных марксистов». Так, в 1901 г., здесь появилась нашумевшая статья Н.А. Бердяева «Борьба за идеализм», которая призывала к «все-стороннему воплощению идеалистического духа» во всех сферах бытия, непосредственно апеллируя и к искусству. Реализм и его «крайнее проявление — натурализм», по Бердяеву, — порождение буржуазного сознания. Новому же «радостному и светлому миропониманию, в котором высшие и вечные запросы человеческого духа получают удовлетворение», со-

ответствует «теоретическая эстетика» модернизма, «которая ни в каком случае не может считать искусство отражением действительности»¹²⁸. А художественный отдел журнала *в целом* держался прочной реалистической линии.

Симбиоз идеалистов-философов и реалистов-писателей предстал и в сборнике «Литературное дело» (1902), где приняли участие многие из сотрудников «Мира Божьего». Рядом со статьями Н. Бердяева («К философии трагедии. Морис Метерлинк»), С. Булгакова («Васнецов, Достоевский, Вл. Соловьев, Толстой») здесь напечатаны произведения Вересаева, Чирикова и др. (Причудливость сочетания «мистических поповозновений» философов с художественными произведениями, в которых задавали тон «реализм, жизнь, действительность», была тогда же отмечена в сочувствовавшей реализму прессе¹²⁹.) Так бывало и в других изданиях.

Случалось и иное. Произведения художников-модернистов публиковались подчас в таких изданиях, из статей которых раздавалась резкая — сплошь и рядом поверхностно-разносная — критика нового искусства.

Проблема идеологического направления в русской периодической печати конца XIX — начала XX в. оказалась связанной и с самим типом издания. С первых лет XX столетия наблюдается бурный количественный рост альманахов и сборников чисто художественного содержания (без политических и научных отделов). Удельный вес такого рода изданий в потоке периодики неизмеримо увеличивается по сравнению с предшествовавшими периодами ее истории. Эта форма становится всеобщее популярной. Она начинает соперничать «на равных» с «литературным, научным и политическим» «толстым» журналом. Именно в альманахах и сборниках увидели свет многие из самых крупных и значительных произведений русских писателей начала века.

Необычное в своих масштабах явление привлекло достаточно широкое — и порой не слишком одобрительное — внимание критики. Критик Волжский (А.С. Глинка) так высказывался в связи с выходом двух первых сборников издательства «Знание»: «значительная часть современной беллетристики искусственно высаживается <...> в особые сборники, уходя прочь от журналов и как бы чураясь их <...> Если это новое явление разовьется, оно окажется палкой, брошенной в колесо дальнейшего роста русского журнала <...>»¹³⁰. Месяцем позже, в августовской книжке «Русского богатства» за 1904 г., Короленко выступил с большой рецензией по поводу тех же сборников. Они были охарактеризованы здесь как явление выдающееся. Но к форме издания рецензент отнесся настороженно. Опасения его имели, однако, иной характер. Он говорил об уроне, наносимом прежде всего самой беллетристике: «Обычный путь от писателя к публи-

ке пролегал и до сих пор пролегает через журналы (а иногда и газеты). При этом <...> уже самым выбором журнала беллетрист до некоторой степени выражал свою солидарность с той или иной группой борющихся в данное время литературно-общественных взглядов и направлений <...>. Теперь, по-видимому, "Знание" стремится нарушить эту традицию <...> прежде беллетристика выступала в союзе с теми или иными широкими общественно-политическими течениями, теперь она порывает эту связь»¹³¹. (Ратуя в статье «О сложности жизни» за широту общественно-идеологических платформ, Короленко, как видим, возражает вместе с тем против отчуждения от них литературно-художественного процесса.) Это мнение было не единичным. Например, известный театральный критик А. Кугель, редактор журнала «Театр и искусство», вспоминая много позднее о предреволюционной литературной ситуации, тоже усматривал в «вытеснении» журналов альманахами отказ от определенного идейно-организационного единства, характеризовавшего журналы: «старый журнал <...> при всех своих недостатках все же представлял известный духовный центр и имел редакционную организацию, где в духовном общении с кружком солидарно мыслящих товарищей вырабатывалась и чеканилась форма и идея. В альманахе же своя рука была — владыка»¹³².

Эти и подобные им суждения высказывались (как видно уже из приведенных примеров) журнальными деятелями различных ориентаций. Каждый из них выступал в защиту журналов со своих особых позиций, вместе с тем улавливая нечто общее — осложнившиеся взаимоотношения между художественной литературой и идеологиями. В факте интенсивного распространения альманахов и сборников можно и в самом деле видеть частичное отражение этого явления: художники как бы «обособляются» в своих изданиях.

Но обособление принимало очень разные формы. Одно дело — поток коммерческих изданий, явлений «массовой культуры», которые, по существу, находились вне литературы, отмежевываясь не только от политики и общественности, но и от всякого художественного направления. Совсем другое дело — серьезные издания этого типа, *основное* лицо которых формировала определенная художественная ориентация. В отдельных альманахах точно отразились размежевания, различные тенденции внутри модернистского направления. Сборники «Знания» (1904–1913) и последовавшие за ними сборники «Слово» (1913–1919) демонстрировали картину развития реализма в двух сменивших друг друга течениях. «Неонатуралистическая» линия более всего выразилась в сборниках «Земля» (1908–1917).

Несколько особняком в этом смысле стояли альманахи издательства «Шиповник» (1907–1917). У современников они вызывали нарекания

(во многом существенные) в отсутствии единства, твердых, устойчивых художественных принципов в формировании издания. Однако, в самой этой пестроте и разнородности просматривалась и некая установка. Направление «Шиповника» до известной степени соответствовало характерной тенденции к сближению реалистических и модернистских течений, на почве которого возникали явления промежуточной, двойственной эстетической природы¹³³.

* * *

Продолжая нашу тему, заметим, что процесс «преодоления» идеологий захватывал не все литературное движение интересующей нас эпохи (ему, например, всегда противилась пролетарская литературная среда) и, как ясно из уже сказанного, проявлялся далеко не в одинаковой степени у тех, кого он затрагивал, и к тому же с различной интенсивностью на отдельных этапах движения.

Он, естественно, замедлился в годину политических бурь и жесточайших социальных размежеваний, какой явилось преддверие Первой русской революции и ход ее. В это время сочувственный интерес к социальным идеологиям явственно обнаружился и в символистском кругу; а в кругу писателей-реалистов, чей путь к обновленному мирозерцанию был более сложным, память об идеологизме предшественников более влиятельной, сказался особенно сильно. «Художники слова исчезли <...> И остались теперь художники — носители убеждений, идей, принципов социальных, политических и пр.»¹³⁴, — писал в 1905 г. неизвестный автор в журнале «Зритель». Нарочито прямолинейно, но в общем верно обозначено тут тяготение реализма революционных лет к общественной «программности». Однако на следующем литературном этапе, в «неореализме» конца 1900–1910-х гг. берет верх «чеховское» отношение к идеологиям, и соответственно углубляются субстанциальные начала, а вместе с этим — и сближения с другим литературным лагерем¹³⁵.

Примечательно распространенное в русской литературе рубежа критическое восприятие одной из доставшихся от недавнего прошлого идеологием (правда, не узко «направленческого», «партийного», а значительно более широкого содержания) — позитивистской «теории прогресса»¹³⁶. Выдвигаемому ею — в качестве высшего ценностного мерила — понятию о «временном», исторически прогрессивном противопоставлен непререкаемый приоритет изначального, «вечного», заложенного в природе вещей и человека и не подверженного времени. И в этом сходятся литераторы различных художественных верований.

Вместе с тем сама «бытийная» мысль, столь существенная для интересующей нас литературы, приобретает в ней разные измерения. В одном из них — метафизическом, трансцендентном — развивается идея бытия двух порядков, в которой «эмпирическое», временное возводится к надпричинному, сверхчувственному и которую нередко окрашивает повышенный интерес к разного рода оккультному знанию, мистическому сектантству, ставший предметом специальных исследований¹³⁷. В другом измерении противостояние «вечного» и «временного» — это соположение сущностных начал, принадлежащих одной и той же реальности, «живой жизни». Это — иная, природно-антропологическая, бытийность. К природно-антропологическому видению особенно причастны реалисты¹³⁸, метафизическое утверждают символисты. Но и в этом случае границы проницаемы.

Сегодняшняя научная мысль распознала в творчестве Чехова «нерасторжимое слияние сакрального и бытового»¹³⁹. При этом неизбежно и особенно настойчиво вспоминается знаменитый и самый любимый автором (что хорошо известно из воспоминаний о нем) рассказ «Студент» (1894). Прославленный евангельский сюжет о Петре, трижды отрекшемся от Иисуса, но очищенный и просветленный последующим раскаянием Петра, предстает здесь как непобедимая истина о человеке — человеке вообще, поскольку «правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни <...>»¹⁴⁰. Озарение этой истиной, посетившее в конце рассказа его героя, студента духовной академии, тем более захватывающе, что инстинктивно глубокий отклик на нее пришел к нему из самой приземленной жизни, чье единственное и навеки данное содержание, как казалось до тех пор герою, — «лютая бедность, голод <...>, невежество, тоска <...>, мрак, чувство гнета <...>»¹⁴¹.

В этом озарении соединились душевное и духовное чувство вместе с мыслью, собственно личное и всеобщее. *Душевное* — это непосредственная, радостная *эмоциональная* реакция героя на только что пережитые впечатления от общения с двумя крестьянками, спроецированная на свое ожидаемое будущее, личную судьбу: «и *чувство* (курсив мой. — В.К.) молодости, здоровья, силы, — ему было только 22 года, — и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья овладевали им мало-помалу»¹⁴². Но за импульсивностью упований и надежд, свойственных молодости, стояло нечто гораздо более глубинное, стояло *духовное* откровение, независимое от возрастных измерений, — всеобщность *мысли* о «человеческой жизни (отделенной и в самом тексте от фразы с «22 годами»): «*думал* (курсив мой. — В.К.) о том, что правда и

красота<...>» и т.д. Представляется, что именно так — как откровение и на всю дальнейшую жизнь героя, подана в «Студенте» ситуация духовного катарсиса¹⁴³.

Его серьезность подтверждается в данном случае и явственным сближением в конце рассказа авторского видения происшедшего с видением героя, на что тогда же обратили внимание некоторые из вдумчивых критиков¹⁴⁴. Подтверждается, по-своему, и собственным суждением автора (сохранившимся в воспоминаниях И.А. Бунина) о своем «любимом» рассказе как опровергающем расхожие мнения о Чехове-«пессимисте»¹⁴⁵.

Чехов и тут явился предтечей. Характерно для ряда младших современников писателя — и для тех, кто только начинал «в реализме» или позднее так или иначе приобщался к нему, как и для реалистов «чистокровных» — осложнение и обогащение их художественного мира метафизическим началом, будь то, например, религиозно-христианское исповедание (как у Шмелева), буддийское веяние (как у Бунина), раннеэкзистенциалистская мысль о личности (как у Андреева), увлечение соловьевской идеей «вечно женственного» (как у Зайцева дооктябрьских лет) и др. — иными словами, широким бытийным началом разного смысла¹⁴⁶.

Типологически сходные процессы мы встречаем и в европейской литературе конца XIX — начала XX столетия. (Подробнее об этом см. в статье «К проблеме литературных взаимодействий в конце XIX — начале XX века».)

Наряду с осложнением русского реализма (и соприкасающихся с ним явлений) спиритуалистическим элементом можно наблюдать и встречное движение в литературе «серебряного века» — к антропологизму. Общеизвестна роль религиозно-философского ренессанса рубежа веков как одной из основных питательных сред модернистской литературы в России. Тесная сомкнутость с ним символизма во многом объяснялась особым качеством неорелигиозной мысли, заданным В. Соловьевым с его концепцией «всеединства», подразумевающей всеобъемлющий синтез идеального и материального. У преемников философа это качество по-разному сказывалось в идеях сближения язычества и христианства на историческом пути человечества, чаяниях грядущего синтеза «святой плоти» и «святого духа» и др. Не только кругом фундаментальных мыслей о жизни духа, но и самим типом мышления соприкасались религиозные философы с художниками слова. Антропологическая тенденция, явленная в пафосе метафизического освящения земного бытия («обожение материи» — Вл. Соловьев; «божественное начало человека, погруженно-го в материю» — Вяч. Иванов; «исступленное чувство личности и личной судьбы» как знак «божественной ценности человеческой души» —

Н.Бердяев), соединила отвлеченную идею с пристальным интересом к чувственно-конкретному, близкому природе образной мысли содержанию, тем самым оплодотворяя и ее.

Что же касается постсимволистских направлений — акмеизма и футуризма, — то укрупнение и прокламирование антропологического начала естественно подразумевается их эстетическими программами, восстающими, каждая по-своему, против низведения — в духе символистов — «прекрасной дамы Теологии» «до степени литературы»¹⁴⁷. В ряде явлений постсимволизма спиритуалистский смысл предстает изнутри антропологического содержания, а не в апелляции к надмирному¹⁴⁸.

Как складывались отношения «нового искусства» с собственно историей, общественно-исторической реальностью времени? В современной научной литературе можно встретить взгляд, согласно которому в искусстве рубежа веков становится «господствующим» иное по отношению к XIX столетию «мироощущение», где «исторические интересы чрезвычайно ослаблены, место истории занимает философия, чаще всего так или иначе связанная с богословием». В прошлом веке задавала тон проза с «историко-социологическим» реализмом, в новом — поэзия с пафосом «вечного»: «людям позитивного столетия свойствен *историзм*, людям поэтического — *этернизм*». Это — цитаты из серьезной работы Е.Г. Эткинда «Единство “серебряного века”»¹⁴⁹, в которой, однако, излишне категорично противопоставляются литературные столетия.

Между тем именно в XIX столетии — и прежде всего в прозе — мощная философская мысль становится достоянием вершинных явлений русской литературы (Толстой, Достоевский) и в этом качестве в огромной степени воздействует на художественное сознание «серебряного века». С другой стороны, социальные и исторические начала продолжают оставаться на русской почве в высшей степени влиятельными и в литературе рубежа. Ясно, что, выдвигая тезис об «этернизме», ученый ориентируется в этом случае не на литературу «серебряного века» в целом, а на ее модернистскую ипостась. Но и с модернизмом сложнее.

В литературе рубежа отчуждение от идеологических программ чаще всего не означало отчуждения от большой истории (вопреки иным литературным декларациям). Напротив, происходило в конечном счете неминуемое сближение с нею, все сильнее вторгающейся на исходе века в частную, отдельную жизнь.

И, пожалуй, среди других литературных направлений «серебряного века» именно символисты особенно остро и пронизательно ощутили катастрофизм текущей истории. Устремленность к общественному содержанию выделяла русский символизм среди близких ему течений в мировой литературе. О «несходстве его в этом отношении с западным» сим-

волизмом говорил Блок, полагая это несходство само собой разумеющимся, «общим местом»¹⁵⁰. Иное дело — менялся сам характер восприятия истории, в чем и сказывался резко повысившийся в литературе рубежа удельный вес «бытийной» мысли. История неизменно возводилась к категориям значительно более широкого плана, чем конкретно исторические, поверялась вышеисторическими мерилami, что передалось и постсимволистским направлениям. Восприятие истории в ином, чем у символистов, но тоже бытийном измерении неустранимо присутствует у Мандельштама, Хлебникова, раннего Маяковского и др. Присутствует и у ранней Ахматовой с ее пронзительно драматическим ощущением своего времени, «косвенно» проступающим сквозь, казалось бы, демонстративную камерность поэтической темы (на мнимый герметизм ахматовской лирики тех лет уже давно указала критика).

Пища для размышлений о сопряжении субстанциального и исторического в искусстве XX в. — явление «неомифологизма». По существу родовая черта модернистской (и близкой к ней) литературы, русской и всемирной, она вызвала к жизни продуктивную критическую мысль, в том числе в отечественной науке¹⁵¹. Но, с другой стороны, «неомифологическое» поветрие породило и издержки мысли — прежде всего чрезмерно расширительное применение понятия. Внимание крупных ученых уже обращалось на неприемлемость подхода, усматривающего «в литературном произведении лишь “маску” мифа» (Е.М. Мелетинский); на «опасность потерять четкие границы мифа в литературе» (С.С. Аверинцев)¹⁵². «Нсомифологическое» творчество подчас склонны толковать как единственное пристанище субстанциальных начал, к тому же несовместимых с историзмом мышления. (Встречаются, например, формулы типа: «философствовать в искусстве — это создавать миф», «миф — всегда борьба против времени».) Противоположение мифопоэтического и исторического по отношению к литературе модернизма естественно и законно, но только тогда, когда свободно от категоричности. В истинно значительных ее явлениях мифопоэтическое не вытесняет историю, а возвышается над нею, что означает несомненный приоритет бытийных критериев, но при сохраняющемся остром интересе к историческому процессу. В общем плане об этом было только что сказано. Пример «неомифологизма», обращенного чаще всего к «надвременному» тематическому материалу и, однако, осмысляющего время, пожалуй, наиболее красноречив.

Русская литература многократно подтверждала это. Может быть, именно на русской почве мифопоэтическая стихия испытала особенное давление исторических впечатлений. В антиномической природе мифа, соединившей иррациональное с логически «упорядоченным», со «спо-

собностью к <...> анализу», хаотическое — с составляющим «главнейший внутренний смысл всякой мифологии» пафосом «преобразования хаоса»¹⁵³, искусство «серебряного века» распознавало архетип своего антиномического времени, его «дионисийское» и «аполлоническое» начала. Уже в истоках «младосимволизма» складывающийся в нем эсхатологический миф заметно «подпитывается» не только общеисторическими, но и конкретными общественно-политическими впечатлениями¹⁵⁴. О мифопоэтическом начале, его — в этом смысле — сложносоставности у Блока, Белого и других символистов есть весьма содержательная литература. Двуединство «миф—история» сохраняется, например, у Вяч. Иванова при всей уникальной погруженности его в мифологическое мышление. Выразительный пример — уже упомянутая мелодия «Человек». О ней, отмеченной высокой степенью отвлеченности и мыслительной, и собственно художественной («столь целостно выражающая мое мистическое мирозерцание поэма»¹⁵⁵), об ее «апокалиптическом» тоне автор говорил в пору создания своей «мистерии»: «Эти настроения навеяны, конечно, войною»¹⁵⁶.

Другой знаменитый «мифотворец», близкий символизму, А.М. Ремизов стремился с предельной объективностью и подлинностью воссоздать первозданную суть древнего мифа, что вызвало даже абсурдные обвинения в плагиате¹⁵⁷. Но реконструкция — чуть ли не на документальной основе и с научным тщанием — мифопоэтического архетипа как средоточия неискоренимо вечного и неизменного¹⁵⁸ прихотливо соединялась в его сочинениях со свободной трансформацией отдельных мотивов и подчас даже внесением в образную ткань современно-исторических реалий¹⁵⁹. Уже в первой мифопоэтической книге писателя «Лимонарь. Апокрифы», вышедшей в 1907 г., отчетливо выразился страстный драматизм общественных переживаний (события революционных лет). Принцип «обратной связи» — облик «вечного» через призму «временного» — сохраняется и в позднейших произведениях Ремизова.

Символистское отношение к мифу — именно в этом качестве — оказалось близко футуристическому художественному опыту, прежде всего Велимиру Хлебникову. Исследователь его творчества обращает внимание на особую устремленность хлебниковского «поразительного проникновения в архаическое сознание» к «новому осмыслению современной истории и человека через мифологию»¹⁶⁰.

Нечто подобное встретим и в произведениях «неокрестьянских» литераторов — у Н.А. Клюева, в первую очередь.

Все это — примеры мифопоэтически *опосредованного* восприятия истории. Но симптоматично, что в мифопоэтическом арсенале «серебряного века» одним из ключевых явился и другой вариант — мифологема,

представшая в непосредственно историческом выражении. Имею в виду судьбы так называемого «петербургского текста» русской литературы, пронизательно интерпретированного в нашей науке. Здесь достаточно лишь кратко и в самом общем плане сослаться на эти толкования. Сложившись, в основном, еще в 1820–1830-х гг., названный «текст» приобретает широкое знаковое содержание — и собственно историческое («пророчество на тему русской истории, рассматриваемой *sub specie* Петербурга»¹⁶¹), и мифопоэтическое, «ведущим смысловым элементом» которого стала «апокалиптика»¹⁶². В модернистской, прежде всего символистской, литературе начала XX в. становится основным «метаисторический» аспект темы (во многом предуказанный Петербургом Гоголя и Достоевского); но при этом не утрачивается и другой ее смысл, благодаря которому «символистские произведения о Петербурге сыграли важнейшую роль в обращении “нового искусства” к истории, социальной и политической проблематике, к созданию образов, локализованных в пространстве и времени»¹⁶³.

В явлении «неомифологизма» тоже ясно обнаружились присущие литературе рубежа центростремительные, «встречные» тенденции на пути к сближению литературных лагерей.

* * *

Аналогично протекали и собственно стилевые процессы. Приоритету личностного фактора, верховенству бытийных начал сопутствовали нарастающие субъективированность и одновременно обобщенность формы. Происходило перемещение основного акцента с «изобразительности» на «выразительность». И характерно, что вместе с «новым искусством» к этому приобщалось и «традиционное». Многозначительные сдвиги происходят уже в 80-е гг. XIX столетия у Л. Толстого, который (например, как автор «Смерти Ивана Ильича») сыграл «исключительно важную роль» в «формировании этого нового, условно говоря, экспрессивного реализма», где «на смену изобразительным задачам приходят задачи “выразительные” <...>»¹⁶⁴.

Модернисты подчас неправомерно приписывали позитивистскую эстетику всему современному им реалистическому движению. И, однако, в натурализме с его гипертрофией внешней описательности преувеличенно высказались художественные издержки самого реализма (крайности чрезмерной изобразительности). И это, наряду с деятелями «нового искусства», отчетливо понимали и предтечи реализма XX в. Вот и В.М. Гаршин в одном из писем заявлял с полемическим запалом: «Бог с ним, с

этим реализмом, натурализмом, протоколизмом и прочим. Это теперь в расцвете или вернее в зрелости, и плод внутри уже начинает гнить. Я ни в каком случае не хочу дожевывать жвачку последних пятидесяти-сорока лет <...>»¹⁶⁵. Именно с Чеховым, Короленко, Гаршиным связано предвращение новых путей реализма (у Чехова — достаточно полное их осуществление), что в свое время было проницательно выявлено Г.А. Бялым¹⁶⁶.

С 1890-х гг. решительно утверждает новый художественный сдвиг формирующееся модернистское движение, создавая свой особый «космос выразительности». Подразумеваемому им приоритету «пересоздания» над «воссозданием» особенно близко соответствовала природа лирической поэзии «серебряного века» с ее художественными открытиями.

Вместе с тем принцип «выразительности» далеко выходит за эти пределы. Важнейшая особенность жанровых трансформаций в литературе модернизма — *непосредственное* воздействие лирической стихии на традиционно более объективированные структуры. Законченными в этом смысле образцами своего жанрового типа стали лирическая драма Блока и проза Белого — прежде всего его глубоко новаторский «Петербург», чья «символическая глубина, многослойность и многозначность» обязаны свойственной лирике «семантической нагруженности мотивной структуры», оказывающейся более значительной, нежели «отработанные классической романной прозой статусы и связи»¹⁶⁷.

Обновленное художественное зрение предстало и в жанровом преобразовании некоторых вершинных явлений реалистической прозы, но совсем по-своему. В них, казалось бы, сохранился традиционно объективированный художественный тип. И, однако, он видоизменен благодаря принципиально новой черте — сугубой концентрированности обобщений. Это — и революционизированная Чеховым малая проза, вместившая в свои узкие пределы чуть ли не романские объемы¹⁶⁸, и своеобразная «сжатая эпопея» («Хаджи-Мурат» Л. Толстого), отошедшая от завещанной «классическим» веком традиции, — в том числе, толстовской — большого эпического повествования. В обновленном эпосе лапидарность формы достигнута не в ущерб широте содержания, а за счет его предельного художественного сгущения. Примечательны размышления Бунина над жанровой формой, позволяющей максимально «концентрировать», «сжимать» мысль и одновременно дающей «простор для широчайших обобщений»¹⁶⁹. Правда, в данном случае речь шла о драматургическом роде, о желании «написать трагедию». Но и бунинской прозе 1900–1910-х гг., как и творчеству других крупных прозаиков этого времени, присущи сходные тенденции¹⁷⁰. Именно в этих «концентрациях» и «сжатиях» — иначе, усилении «вмешательства» автора в свой текст, диктата авторской воли над материалом — проявилась и здесь «пересоздаю-

шая» функция «выразительности», которая, как видно, сопровождалась значительными структурными преобразованиями, отметившими все литературное движение времени.

Сказавшиеся, пожалуй, наиболее наглядно в прозе, они демонстрировали нарастающее ослабление границ как между эпическим, лирическим и драматическим родами (особенно явственно у модернистов), так и внутри отдельных жанровых форм — перетекание структурообразующих признаков из одной формы в другую. Отсюда — нередкие трудности, возникающие при отграничении, обособлении их друг от друга (романа от повести, повести от рассказа, рассказа от очерка), что осознавали и сами писатели, что замечала критика и того, и последующего времени¹⁷¹, и что побуждает быть осторожнее применительно к этой литературной эпохе со слишком жесткими жанровыми определениями.

Сложна экспериментальная природа совсем новых жанровых образований, каковы «симфонии» Белого. Но весьма непроста, к примеру, и структура бунинской «Деревни» (которую автор называл и повестью, и романом), лишь кажущаяся привычной. И там, и здесь проступает столь характерная для «серебряного века» синтетическая тенденция, которая обнаруживает себя в каждом случае через «выразительность» особого рода.

В другом стилевом параметре — в поэтическом языке литературы рубежа — та же общая тенденция воплотилась в экспансии лирически наполненного образного слова. Но если у модернистов самовыражение было изначально краеугольным камнем эстетического мирозерцания, то реалистам, чтобы принять названную тенденцию, понадобилось в определенной степени перестраивать художественное сознание. На сей счет есть любопытные свидетельства. Приведем некоторые из них, примечательные и тем, что, будучи очень сходными, они принадлежат, тем не менее, писателям с весьма разными литературными понятиями. Одно — явному «традиционалисту» А.И. Эртелю. Другое — деятелю «молодой» генерации реализма И. Бунину. Третье — раннему Л. Андрееву, находившемуся в преддверии переходного состояния от реализма к «новому искусству».

Вот что писал в 1899 г. Эртель издателю В.С. Миролубову: «Все, голубчик, сказано и написано, что доступно второстепенным дарованиям. Это “сказанное” и “написанное” второстепенные дарования могли бы освежить — не даром изобразительности, а только ярким и искренним лиризмом <...> А оригинальное и свежее без “лиризма”, путем одной лишь художественной изобразительности <...> доступно в наше время лишь Льву Толстому да, редко-редко, — Антону Чехову»¹⁷². Что касается Толстого и Чехова, то в их позднем творчестве тоже явственно усиливается — что хорошо известно — личностное начало: у Толстого — публицистический авторский голос, у Чехова — значительно более интенсивный, чем

раньше, лирический образный строй. Но симптоматично прежде всего суждение о «второстепенных», указывающее на смену ориентиров — не только содержательных (о чем уже шла речь), но и собственно художественных,— в самом широком литературном движении.

В 1901 г. Бунин написал тому же Миролюбову по поводу чрезмерного, с точки зрения корреспондента, внимания к природе в его произведениях: «<...>я ведь о голой и протокольно о природе не пишу. Я пишу или о красоте, т.е. значит, все равно, в чем бы она ни была, или же даю читателю, по мере сил, с природой часть своей души <...> И разве часть моей души хуже какого-нибудь Ивана Петровича, которого я изображу? Это у нас еще старых вкусов много — все “случай”, “событие” давай»¹⁷³.

И, наконец, последнее свидетельство — на этот раз художественное: фрагмент начатого рассказа Л. Андреева с характерным названием «Реалист» (1899), сохранившийся в Русском архиве Лидского университета (Великобритания) и впервые извлекаемый оттуда. Приведем его целиком:

«Все художники и критики считали Олсуфьева реалистом в самом строгом смысле этого слова, и сам он вполне присоединялся к этому единоголосному решению и гордился им. Он совершенно не понимал творчества, ставящего целью само себя, и требовал от произведения идеи, имеющей общественно моральное значение. Поэтому он был самым заклятым врагом пейзажа, хотя сам обнаруживал в своих полотнах тонкое понимание природы и редкую способность передавать настроение. Но пейзаж всегда играл у него служебную роль; по крайней мере, он хотел, чтобы так было. И самым скверным днем для него был тот, когда в одной из его картин и публика, и критика обратила внимание на пейзаж и восторгалась им, а валяющегося во рву пьяницу, над которым стояла, заломив руки, женщина, видимо жена, обошла полным молчанием. Но не с одной критикой приходилось ему бороться: в себе самом он находил врага. Им были странные настроения и туманные ощущения прекрасного, жалкого и страшного, не находившие себе выражения в<...>»¹⁷⁴. На этом текст обрывается.

Во фрагменте, несомненно, отразившем искания самого автора, близки Бунину не только общий путь мысли, но и «доказательства» ее (быт и пейзаж в данном случае как знаки традиционного и обновляющегося художественных видений).

Общий процесс «лиризации» имел крайне различные художественные облики — в «субъективных» поэтиках и в границах «объективного» стиля, в условных и предметно-изобразительных формах. В то же время происходил примечательный взаимообмен. «Новое искусство» щедро использовало, например, освященную традицией русской прозы объективно-изобразительную стихию, преобразуя ее в согласии со своей поэтикой. «Характерной чертой символизма в искусстве,— писал Андрей

Белый, — является стремление воспользоваться образом действительности как средством передачи переживаемого содержания сознания. Зависимость образов видимости от условий воспринимающего сознания переносит центр тяжести в искусстве от образа к способу его восприятия. Так реализм переходит в импрессионизм»¹⁷⁵. Прямые наследники традиции поступали с «чужим» стилевым опытом также в духе своей поэтики.

В первом случае очень красноречива, к примеру, импрессионистская лирика И.Ф. Анненского, в сложном ассоциативном строе которой прихотливо трансформировалось бытовое, вещное начало. Нарастание (и претворение) эмпирически жизненного элемента в образном языке — вообще характерная примета стилевой эволюции поэзии русского модернизма (от символизма к постсимволизму, как и внутри самого символизма). Хорошо известны слова О. Мандельштама: «Генезис Ахматовой весь лежит в русской прозе, а не поэзии»¹⁷⁶. С другой стороны, реалистический стиль «серебряного века» в своем движении все интенсивнее воспринимал импульсы от «субъективных» поэтик, как, например, проза Бунина начала 1900-х годов.

Художественные преобразования во всех родах литературы демонстрировали переходный характер «серебряного века». В современном литературоведении употребимо понятие «неклассический» по отношению к новым явлениям литературы XX в. (и по определенной аналогии с философией и точными науками). Подразумевается существенное видоизменение художественных принципов, сказывающееся — в поэзии — меняющимся «соотношением между обычным языком и поэтическим языком», своеобразной «эстетической изоляцией» последнего вследствие усиленной полисемантизации образной речи, «ослабления роли предметного значения слова и выдвигания на первый план его коннотативно-ситуативных аспектов»; а в литературе в целом — нарушением сложившегося в «классическом» искусстве «равновесия между “похожестью” и “непохожестью” <...> по отношению к нехудожественной языковой действительности <...> в пользу “непохожести” <...>», ослаблением «корреляции» эстетического сознания «с определенной внехудожественной ситуацией», с «наивно понятой “жизнью”»¹⁷⁷.

Речь идет, естественно, не об отходе от действительности, а об отказе от ее диктата. Особое «возвышение» художника над действительностью в «неклассическом» типе (следствие потеснения «воссоздания» «пересозданием») призвано было запечатлеть обновленное художественное видение, но не антагонистичное тому, чему пришлось на смену. Оно, это видение, перемещало акценты, существенно меняло приоритеты во взаимоотношении начал, составлявших «классическую» образную структуру. И однако

печать последней, ее глубокий след оставались неустранимыми в искусстве XX столетия, даже в самых экспериментальных его формах.

Все это явил «серебряный век», ставший началом «неклассической» эпохи на русской почве, что и предопределило его значение в истории нашей литературы. Но будучи одним из самых новаторских ее этапов, он вместе с тем стал одним из самых «традиционных»¹⁷⁸. Сравнительно недавний постулат о «выпадении» порубежного литературного процесса из цепи отечественного художественного развития, отступлении от заветов кажется сейчас архаическим нонсенсом. Для непредубежденного взгляда все как раз наоборот: по обширности и разнохарактерности преемственных связей этот период уникален в истории нашей словесности. Характерно, что один из самых опознавательных его признаков — восприятие образных языков различных эпох, широко распространенное стилизаторство. Вопреки устойчивому ранее представлению о сугубо эстетской природе данного явления, в нем своеобразно сказалась «тенденция к подведению итогов»¹⁷⁹. Однако, названное явление — лишь особенно зримое, броское выражение общего процесса, давшего и значительно более глубинные подтверждения. Современные литературоведческие исследования интертекстуальных связей (каковы, например, исследования А.К. Жолковского) приносят новые доказательства этого¹⁸⁰.

Еще одно, пока не выветрившееся, предубеждение недавнего времени связывает противостояние традиции и новаторства с ведущей художественной оппозицией «серебряного века». Пристанище традиции, а для кого-то эпигонства, — реализм; средоточие новаторства, для кого-то мнимого, — модернизм. Речь идет не о различиях в восприятии наследия, которые существенны и безусловны. Речь — о нередком стремлении придать им альтернативный характер, что уже серьезно — и подчас даже парадоксально — расходится с фактами. Если, к примеру, мэтр символизма Вячеслав Иванов стал едва ли не самым истовым хранителем заветов в литературе рубежа, то великий Чехов, признававший, конечно, своим материнским лоном классику и прежде всего классический век русской литературы, вместе с тем в своей устремленности к новизне постоянно обращал внимание на то, что исчерпало себя в этой литературе. А вот Блоку «интересно» в ней «решительно все, не только выпуклое, но и плоское», ибо «нет сейчас, *положительно нет* ни одного вопроса среди вопросов, поднятых великой русской литературой прошлого века, которым не горели бы мы»¹⁸¹.

Мы уже не раз вспоминали о высказываниях Блока, которые кажутся нам особенно пронизательными по отношению к коренной сути тогдашнего литературного процесса. В последнем суждении очень точны слова «решительно все», ибо прошедшее литературное столетие воспринималось «серебряным веком» не только с особенной интенсивностью, но и

целокупно, во всем основном своем достоянии. Романтизм проиграл «свое дело <...> и в литературе, и в жизни»¹⁸², — утверждал В.Г. Белинский. Но в литературном процессе конца XIX — начала XX столетия романтические традиции привлекали пристальное внимание. Уже упоминалось о своеобразном воспроизведении в литературе «серебряного века» ситуации прошлого столетия — «романтизм–реализм». Но эта параллель — с обратным знаком. Русский реализм XIX века формировался в значительной степени внутри романтического движения. Однако первоначальное (хотя не мирное) сопряжение двух систем, сложившейся и становящейся, постепенно распадается, а в 1840-е годы становится открытым противостоянием. Тем не менее, романтическая традиция останется в литературном процессе; в дальнейшем ее элементы будут так или иначе восприниматься русским реализмом¹⁸³. Но при этом общая тенденция (сформулированная, пусть прямолинейно, Белинским) продолжала активно утверждать себя. Сильное позитивистское веяние в литературе последних десятилетий века подчеркнуто и агрессивно антиромантично. А возникающий в конце столетия русский модернизм осознает себя крайним, враждебным полюсом по отношению к этой тенденции.

Однако вскоре начинается новый виток спирали. Начинается движением литературных систем в направлении, противоположном тому, которое происходило на протяжении прошлого столетия, — центроостремительном. Первоисточник литературы модернизма — романтическое наследие XIX в., существенно в ней видоизмененное. Но в процессе развития она заметно обогащается и еще одним источником питания — господствующей, реалистической, традицией прошедшего столетия. С другой стороны, еще в преддверии отечественного модернизма значительно обновляется реалистическое движение, и это обновление продолжается дальше, но уже в условиях диалога с модернистскими течениями.

Так, в ходе сближения систем осуществлялась посредническая миссия «серебряного века», перебрасывавшего мост между литературными столетиями.

Как можно было убедиться, мы обращались в большей степени к примерам из области прозы. И это имеет свое объяснение, поскольку таковые примеры нагляднее демонстрируют *непосредственные* контакты между оппонирующими системами, которые происходили прежде всего тут, меньше — в драматургии, еще меньше — в поэзии, где русский реализм той эпохи не дал ничего сколько-нибудь значительного, кроме стихов Бунина.

Между тем воздействие большой, связанной с модернизмом, поэзии «серебряного века» на весь литературный процесс тех лет было весьма велико. В настоящей работе оно предстает, главным образом, *опосредован-*

но — как тенденция к «лиризации» художественного целого, распространившаяся на другие роды и виды литературы рубежа, как важнейший источник проникавшего их начала *выразительности*.

Иная тенденция, связанная с «объективацией» образного слова, с началом *изобразительности*, шла от прозы реализма, ее традиций.

И как думается нам, первоопределяющее значение в обновлении литературы рубежа имело именно сопряжение этих встречных тенденций. При этом существенно, что процесс был всесторонним, захватывающим все основные сферы образного мышления — и более общие, и более частные¹⁸⁴.

* * *

Теперь, когда подводятся эстетические итоги XX в., становится все яснее истинное значение литературного периода, здесь представленного. В нем сошлись многие пути мысли и пути художественные (либо их предварения), которым была суждена дальнейшая жизнь (от коллективистского, «соборного» до экзистенциалистского мировидения, от реализма до крайне левых форм) и которые — каждый по-своему — синтезировали прошлый и современный им творческий опыт.

Убедительно мотивирована, например, точка зрения, утверждающая глубинные связи художественного авангарда XX столетия с наследием, с «классическими образцами», которые «остаются всегда — при всех их переосмыслениях и необычных интерпретациях — составной частью новейшей литературы»¹⁸⁵. В этом смысле опыт «серебряного века» весьма репрезентативен. И предвестия литературы абсурда у Сологуба, и открытия Андрея Белого, в том числе, в сфере «потока сознания» («Петербург»), претворившие традиции реалистической классики и вплотную приблизившиеся к художественному авангарду, и футуристический эксперимент Велимира Хлебникова, укорененный своим неомифологическим содержанием в древнем словесно-образном мышлении, и, конечно, многие другие явления этой художественной культуры воссоздали тот тип отношений нового и традиционного, который будет по-своему воспринят последующим модернистским движением.

Синтезирующей тенденцией были отмечены и новые формы реализма. Это выразилось в решительном сближении «вечных» и «временных», субстанциальных и исторически конкретных категорий мысли; в отходе от традиционного подробно описательного, щедро изобразительного повествования либо к смысловой его трансформации, либо к значительно более концентрированному, часто символично-обобщенному воссозданию реальности, в активизации субъективного начала. Именно такой тип реа-

лизма, особенно представительный с точки зрения мировой литературы XX столетия, формировался, начиная с Чехова, в России рубежа веков.

Наконец, не только конкретный, историко-литературный интерес, но значительно более широкий, историко-типологический представляют и переходные — на границе между реализмом и нереалистическими течениями — явления, возникающие в русском литературном процессе конца XIX — начала XX в. (в той или другой степени — это, например, творчество Л.Н. Андреева, А.М. Ремизова, Б.К. Зайцева). Ибо связанная с ними проблематика выходит далеко за границы национального литературного опыта.

Можно полагать, что это устремление к синтезу, явленное на всех основных направлениях литературы «серебряного века», стало одним из главных его заветов дальнейшему развитию образного слова.

¹ Письмо Н.К. Михайловскому от 31 декабря 1887 г. — 1 янв. 1888 г. (*Короленко В.Г.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1956. Т. 10. С. 82).

² *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1936. Т. 36. С. 231–232.

³ *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 154–155.

⁴ Там же. С. 154.

⁵ *Горький М.* Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М., 1997. Т. 2. С. 97–98.

⁶ Об отношении к этому термину и разных его толкованиях пойдет речь позднее.

⁷ *Маркович В.М.* Вопрос о литературных направлениях и построение истории русской литературы XIX века // Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 242, 245–246. Некоторые сходные соображения, ограничивающие роль литературных направлений, были высказаны в давней статье Б.Г. Реизова «О литературных направлениях» (Вопросы литературы. 1957. № 1).

Проблема дискутировалась и в организованном журналом «Вопросы литературы» заочном «круглом столе» на тему «Каким должен быть курс истории литературы?» (Вопросы литературы. 1998. № 1, 3), где высказывались аргументы и в «защиту» направлений (см. суждения В.С. Баевского — № 3. С. 26 и далее), и подобные только что приведенным.

⁸ *Хализев В.Е.* Теория литературы. М., 1999. С. 370–371.

⁹ *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 330.

¹⁰ *Хализев В.Е.* Указ. соч. С. 362.

¹¹ Литературная газета. 1998. 28 янв.

¹² Отзыв Н.К. о кн. А.М. Гуревича «Динамика реализма (в русской литературе XIX в.)» (Новое литературное обозрение. 1995. № 16. С. 358–359).

¹³ Рецензия на кн. Н. Гумилева «Жемчуга» (*Брюсов В.* Среди стихов: 1894–1924: Манифесты, статьи, рецензии / Сост. Н.А. Богомолов и Н.В. Котрелев. М., 1990. С. 318).

¹⁴ *Федотов Г.П.* Борьба за искусство (1935) // Вопросы литературы. 1990. № 2. С. 215.

¹⁵ Письмо Генри Хэтфилду от 19 ноября 1951 г. // *Мани Т.* Письма. М., 1975. С. 307.

¹⁶ *Якобсон Р.* О художественном реализме // *Якобсон Р.* Работы по поэтике / Сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. М., 1987. С. 388–391.

Как «художественная система», представляющая собой «целостное (и в целом неповторимое) эстетическое образование», интерпретируется русский реализм XIX в. и с точки зрения новейших исследовательских методов. См. семиотическое исследование И.Р. Дёринг и И.П. Смирнова «Реализм: диахронический подход» (*Russian Literature*. VIII(1). Amsterdam, 1980. P. 1).

¹⁷ См. например, выступление Д.В. Затонского на упомянутом «круглом столе» в «Вопросах литературы» (1998. № 1. С. 26–30).

¹⁸ Подробнее об этом см.: *Келдыш В.А.* Русский реализм начала XX века. М., 1975. С. 67–68.

¹⁹ Именно с открытостью художественной системы, с нарастанием в ней «степени свободы» от общих «правил» связывал Д.С. Лихачев перспективность реализма в литературе нового времени. *Лихачев Д.С.* Будущее литературы как предмет изучения // *Новый мир*. 1969. № 9. С. 173–174, 182.

К реалистической литературе в целом применимо предложенное по отношению к реалистическому роману понятие «внутренней меры» как признака свободно вариативной типологической общности (*Тамарченко Н.Д.* Русский классический роман XIX века: Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997. С. 13, 15, 25, 26 и др.).

²⁰ *Мережковский Д.С.* Полн. собр. соч.: В 24 т. М., 1914. Т. XVIII. С. 244. Далее ссылки на этот том даются в тексте, указывается страница.

²¹ Нечто иное усматривается в литературе предшествующего столетия: «<...>на высшем уровне все литературные направления XIX века близки между собой, иногда до полной неразличимости» (*Маркович В.М.* Указ. соч. С. 245).

²² *Венгеров С.А.* Этапы неоромантического движения: Статья первая // *Русская литература XX века (1890–1910)*. М., 1914. Т. I. С. 6, 18, 19.

²³ Д.С. Святополк-Мирский справедливо полагал, что эти многозначительные знамения, связанные с усилившимся интересом к «вечным» вопросам бытия, к проблемам художественной формы и с противостоянием утилитаристским тенденциям предыдущего этапа, еще не свидетельствовали о всестороннем обновлении русской литературы, которое реально наступит в 90-е годы XIX в. и первые годы XX (*Mirsky D.S.* *Contemporary Russian Literature: 1881–1925*. London, 1926. P. 57).

²⁴ *Эткинд Е.* Единство «серебряного века» // *Etkind E., Nivat G., Serman Y., Strada V.* *La Letteratura Russa del Novecento: Problemi di poetica*. Napoli, MCMXC. С. 16; *Хазанов Б.* 1913 год // *История русской литературы: XX век: Серебряный век*. Пер. с франц. / Под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды и Е. Эткинда. М., 1995. С. 405. В последнем случае конечная граница мотивирована истощением той классической традиции, которую нес «серебряный век» и которая к 1913 г. отступила перед авангардизмом (на русской почве — футуризмом), разрывающим с «эстетическими нормами классической литературы» (с. 405–406). Между тем книга, в которой помещена глава Хазанова, «продолжает» «серебряный век» за пределами 1913 г., включая в него и весь русский дореволюционный авангард.

²⁵ Ходасевич В. Колеблемый треножник // Ходасевич В. Статьи о русской поэзии. Пб., 1922. С. 113.

²⁶ О возникновении новой модификации термина см.: комментарий Р.Д. Тименчика к ст. Н. Оцупа «“Серебряный век” русской поэзии» (*Оцуп Н.* Океан времени. СПб.; Дюссельдорф, 1993. С. 609); *Ронен О.* Серебряный век как умысел и вымысел. М., 2000 (гл. IV–VI. Изд. 1-е: *Ronen O.* The Fallacy of the Silver Age in Twentieth Century Russian Literature. Amsterdam, 1997).

²⁷ *Ронен О.* Серебряный век как умысел и вымысел. С. 124. Во вступительной статье к книге Вяч.Вс. Иванов, выражая согласие с доводами автора, однако, «не уверен, что можно помещать вошедшее в стандартный обиход употребление» (с. 14). Сомнения эти были свойственны и другим исследователям, разделявшим отрицательное отношение к термину (с. 124).

²⁸ Там же. С. 124.

²⁹ Там же. С. 123.

³⁰ См.: *Иезуитова Л.А.* Что называли «золотым» и «серебряным веком» в культурной России XIX — начала XX века // Гумилевские чтения: Материалы международной конференции филологов-славистов. СПб., 1996. С. 18–22.

³¹ История русской литературы: XX век: Серебряный век. С. 7.

³² Русская поэзия «серебряного века»: 1890–1917: Антология / Отв. ред. М.Л. Гаспаров, И.В. Корецкая. М., 1993. С. 3.

³³ *Лавров А.* «Серебряный век» и/или «пантеон современной пошлости» // Новое литературное обозрение. 2001. № 51. С. 242.

³⁴ *Брюсов В.* Дневники. М., 1927. С. 32.

³⁵ См.: *Гиндин С.И.* Эстетика Льва Толстого в восприятии и эстетическом самоопределении молодого Брюсова (по рукописям книги «О искусстве») // Зап. отдела рукописей ГБЛ им. В.И. Ленина. Вып. 46. М., 1987.

³⁶ Выдержки из писем Иванова и Зиновьевой-Аннибал приводятся по ст.: *Богомолов Н.А.* Петербургские гафизиты // Серебряный век в России. М., 1993. С. 169–170.

³⁷ Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1990 год. СПб., 1993. С. 92.

³⁸ *Блок А.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2003. Т. 7. С. 119.

³⁹ *Брюсов В.* Среди стихов. С. 318–319.

⁴⁰ *Колтоновская Е.* Из новейшей литературы: Сергеев-Ценский // Русская мысль. 1913. № 12. С. 97 (2-я паг.).

⁴¹ *Брюсов В.* Среди стихов. С. 318. Более раннее выступление Брюсова в «защиту» реализма — «Карл В. Диалог о реализме в искусстве» (1906).

⁴² *Коган П.* Очерки по истории новейшей русской литературы. Т. 3. Современники. Вып. 1. М., 1910. С. 123.

⁴³ См. в этой книге статью «Неореализм».

⁴⁴ См.: *Муратова К.Д.* Реализм нового времени в оценке критики XX века // Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972. С. 151–153.

⁴⁵ *Волошин М.* Лики творчества / Изд. подгот. В.А. Мануйлов, В.П. Купченко, А.В. Лавров. Л., 1988. С. 60–62.

⁴⁶ Напр., ст. «Символизм и современное русское искусство» (1908).

⁴⁷ См.: Михайлова М.В. Максимилиан Волошин и Георгий Чулков // Серебряный век русской литературы: Проблемы, документы. М., 1996.

⁴⁸ Литературный архив: Материалы по истории литературы и общественного движения / Под ред. К.Д. Муратовой. М.; Л., 1960. [Вып.] 5. С. 304.

⁴⁹ Андреев Л. Собр. соч.: В 6 т. М., 1990. Т. 2. С. 491.

⁵⁰ Достаточно подробный обзор изучения проблемы неореализма как явления синтетической тенденции в литературе «серебряного века» см. в кн. У.К.Абишевой «Неореализм в русской литературе 1900–1910-х годов» (гл. 1, разд. 4 — «Проблема неореализма в критике и литературоведении XX века (от истоков формирования концепции к ее современному состоянию)»). М., 2005. С. 43–70.

⁵¹ Венгеров С.А. Программа издания // Русская литература XX века (1890–1910): В 3 т. М., 1914. Т. I. С. IX.

⁵² Венгеров С.А. Этапы неоромантического движения: Статья первая // Там же. С. 5.

⁵³ Там же. С. 19.

⁵⁴ Там же. С. 6.

⁵⁵ Там же. С. 19.

⁵⁶ Замятин Е. О синтетизме // Замятин Е. Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания / Сост. А.Ю. Галушкин. М., 1999. С. 77.

⁵⁷ Замятин Е. Новая русская проза // Там же. С. 95.

⁵⁸ Это закономерно вызвало и критику концепции Венгерова, методологию которого аттестовали, например, как классовое «примиренчество», «либеральную беспринципность», объединяющую писателей «без различия их общественных позиций» (История русской литературы: В 10 т. Т. 10: Литература 1890–1917 годов. М.; Л., 1954. С. 187–188).

⁵⁹ Архив А.М.Горького. М., 1966. Т. 11. С. 158.

⁶⁰ См.: Бибихин В.В. Орфей безумного века; Ерофеев Вик. Споры об Андрее Белом // Андрей Белый: Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации / Сост. Ст. Лесневский, Ал. Михайлов. М., 1988.

⁶¹ История русской литературы. XX век: Серебряный век. С. 5–10.

⁶² Там же. С. 5.

⁶³ Русская литература конца XIX — начала XX в.: Десяностые годы. М., 1968; Русская литература конца XIX — начала XX в.: 1901–1907. М., 1971; Русская литература конца XIX — начала XX в.: 1908–1917. М., 1972 / Отв. ред. Б.А.Бялик.

⁶⁴ Вслед за этим философская и стилевая проблематика русского реализма порубежной эпохи рассматривалась в моей книге «Русский реализм начала XX века» (М., 1975).

⁶⁵ Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в. М., 1975.

⁶⁶ Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века. 1890–1904: Социал-демократические и общедемократические издания. М., 1981; Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века. 1890–1904: Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1982; Русская литература и журналистика начала XX века. 1905–1917: Большевицкие и общедемократические издания. М., 1984;

Русская литература и журналистика начала XX века. 1905–1917: Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984.

⁶⁷ История русской литературы: В 4 т. Т. 4: Литература конца XIX — начала XX века (1881–1917) / Ред. тома К.Д. Муратова. Л., 1983.

⁶⁸ История русской поэзии: В 2 т. Т. 2. Л., 1969; История русской драматургии: Вторая половина XIX — начало XX века (до 1917 г.). Л., 1987.

⁶⁹ Долгополов Л. На рубеже веков: О русской литературе конца XIX — начала XX века. Л., 1977. С. 7–8, 40–42 и др. Первоначальный вариант статьи — «Русская литература конца XIX — начала XX века как этап в литературном развитии» — опубликован в журнале «Русская литература» (1976. № 1).

⁷⁰ Тагер Е.Б. Избранные работы о литературе / Сост. В.А. Келдыш. М., 1988. С. 289.

⁷¹ Позволю себе привести и собственное суждение из упомянутой книги: «Черты характерного комплекса умонастроений, духовных и художественных представлений, отметивших русское искусство начала нового века, — напряженно драматическое переживание времени, обостренное чувство личности, отход от плоско эмпирических, позитивистских методов познания мира, поиски путей обновления и активизации образного слова <...>» (Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. С. 215). В последующем наш взгляд на проблему целостности «серебряного века» излагался в статье «На рубеже художественных эпох» (Вопросы литературы. 1993. Вып. 2) и других публикациях.

⁷² Назовем также (помимо упоминавшегося зарубежного труда о «серебряном веке») некоторые другие коллективные издания: Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX в. / Отв ред. В.А. Келдыш. М., 1992; Серебряный век в России: Избранные страницы / Редколлегия — Вяч.Вс. Иванов, В.Н. Топоров, Т.В. Цивьян. М., 1993; Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 1, 2 / Отв. ред. Н.Л. Лейдерман. Екатеринбург, 1992, 1995; XX век. Литература. Стил: Стилевые закономерности русской литературы XX века (1900–1930 гг.) / Отв. ред. В.В. Эйдинова. Екатеринбург, 1994, 1996; Время Дягилева: Универсалии Серебряного века // Третьи Дягилевские чтения. Материалы. Вып. 1. / Сост. В.В. Абишев. Пермь, 1993; История всемирной литературы. М., 1994. Т. 8 (гл. «Русская литература»). Фундаментальным трудом, посвященным русской литературе изучаемой эпохи, явился двухтомник ИМЛИ «Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов» (М., 2000–2001; отв. ред. В.А. Келдыш).

⁷³ Богомолов Н. Об этой книге и ее авторах // Серебряный век: Мемуары / Сост. Т. Дубинская-Джалилова. М., 1990. С. 5–6.

⁷⁴ «Отдельной строкой» выделим немаловажное явление. Обновленный взгляд на «серебряный век» занимает в последние годы все более широкое пространство, становясь достоянием и вузовской литературы (напр., учебник Л.А. Смирновой «Русская литература конца XIX — начала XX века». М., 1993), и литературы для средней школы — учебников, пособий для учащихся, пособий для учителей: Русская литература XX века: Очерки. Портреты. Эссе: В 2 ч. / Под ред. Ф.Ф. Кузнецова. М., 1994; Русская литература XX века / Под ред. В.В. Агеносова. М., 1996. Ч. I и II; Русская литература серебряного века / Под ред.

В.В. Агеносова. М., 1997; *Басинский П., Федякин С.* Русская литература конца XIX — начала XX века и первой эмиграции. М., 1998.

⁷⁵ Выступление А.М. Зверева на «круглом столе», посвященном «XX веку как литературной эпохе» (Вопросы литературы. 1993. Вып. 2. С. 24).

⁷⁶ Литературное наследство. М., 1965. Т. 72. С. 351.

⁷⁷ Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 7. С. 108.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ *Зверев А.* XX век как литературная эпоха // Вопросы литературы. 1992. Вып. 2. С. 42.

⁸² *Мусатов В.* Взгляд на русскую литературу XX века // Вопросы литературы. 1998. № 3, май–июнь. С. 82.

⁸³ Общая проблематика русского литературного процесса рубежа XIX–XX веков в связи с развитием научной мысли изучалась Л.Д. Усмановым, в том числе в его книге «Художественные искания в русской прозе конца XIX в.» (Ташкент, 1975).

⁸⁴ Именно с укрупнением проблематики личности современное отечественное литературоведение (начиная с 1970-х годов) связывает важнейшие особенности литературы «серебряного века». Закономерно появление специального исследования этой проблематики — книги Л.А. Колобаевой «Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв.» (М., 1990).

⁸⁵ И. [Игнатов И.Н.] В.Г. Короленко // Русские ведомости. 1903. 15 июня.

⁸⁶ *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1976. Т. 3. С. 132–133.

⁸⁷ На протяжении 1980–1990-х годов за рубежом вышли крупные коллективные труды и монографии, специально посвященные проблеме «русского Ницше»: Nietzsche in Russia / Ed. by B.-G. Rosenthal. Princeton University Press, 1986 (труд включает ценную библиографию переводов и критической литературы о Ницше: Davies R.D. Nietzsche in Russia, 1892–1919; A Chronological Checklist); Clowes E.W. The Revolution of Moral Consciousness: Nietzsche in Russian Literature, 1890–1914. Northern Illinois University Press, 1988. В рус. пер.: Ключ Э. Ницше в России: Революция морального сознания. СПб., 1999; Nietzsche and Soviet Culture: Ally and adversary / Ed. by B.G. Rosenthal. Cambridge University Press, 1994 («серебряному веку» посвящен первый раздел книги — «Nietzsche and the Prerevolutionary Roots of Soviet Culture»).

Из отечественных публикаций общего характера укажем: *Данилевский Р.Ю.* Русский образ Фридриха Ницше: Предыстория и начало формирования // На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1991; Фридрих Ницше и философия в России: Сборник статей. Отв. ред. и сост. Н.В. Мотрошилова, Ю.В. Синеокая. СПб., 1999.

⁸⁸ *Михайловский Ник.* Литература и жизнь // Русское богатство. 1894. № 12 (2-я паг.). С. 94.

⁸⁹ См.: Lane Ann M. Nietzsche Comes to Russia: Popularization and Protest in the 1890s; Rosenthal B.G. Introduction // Nietzsche in Russia. P. 63–65, 12, 13; Clowes E.W. The

Revolution of Moral Consciousness. P. 58; Данилевский Р.Ю. Русский образ Фридриха Ницше // На рубеже XIX и XX веков. С. 31–33.

⁹⁰ Андреевич [Е.А.Соловьев]. О Нитче // Жизнь. 1901. Т. 4. С. 229, 309.

⁹¹ Андреев Л. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 233.

⁹² Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. Т. 1. С. 246.

⁹³ Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 24 т. М., 1914. Т. 11. С. 72–73.

⁹⁴ Куприн А.И. Собр. соч.: В 6 т. М., 1958. Т. 3. С. 346, 530–531.

⁹⁵ Соловьев В.С. Лермонтов // Соловьев В. Стихотворения, эстетика, литературная критика / Сост. Н.В. Котрелев. М., 1990. С. 441.

⁹⁶ Михайловский Ник. Литература и жизнь // Русское богатство. 1894. № 11. С. 127, 126 (2-я паг.).

⁹⁷ Он же. Литература и жизнь // Русское богатство. 1902. № 10. С. 176 (2-я паг.).

⁹⁸ Скуратовский В.Л. «Серебряный век» // «Серебряный век» русской поэзии: Сборник. Киев, 1991. С. 14.

⁹⁹ Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 404.

¹⁰⁰ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 100.

¹⁰¹ Там же. Л., 1974. Т. 10. С. 189.

¹⁰² Корецкая И.В. Символизм // История всемирной литературы. Т. 8 (гл. «Русская литература»). С. 86–87.

¹⁰³ Matich O. Paradox in the Religious Poetry of Zinaida Gippius. München, 1972. P. 56.

¹⁰⁴ «Духовная драма Мережковского заключалась в том, что он был мучеником дуализма<...>» (Рудич В. Дмитрий Мережковский (1866–1941) // История русской литературы: XX век: Серебряный век. С. 219, 220). Об «интимно»-авторском психологическом подтексте в первом романе Мережковского см.: Магомедова Д.М. О Д.С.Мережковском и его романе «Юлиан Отступник» // Мережковский Д.С. Смерть богов. Юлиан Отступник. М., 1993.

¹⁰⁵ На «повесть» Соловьева в данном ее контексте и общем контексте литературного движения обратила внимание А.Г. Гачева, высказав интересные соображения о соотносении образа антихриста с литературно-художественной характерологией XIX столетия и столь значимым в ней воссозданием эволюции индивидуалистического типа сознания, одним из неизбежных итогов которой и стал «герой» Соловьева: «этот образ не столько церковен, сколько литературен. Его непосредственные предшественники — герои-бунтари Байрона, Лермонтова, Достоевского, Ницше»; но при этом он особенно обязан Достоевскому, в чьем творчестве наиболее «явлены те тупики и бездны, к которым неуклонно и неумолимо ведет “самовластье человеческого я” (формула Тютчева)» (Гачева А.Г. «Три разговора» В.С. Соловьева (опыт интерпретации) // Русская литература конца XIX — начала XX века в зеркале современной науки. М., 2008. С. 104).

¹⁰⁶ К примеру, некоторые сходные черты концепции личности, объясняемые «уловленным <...> дыханием жизни одной эпохи», обнаруживаются у реалиста Чехова и симво-

ста Анненского (см.: *Колобаева Л.А.* Указ. соч. С. 51–54), притом что хорошо известна не-расположенность Анненского-критика к Чехову-художнику.

¹⁰⁷ *Михайловский Ник.* О г. Максиме Горьком и его героях // *Михайловский Н.К.* Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 627.

¹⁰⁸ См. главу В.Б. Катаева «Реализм и натурализм» («Русская литература рубежа веков», кн. 1).

¹⁰⁹ *Воровский В.В.* А.И. Куприн // *Воровский В.В.* Соч.: В 3 т. М., 1931. Т. 2. С. 288.

¹¹⁰ См. статью «Неореализм».

¹¹¹ *Исупов К.Г.* Философия и литература «серебряного века» // *Русская литература рубежа веков.* Кн. 1. С. 115.

¹¹² Там же. С. 115–116.

¹¹³ Наиболее развернуто и обстоятельно освещает эту проблематику коллективный труд «Чеховиана: Чехов и “серебряный век”» / Отв. ред. А.П. Чудаков. М., 1996.

¹¹⁴ См.: *Полоцкая Э.А.* «Пролет в Вечность»: Андрей Белый о Чехове; *Лосиевский И.Я.* «Чеховский» миф Андрея Белого // Там же.

¹¹⁵ *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. М., 1980. Т. 17. С. 9.

¹¹⁶ Там же. Письма: В 12 т. М., 1978. Т. 6. С. 144; М., 1976. Т. 3. С. 217.

¹¹⁷ *Катаев В.Б.* Проза Чехова: проблема интерпретации. М., 1979. С. 19. См. также: *Страда В.* Антон Чехов (1860–1904) // *История русской литературы: XX век: Серебряный век.* С. 52–53.

¹¹⁸ *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем. Сочинения. М., 1977. Т. 10. С. 80, 81–82.

¹¹⁹ *Чехов А.П.* Там же. Письма. М., 1976. Т. 3. С. 11.

¹²⁰ *Венгеров С.А.* Основные черты истории новейшей русской литературы. СПб., 1899. С. 17–18.

¹²¹ См.: Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века: 1890–1904: Социал-демократические и общедемократические издания. М., 1981. С. 42–53.

¹²² Жизнь. Т. 4, № 12. С. 385–386.

¹²³ Письмо В.Н. Григорьеву от 27 янв. 1898 г. // *Короленко В.Г.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 275.

¹²⁴ См., напр.: *Бялый Г.А.* В.Г. Короленко. Л., 1983. С. 234–238.

¹²⁵ Письмо к Н.Ф. Анненскому от 20 февр. 1905 г. // Там же. С. 238.

¹²⁶ *Короленко В.Г.* Полн. собр. соч.: В 9 т. СПб., 1914. Т. 5. С. 357.

¹²⁷ Там же. С. 346.

¹²⁸ Мир Божий. 1901. № 6. С. 2, 21, 24.

¹²⁹ Русские ведомости. 1902. 9 мая.

¹³⁰ Журнал для всех. 1904. № 7. С. 426.

¹³¹ О сборниках товарищества «Знание» за 1903 г. // В.Г. Короленко о литературе / Сост. А.В. Храбровицкий. М., 1957. С. 357–358.

¹³² *Кугель А.Р.* (*Ното повус*). Листья с дерева: Воспоминания. Л., 1926. С. 93.

¹³³ См. нашу главу «Альманахи издательства “Шиповник”» в кн.: *Русская литература и*

журналистика начала XX века: 1905–1917: Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984.

¹³⁴ Критические этюды // Зритель. 1905. № 1. 5 июня. С. 12.

¹³⁵ На отчуждение «нового реализма» от «идеологий» в свое время справедливо обратил внимание Д.С. Святополк-Мирский, отметив его особое положение по отношению и к «ортодоксальной реалистической школе», и к символизму; но при этом однозначно истолковал названную тенденцию творчества «писателей постсимволистского поколения» (к которым причислил и «новых реалистов») как отказ от интеллектуальной рефлексии вообще («a certain deliberate flight from ideas in general»). См.: *Mirsky D.S. Contemporary Russian Literature: 1881–1925.* London, 1926. P. 291–292.

¹³⁶ См., например: *Силард Л.* К вопросу о толстовских традициях в русской прозе начала XX века // *Acta Literaria Academiae Scientiarum Hungaricae.* 1978. Т. 20 (3–4).

¹³⁷ Среди наиболее обстоятельных работ: *Эткинд А.* Хлыст: Секты, литература и революция. М., 1998; *Богомолов Н.А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999.

¹³⁸ Об амбивалентности «природно-космического» сознания в реализме 1910-х гг. см.: *Сливицкая О.В.* Реалистическая проза 1910-х годов // *История русской литературы: В 4 т.* Т. 4. С. 623–625.

¹³⁹ *Чудаков А.П.* Чехов и Мережковский: два типа художественно-философского сознания // Чеховиана: Чехов и «серебряный век». С. 59. См. также: *Зоркая Н.М.* Чехов и «серебряный век»: некоторые оппозиции // Там же.

¹⁴⁰ *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем. Сочинения. М., 1977. Т. 8. С. 309.

¹⁴¹ Там же. С. 306.

¹⁴² Там же. С. 309.

¹⁴³ Ср. иное толкование финала рассказа — как запечатление «случайного и временного душевного состояния персонажа», чье обретение «высокой правды», по существу, кажущееся, внушенное идеальными мечтаниями молодости, «тут же ставится под сомнение корректирующим комментарием повествователя» (*Тамарченко Н.Д.* Русская повесть Серебряного века: Проблемы поэтики сюжета и жанра. М., 2007. С. 54, 35).

¹⁴⁴ См.: *Чехов А.П.* Сочинения. Т. 8. С. 505–506.

¹⁴⁵ *Бунин И.А.* О Чехове // *Бунин И.А.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. Т. 9. С. 186.

¹⁴⁶ Если «мировоззренческим учителем неореалисты признали Толстого», то «эстетически появление неореализма было подготовлено Чеховым», — читаем в одной из новейших работ (*Солнцева Н.М.* Иван Сергеевич Шмелев: аспекты творчества. М., 2006. С. 36). Неоспоримо кардинальное воздействие Чехова на формирование нового движения, но оно никак не сводимо к собственно эстетическому — хотя и в высшей степени глубинному — влиянию, будучи не в меньшей степени и влиянием мирозерцательным. Обо всем этом пойдет речь далее, в ст. о неореализме.

¹⁴⁷ Слова из программной статьи Н.С. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» (Аполлон. 1913. № 1). Но при этом акмеисты «свою задачу <...> видели не в том, чтобы изгнать мистику из поэзии, а в том, чтобы <...> выправить крен в сторону метафизики, допущенный символистами» (*Лекманов О.А.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 55).

¹⁴⁸ См., например, *Топоров В.Н.* Миф о воплощении юноши-сына, его смерти и воскрешении в творчестве Елены Гуро // Серебряный век в России: Избранные страницы. С. 248–251 и др.

¹⁴⁹ *Etkind E., Nivat G., Serman Y., Strada V.* La Letteratura Russa del Novecento: Problemi di poetica. Napoli. MCMXC. С. 17–19, 21.

¹⁵⁰ *Блок А.А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 7. С. 109.

¹⁵¹ Сам термин «неомифологизм» получил особенно широкое хождение в нашей критической литературе после углубленного исследования З.Г. Минц «О некоторых “неомифологических” текстах в творчестве русских символистов» (Творчество А.А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник. Вып. 3. Тарту, 1979). Наиболее крупное из последующих исследований проблемы — кн. В.Н. Топорова «Неомифологизм в русской литературе начала XX века: Роман А.А. Кондратьева “На берегах Ярыни”» (Trento, 1990).

¹⁵² *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976. С. 161; *Аверинцев С.С., Эпштейн М.Н.* Мифы // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 223.

Эта позиция полностью поддержана в серьезном исследовании последнего времени, посвященном проблемам мифопоэтики: «Безмерное расширение сегодня понятия *миф* (как и соответствующих дериватов: *мифологизм*, *мифопоэтика*, *мифологема* и т.п.) и экспансивность в попытках его приложения в качестве универсального интерпретационного ключа к самому разнообразному кругу явлений» — в том числе, к русскому модернизму, — «превратилось не только в очень востребованный литературоведческий сюжет, но и в предмет бесчисленных квазинаучных спекуляций» (*Полонский В.В.* Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. М., 2008. С. 3–4).

¹⁵³ *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. С. 158, 205.

¹⁵⁴ См.: *Лавров А.В.* Мифотворчество «аргонавтов» // Миф — фольклор — литература. Л., 1978.

¹⁵⁵ Письмо Э.К. Метнеру от 18 дек. 1930 г. // Вопросы литературы. 1994. Вып. 3. С. 309.

¹⁵⁶ Письмо С.К. Маковскому от 23 июля 1915 г. // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 151.

¹⁵⁷ См.: *Баран Х.* К типологии русского модернизма: Иванов, Ремизов, Хлебников // *Баран Х.* Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. (Впервые опубликовано в кн.: Aleksey Remizov: Approaches to a Protean Writer. Columbus, Ohio, 1986.)

¹⁵⁸ См., например: *Козьменко М.В.* «Лимонарь» как опыт реконструкции русской народной веры // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. СПб., 1994.

¹⁵⁹ Проблема «миф и историческая современность» в творчестве Ремизова предстает в ряде работ А.М. Грачевой — наиболее развернуто и внушительно в ее книге «Алексей Ремизов и древнерусская культура» (СПб., 2000). См. также: *Доценко С.Н.* «Автобиографическое» и «апокрифическое» в творчестве А. Ремизова // Алексей Ремизов: Исследования и материалы.

¹⁶⁰ *Дуганов Р.В.* Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990. С. 331. См. также: *Баран Х.* К проблеме идеологии Хлебникова: Мифотворчество и мистификация // Россия/Russia. Вып. 3(11): Культурные практики в идеологической перспективе: Россия, XVIII — начало XX века. Москва; Венеция, 1999.

- ¹⁶¹ *Топоров В.Н.* Петербург и петербургский текст русской литературы // Семиотика города и городской культуры: Петербург. Тарту, 1984 (Труды по знаковым системам. XVIII). С. 29.
- ¹⁶² *Исупов К.Г.* Русская эстетика истории. СПб., 1992. С. 144.
- ¹⁶³ *Миц З.Г., Безродный М.В., Данилевский А.А.* «Петербургский текст» и русский символизм // Семиотика города и городской культуры: Петербург. С. 84.
- ¹⁶⁴ *Тагер Е.Б.* Новый этап в развитии реализма // Русская литература конца XIX — начала XX в.: Десятилетие. М., 1968. С. 99–100.
- ¹⁶⁵ *Гаршин В.М.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1934. Т. 3. С. 357.
- ¹⁶⁶ См.: *Бялый Г.А.* К вопросу о русском реализме конца XIX века // *Бялый Г.А.* Русский реализм конца XIX века. Л., 1973.
- ¹⁶⁷ *Силард Л.* К вопросу об иерархии семантических структур в романе XX века // Hungaro-Slavica. Будапешт, 1983. С. 297, 312–313.
- ¹⁶⁸ Одна из самых последних проблемных работ на эту тему — статья А.П. Чудакова «Ароморфоз русского рассказа (к проблеме малых жанров)» // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века: Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М., 2009. С. 365–396. О вызревании нового романного мышления внутри неромановых жанровых форм русской реалистической прозы см.: *Мущенко Е.Г.* Путь к новому роману на рубеже XIX–XX веков (Воронеж, 1986).
- ¹⁶⁹ *Ю.С. [Соболев Ю.В.] У И.А. Бунина* // Рампа и жизнь. 1912. № 44. С. 5. Перепеч.: Литературное наследство. М., 1973. Т. 84, кн. 1. С. 374–375.
- ¹⁷⁰ О проблемах малой прозы на рубеже века см.: *Гречнев В.Я.* Русский рассказ конца XIX–XX века (проблематика и поэтика жанра). Л., 1979.
- ¹⁷¹ Подтверждения особого жанрового синкретизма, вплоть до представления об «очерке-романе», находим, к примеру, в кн. «Михаил Пришвин и русская культура XX века». Тюмень, 1998 — статьи Н.П. Дворцовой и Фр. Апановича.
- ¹⁷² Приведено в кн. К.Д. Муратовой «Возникновение социалистического реализма в русской литературе». (М.; Л., 1966. С. 23–24).
- ¹⁷³ *Бунин И.А.* Письма 1885–1904 годов. М., 2003. С. 379–380.
- ¹⁷⁴ Позднее он был опубликован в Полн. собр. соч. и писем Л.Н. Андреева. М., 2007. Т. 1. С. 454.
- ¹⁷⁵ *Андрей Белый.* На перевале: Об итогах развития нового русского искусства // *Андрей Белый.* Арабески. М., 1911. С. 258.
- ¹⁷⁶ *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 266. О связях традиций русского психологического романа XIX в. с поэзией символистов, ее лирическим героем, с обновленным представлением о стихотворном сборнике см.: *Долгополов Л.К.* От «лирического героя» к стихотворному сборнику // *Долгополов Л.* На рубеже веков. Л., 1977.
- ¹⁷⁷ См.: *Гаспаров М.Л.* Историческая поэтика и сравнительное стиховедение (проблема сравнительной метрики) // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 191; *Гиндин С.И.* Программа поэтики нового века (О теоретических поисках В.Я. Брюсова в 1890-е годы) // Серебряный век в России. С. 111; *Левин В.* Проза начала ве-

ка (1900–1920) / История русской литературы: XX век: Серебряный век. С. 292; *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М., 1997. С. 212.

¹⁷⁸ Эта проблематика специально исследуется в упоминавшемся труде «Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX в.» (см. примеч. 72).

См. также коллективный труд «Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age» (University of California Press / Berkeley — Los Angeles — Oxford, 1992), посвященный — в большинстве публикаций — восприятию пушкинского наследия «серебряным веком» и отмеченный общей мыслью о «постоянном соприсутствии <...> жизни других культур» в атмосфере «серебряного века» (*Паперно И.* Пушкин в жизни человека Серебряного века. Р. 39).

¹⁷⁹ *Шубин Э.А.* Художественная проза в годы реакции // Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972. С. 84–85.

¹⁸⁰ См.: *Жолковский А.К.* «Блуждающие сны» и другие работы. М., 1994 и др.

¹⁸¹ *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 335.

¹⁸² *Белинский В.Г.* Русская литература в 1845 году // *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 9. С. 388.

¹⁸³ См., например: *Гуревич А.М.* Динамика реализма. М., 1995.

¹⁸⁴ Отметим, например, интересные наблюдения Ю.Б. Орлицкого над происшедшим на рубеже XIX–XX вв. (и продолжавшемся далее) резком «сближении стиховых и прозаических форм литературы», имевшем двуединую направленность: наряду с «вторжением стихового начала в структуру прозы XX в.» как наиболее явственной тенденции, «интенсивно осуществляется процесс прозаизации стиха», нашедший воплощение в свободном стихе (верлибре), «вовлечении в стих прозаических фрагментов разного типа и их объединении в стиховом целом» и др. (*Орлицкий Ю.* Активизация стихового начала в русской прозе первой трети XX века // XX век. Литература. Стиль. Екатеринбург, 1994. Вып. 1. С. 79). «Прозаизированию» стиха специально посвящена следующая статья этого автора «Русский свободный стих в стилевом движении первой трети XX века» во втором выпуске данного издания (Екатеринбург, 1996). Работы Орлицкого на эту тему вошли в его книгу «Стих и проза в русской литературе» (М., 2002).

Значение производной от стиха метризованной прозы, стимулировавшей выразительные возможности литературы «серебряного века», — в том числе, нарастание стилевой «субъективности», характерное для многих ее явлений, убедительно демонстрируют работы С.И. Кормилова: кн. «Маргинальные системы русского стихосложения» (М., 1995, гл. 4), ст. «Жанровые тенденции в метризованной прозе» (в кн.: «Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века: Динамика жанра. Общие проблемы. Проза». М., 2009).

¹⁸⁵ *Иванов Вяч.Вс.* Классика глазами авангарда // Иностранная литература. 1989. № 11. С. 231. См. также, например: *Кэвана К.* Модернистское созидание традиции: О. Мандельштам, Т.С. Элиот, Э. Паунд // Русская литература XX века: Исследования американских ученых. СПб., 1993.

ПОЗДНИЙ Л. ТОЛСТОЙ* (конец 1890-х — 1900-е гг.)

Неизмеримо обширна литература о Льве Толстом, включая и самый последний этап его долгого пути. Завершая «классический век» отечественной словесности, его творчество (как и Чехова) формировало новый облик мировой литературы XX столетия. Неоспоримо влияние на ее общие судьбы — в том числе — сочинений позднего Толстого. Достаточно упомянуть хотя бы повесть «Смерть Ивана Ильича» (1886), мощно воздействовавшую в последующую эпоху на экзистенциальную мысль художников слова.

Задача настоящей работы — скромнее. Ее предмет — творчество позднего Толстого как предварение и одновременно запечатление некоторых важнейших устремлений новой русской литературы, начинающейся на рубеже XIX–XX веков. Заметим, что на протяжении многих лет деятельность Толстого в целом рассматривалась в общих трудах по истории русской литературы, замыкающихся XIX веком, и не освещалась специально в общих трудах, посвященных следующей за ним литературной эпохе. Сложившаяся традиция была нарушена в первом томе трехтомника ИМЛИ «Русская литература конца XIX — начала XX в.», где фигура позднего Толстого впервые особо выделена как крупнейшее явление нового литературного времени. В главе Е.Б. Тагера «Новый этап в развитии реализма» из названного труда, затрагивающей преимущественно произведения Толстого 1880–1890-х гг., проницательно осмыслены «преобразование языка искусства, новые методы реалистического письма» в сочинениях писателя, обусловленные в конечном счете «изменившейся картиной мира»¹.

Настоящая работа — продолжение этого разговора, затрагивающее другие содержательные и стилевые аспекты темы на материале позднейшего толстовского творчества, в котором обнаружились возможности,

* Впервые — в кн.: «Революция 1905–1907 годов и литература». М., 1978, под заглавием «Лев Толстой в эпоху первой русской революции».

позволившие престарелому писателю так или иначе перекликнуться с литературой младших современников (а подчас и воспринимать их опыт²), адекватно отзываться вместе с нею — при всей особости фигуры Толстого — на потребности этой, грозовой, поры в развитии русской духовности. Перед нами — еще одна веха на пути писателя, о чем говорит и самый факт подобных соприкосновений.

* * *

В предшествующей статье уже кратко обозначена сопричастность поздних произведений Толстого новым литературным веяниям. Ее питало прежде всего нарастающее в русской литературе осознание необходимости всемерной активизации образного слова.

Естественно приступить к разговору с сочинения Толстого, где такое осознание предстало в особенно отчетливой — понятийной — форме. Речь идет о трактате «Что такое искусство?» (1897–1898), концентрировавшем основные эстетические идеи писателя той поры, высказанные и в ряде более поздних выступлений (предисловие к роману В. фон Поленца «Крестьянин», 1901; «О Шекспире и о драме», 1903–1904 и др.). Известно, что в эстетической концепции позднего Толстого общезначимое содержание (всепроникающий демократизм, представление о «всенародности» истинного искусства и др.) соединилось — в ее категорических итогах — с парадоксальными крайностями, что нередко вызывало у современников смешанную реакцию. «И гениально и дико в одно и то же время»³, — писал И.И. Левитан Чехову по прочтении первой части трактата. Но даже в самих этих крайностях он нес нечто очень существенное для нового этапа русской духовности.

В нашу задачу не входит рассматривать в целом эстетический «манифест» Толстого. Нам интересна здесь, главным образом, его ключевая мысль — о действенной миссии искусства — в ее особом толковании.

Начать с того, что с этой мыслью был связан резкий сдвиг в эстетических воззрениях писателя. В конце 1850-х годов он активно поддерживал «артистическую» критику в ее войне, начавшейся с известного конфликта в редакции «Современника», с «дидактической» критикой (термины А.В. Дружинина, подразумевавшие утверждение «чистого искусства для искусства», служащего лишь «идеям вечной красоты, добра и правды», чуждым «поучению», в противовес пафосу служения «политическим, нравственным и научным целям» современности, общественно-го вмешательства в нее как главного назначения искусства⁴, с точки зрения революционно-демократической среды), чему отвечала концепция

«пушкинского» и «гоголевского» направлений как выражения высшей художественной объективности, в первом случае, и социально-критически ориентированного начала, во втором.

Сторонник «дружининской» линии, тогдашний Толстой особенно рьяно ратовал против «обличительного» направления в литературе и тех, которые «Гоголя любят больше Пушкина»⁵, выступал в защиту общечеловеческого и вечного в искусстве, высказывал «озлобление адское» по поводу Чернышевского⁶. Но уже с 1860-х годов намечается решительный отход писателя от этой позиции в сторону противоположной концепции, что окончательно завершилось и отчетливо выразилось на последних этапах его деятельности. Моральной философии позднего Толстого, разумеется, оставалась глубоко чужда политическая доктрина демократического шестидесятничества, но в некоторых существенных сторонах своих эстетических воззрений он явственно сближается с бывшими противниками. Любопытно свидетельство В.В. Стасова. Когда он в 1896 г. изложил Толстому, предвзято относившемуся к Чернышевскому, суть его эстетической диссертации, Толстой поразили схожести своих понятий положению Чернышевского об искусстве как «человеческой деятельности, которая произносит суд над жизнью»⁷.

Мировоззрение автора трактата — религиозно-философское (в его толстовском преломлении). Однако мысль об активно-действенном, указывающем людям путь истинной жизни искусстве, как развита она здесь, имела явственно просветительское происхождение, но вместе с тем и свою специфику. В отличие от шестидесятничества с его «верой в силу устроительного разума» (слова Короленко о Чернышевском и «его сподвижниках»)⁸, воплощенного в науке, для Толстого, пожалуй, еще более важную роль играет сфера чувств, представляющая в искусстве: «Искусство есть орган жизни человечества, переводящий разумное сознание людей в чувство <...> Задача искусства огромна <...> настоящее искусство <...> должно сделать то, чтобы то мирное сожительство людей, которое соблюдается теперь внешними мерами — судами, полицией, благотворительными учреждениями, инспекциями работ и т.п., — достигалось свободной и радостной деятельностью людей. Искусство должно устранять насилие. И только искусство может сделать это» (30, 194).

С другой стороны, учение Толстого сближается с «шестидесятнической» эстетикой отношением к категориям красоты и добра в искусстве, вплоть до схождения с «утилитарными» крайностями этой эстетики (развенчание в художественной деятельности понятия «красоты» в угоду понятию об общественной «пользе», например, у Д.И. Писарева, В.А. Зайцева). Предприняв критический разбор эстетических систем за полтора прошедших столетия, Толстой не ограничился отрицанием разного рода

теорий «незаинтересованного», «чистого» искусства. Он пошел дальше. Поскольку, по мысли писателя, содержание художественного творчества целиком заключено в сфере этики, чувств добрых или чувств дурных (хорошее и плохое искусство), в системе искусства нет места для понятия красоты. Категория красоты и несостоятельна, и вредна. И не только тогда, когда красоту возвышают над добром, но даже и тогда, когда сопрягают оба этих понятия: «Понятие красоты не только не совпадает с добром, но скорее противоположно ему <...> Чем больше мы отдаемся красоте, тем больше мы удаляемся от добра» (30, 79). Вместе с ложными эстетическими учениями подвергается сомнению существование эстетики как таковой — точнее, той эстетики (а до тех пор она была такой вся), которая во главу угла ставит понятие прекрасного и на месте которой Толстой стремится основать свою, новую, поскольку «разрушение эстетики» прежней (используя слова Писарева) соседствует в трактате с высочайшим представлением о самом искусстве. В одном из мест трактата автор говорит об «учителях человечества», таких, как Платон, «первые христиане», которые, боясь заражающего воздействия искусства на людей, «часто даже отрицали всякое искусство», полагая, что «человечество гораздо меньше потеряет, если всякое искусство будет изгнано, чем если будет допущено какое бы то ни было искусство» (30, 67). Характерно, что Толстой не согласен с ними: они «были не правы, потому что отрицали то, чего нельзя отрицать, одно из необходимых средств общения, без которого не могло бы жить человечество» (там же). Правда, размышляет дальше Толстой, «если бы был поставлен вопрос <...> что лучше <...>: лишиться ли всего того, что теперь считается искусством, вместе с ложным и *всего* хорошего <...> то я думаю, что всякий разумный и нравственный человек <...> сказал бы: “лучше пускай не было бы никакого искусства, чем продолжалось бы то развращенное искусство, или подобное ему, которое есть теперь”» (30, 175). Но тут же добавляет: «К счастью, вопрос этот не стоит ни перед каким человеком <...>» (там же).

Различение истинного и ложного искусства, таким образом, последовательно и отчетливо. Но отделение категории красоты от категории добра делает это различение внутренне противоречивым и в конце концов неустойчивым. Именно потому, что всякое искусство руководствуется идеалами красоты, отношение к искусству дурному (в толстовском духе) легко распространить на искусство в целом. Эта возможность угадывается и в трактате «Что такое искусство?», хотя здесь еще не реализуется. Но позднее, в начале 1900-х годов, позиция писателя порой становится более категоричной. Общеизвестны постоянные высказывания Толстого тех лет, что он «стыдится» писать «художественное» — стыдится уже не только дурного искусства, преклоняющегося перед красотой, но вообще

«художественности». В это время все основные свои беллетристические вещи писатель создает «тайком», не печатая их, зато широко публикует публицистические статьи. Колоритно и трогательно воспоминание П.И. Бирюкова: «Мне помнится, как уже в последние годы его жизни <...> я попросил его припомнить обстоятельства его последнего путешествия в Оптину пустынь <...> Совсем сконфузившись, шепотом, чтобы никто не слышал, приблизившись ко мне и вместе с тем с заблестевшими глазами он сказал: — Я писал “Хаджи-Мурата”»⁹.

* * *

При всей своеобычности толстовских понятий на этом, позднем, этапе его пути они не были все-таки только индивидуальным казусом. С самыми общими устремлениями писателя так или иначе соприкасалось на пороге нового века творчество младших его современников из реалистического движения. Остановимся на некоторых примерах.

В начале 1900-х гг. Горький написал два — во многом автобиографических — рассказа-памфлета: «О писателе, который зазнался...» и «Публика». Вот что, в частности, говорится здесь о причинах разлада демократического литератора с буржуазной публикой. В памфлете «Публика» аудитория так реагирует на обличения писателя:

«— Немного аффектировано, но недурно! — сказал один.

— Но ведь это уже публицистика? — осведомились другие.

— Какой-то странный род искусства! — пожав плечами, сказали третьи»¹⁰.

Этот мотив возникает и в другом памфлете: «Публики осталось совсем немного. Часть ее смотрела на писателя с сожалением, — любя читать его рассказы, она с грустью слушала его речь, ибо в этой речи не было ничего эстетического»¹¹.

Публику, ранее мирившуюся с писателем и даже благоволившую к его «рассказам», теперь отталкивает от него появление «речей», не оставляющее ничего «эстетического» в его новых произведениях.

Но вторжение «речей» — особенность не одних только горьковских сочинений той поры. Здесь сказалась некая характерная тенденция, тогда же уловленная критикой. «В произведениях многих писателей-беллетристов, почитавшихся прежде художниками чистой воды, зазвучал очень заметно интересный публицистический оттенок»¹², — писал А.В. Амфитеатров. Причину этого автор одной из книжек о Горьком видит в том, что «целый ряд вопросов политического и общественного значения, завещанных последними десятилетиями предыдущего столетия,

требуют неотложного решения и привлекают внимание общества». «Не говоря о Л.Н. Толстом, — замечает он далее, — <...> даже один из лучших писателей предыдущего десятилетия, Короленко, все чаще и чаще меняет художественные образы на публицистическую мысль <...> и только Чехов остался верен своему призванию и время от времени дарит нам произведения, отмеченные чертами истинного художественного творчества. Но таково уже свойство дарования последнего, что его произведения менее всего соответствуют переживаемому моменту»¹³.

Явлено традиционно неверное представление о Чехове, но примечательна общая мысль, что отсутствие публицистического начала в литературе «менее всего» соответствует «переживаемому моменту».

Показательно и то, что, подобно Толстому, отдельные писатели свое тяготение к публицистике иногда подчеркнуто противопоставляли образному творчеству, выражая сомнение в действенности последнего и даже говоря о вреде, приносимом собственно эстетической функцией искусства.

Бурному развитию публицистики у Короленко в начале 1900-х годов, когда она стала временами теснить его художественное творчество, предшествовал «острый кризис», который он так охарактеризовал в письме к брату (от 24 января 1897 г.): «Мне стало страшно, когда я, оглянувшись, увидел, что целых десять лет я только сражался с мелочами и “описывал”, почти совсем не живя. Это чисто репортерски писательское отношение ко всему — ужасно. Я заменял жизнь суррогатами <...>»¹⁴. Г.А. Бялый справедливо заметил, что в этих словах звучит «осуждение <...> беллетристической работы — не характера и направления ее, а самого стремления “описывать” жизненные явления»¹⁵.

Красноречив пример В.В. Вересаева, чья нашумевшая публицистическая книга «Записки врача» (1901) имела в ту пору самый большой тираж. В 1902 г. появился его рассказ «На эстраде» (написан в 1900 г.), близкий по сюжетной ситуации горьковским памфлетам о «публике»: популярный писатель обличает собравшуюся слушать его многочисленную аудиторию. И эти обличения звучат подчас обвинением самого искусства, его эстетической функции, которая перерождает деятельное чувство в созерцательное:

«За что же вы благодарите меня? За “чудные звуки”, за наслаждение, которое я даю вам своими <...> “преlestными произведениями”? В таком случае, господа, вы ошиблись адресом. Идите к тем, для кого эти “чудные звуки” составляют и высшую правду; для меня же они — высшая ложь, самое ужасное *проклятие* искусства <...>

Жизнь вызывает в нас порыв броситься в битву, а мы этот порыв превращаем в красивый крик и несем его к вам <...> Давно сказано: “Слово

писателя есть его дело". Может быть! Но суть-то в том, что дело это все-таки остается лишь словом...»¹⁶.

А вот некоторые иллюстрации из переписки Горького и Л. Андреева.

В письме к Андрееву в ноябре 1904 г. Горький, рассказывая об известном скандале на премьере «Дачников» в театре Коммиссаржевской, заметил: «Разумеется, "Дачники" не поднялись в моих глазах после всей этой истории. "Дачники" — это не искусство, но — ясно, что это меткий выстрел, и я — рад, как чорт, соблазнивший праведников напиться до безобразия»¹⁷. Отвечая Горькому, Андреев, в частности, писал: «Пожалуй, глупо это говорить, — но в том, что ты не пишешь художественных вещей и разбрасываешь себя всюду, много силы, много истинно человеческой расточительности. Обращаться с талантом, как с сапожной щеткой, — с талантом, о котором люди мечтают, как о миллионе, — это здорово»¹⁸. А в другом письме, написанном два дня спустя, говоря уже о недостатках своего «Красного смеха», Андреев замечает: «Но это меня не смущает, так как на "Красный смех" я не смотрю как на художественную вещь.

И в итоге — нехай рассказ останется как он есть. Главное — его действие, а действие он производит желательное»¹⁹.

Можно, конечно, не согласиться с эстетической оценкой «Дачников» и «Красного смеха»; но знаменательно здесь само противоположение «художественности» и «действенности» в искусстве.

Суждения эти, высказывавшиеся разными писателями и критиками, в каждом отдельном случае имели свое обоснование и свою специфику.

Источник воззрений, отразившихся в рассказе Вересаева, — «утилитарная» критика писаревско-народнического толка. «Вересаев здесь почти текстуально воспроизводит воззрения на искусство, высказанные Ткачевым в статье «Разбитые иллюзии»²⁰. Влияние этой системы взглядов получило известное распространение. Например, в публицистическом «Диалоге об искусстве» А.В. Луначарского (1905) один из участвующих в нем заявляет: «<...> не время бряцать, а надо в набат бить, а чтобы бить в набат, не надо быть художником!»; и эта точка зрения характеризуется другим оппонентом как «примитивно народническая»²¹. И разве приведенные слова Андреева — «Обращаться с талантом, как с сапожной щеткой <...> это здорово» — даже самым способом выражения мысли, самой параллелью не напоминают «писаревского» склада критику?

Однако, в конечном счете, «разрушение эстетики», если и состоялось, то только «на словах»: ведь никто из писателей от искусства не отошел. Обращение к элементам «старой» просветительской эстетики имело тот позитивный смысл, что послужило обоснованию необходимой активиза-

ции художественного опыта, опровержению натуралистической концепции «фатальной» среды.

Суждения Толстого начала 1900-х гг. на эту тему особенно подчеркнуты и демонстративны. Тот пафос, который воодушевлял и его младших современников, был высказан Толстым в отточенных формулах. Например, в 1902 г., размышляя о «человеке в его зависимости от среды», он записал в дневнике: «Если мы наблюдаем его извне, мы не видим среди движений, зависящих от среды, его главного движения жизни» (54, 145–146). Слова эти в узком значении соотносятся с философским учением писателя, но в широком — отзываются на насущные помышления всего литературного движения рубежа веков, хотя и по-разному осмысливавшиеся. Возникновение известной формулы «среда заела» (к которой мы еще вернемся) и сопротивление ей в литературном движении относятся к гораздо более раннему времени. Но повышенное внимание к ней Толстого говорило о новой остроте, которую приобрела связанная с ней проблематика на литературном этапе конца 1890-х — начала 1900-х гг., и, с другой стороны, об обновленном качестве творчества самого писателя.

Это качество, которое можно определить в самой общей форме как властно-динамическое начало, проявлялось поистине на всех уровнях творческого мира Толстого: в его учении, общественной идеологии, в усилении личностного фактора в его сочинениях, сказывающегося, с одной стороны, в резком обнажении авторской позиции (нарастающая публицистичность), с другой — в типе героя; в особенностях жанрово-композиционных структур и, наконец, в собственно стиле, поэтическом языке.

Но были и различия в характере мирозерцательного и художественного обновления. Если в сфере идей обновление шло противоречиво, во внутреннем споре с собой, что вызывало весьма сложное отношение к нему современников (под знаком которого протекал весь послепереломный период деятельности писателя), то художественные новшества оказались более бесспорными, цельными, полностью отвечавшими потребности в глубокой художественной трансформации образного языка искусства на переломе столетий.

* * *

У начала заключительного этапа деятельности писателя стоят крупнейшие явления — роман «Воскресение» (1899), последний большой «эпос» Толстого, и драма «Живой труп» (1900). Принимая во внимание огромную критическую литературу, дотошно их изучавшую, позволим

себе ограничиться лишь самыми общими итоговыми суждениями касательно, главным образом, соотношенности этих сочинений с литературными исканиями нового времени.

«Воскресение» хорошо подтверждает сказанное выше о различиях в характере мирозерцательного и художественного обновления у позднего Толстого.

Эпически масштабная панорама бытия соединилась здесь — впервые у писателя — со столь сокрушительной общественной критикой, столь всеобъемлющим отвержением существующего порядка жизни, столь резким усилением публицистического начала, предвещая уже самой чрезвычайной напряженностью и — в этом смысле — новизною авторской позиции характерный «катастрофизм» настроений, постепенно захватывающий заметную часть всей русской литературы на пороге революционных событий. Но сочетание непримиримой социальной мысли с увенчивающей книгу примиряющей евангельской правдой вызывало, как известно, и при жизни писателя, и позднее недоумения, неудовлетворенность противоречиями замысла. «Писать, писать, а потом взять и свалить все на текст из Евангелия, — это уж очень по-богословски»²², — отзывался Чехов, в целом восхищенный толстовским сочинением. Этому вторил, например, Ромен Роллан, тоже почитатель «Воскресения»: «Религиозный финал не составляет органического вывода из всей книги. Это — *deus ex machina*»²³.

Художественные обретения сочинения, как сказано, обладают большей степенью бесспорности. Характеризуя «Воскресение» как новый для писателя жанр «социально-идеологического романа», М.М. Бахтин называл его предшественников «по жанровым признакам» в русской и европейской литературе — «Что делать?» Чернышевского, «Кто виноват?» Герцена, романы Жорж Санд²⁴. Но важнейшей из особенностей сочинения стало преломление этой безусловной традиции в контексте современного Толстому художественного опыта. В своем и структурном и содержательном качестве «Воскресение» соприкасается по ряду признаков с жанром «социологического» романа, развивавшегося на Западе и в России с последней трети XIX в., главным образом, в русле натуралистического направления. Это, прежде всего, — достаточно широкое запечатление непосредственно общественной сферы (механизм правительственных учреждений, социально-экономические отношения в деревне), значительно более интенсивное вторжение в нее, чем в прежних сочинениях. Не менее важен и другой признак: описательно-характеристические моменты повествования резко повышаются в своем значении, не уступая сюжетно-событийным. Ослабляется различение главного (в фабульном смысле) и эпизодического. «Самое неинте-

ресное — это все, что говорится об отношениях Нехлюдова к Катюше, и самое интересное — князя, генералы, тетушки, мужики, арестанты, смотрители»²⁵, — заметил Чехов в цитированном письме. Это противопоставление (подхваченное позднее в некоторых критических работах) само по себе отнюдь не бесспорно. Коллизия из частной жизни органично вовлечена в «глобальную» проблематику романа, имеет тот же общественный интерес. Вместе с тем в чеховских словах по-своему уловлены черты художественного типа произведения, его особой структурной раскованности. Фигуры (и ситуации) фона, несущие не меньшую смысловую нагрузку, чем фигуры крупного плана, — еще один, важнейший, признак жанровой принадлежности. Но в то же время толстовское произведение принципиально чуждо господствующей натуралистической разновидности этого жанра с присущим ей пафосом бесстрастности, «незаинтересованного» художественного познания. Всепроникающее авторское «вмешательство» в образную картину, морализаторское, философическое, эмоционально-лирическое, — из тех кардинальных черт «Воскресения», которые обновили, преобразовали «канонический» тип «социологического» романа, не оставив и следов от его «объективизма».

«Воскресение» сразу же по появлении было оценено как событие всемирной литературы и уже в год издания переводилось на ряд языков. Симптоматично, по свидетельству исследователя литературных связей, что «ни одно из произведений Толстого не было встречено за рубежом с таким напряженным интересом»²⁶, притом, что в «чистой» художественности оно уступало прежним романам. При всей разноречивости критических отзывов на него, принадлежащих, в том числе, крупнейшим мастерам — Г. Уэллсу, С. Цвейгу и др., во многих из них было воспринято главное — предельная интенсивность общественно-нравственных исканий и новизна художественных решений.

В «Живом трупе» — близкое «Воскресению» устремление мысли: возведение личной драмы на уровень общественный. Конфликт пьесы, поначалу семейно-психологический, оборачивается, подобно толстовскому роману, неотвратимым противостоянием частной и государственной сфер, отдельной судьбы и общего закона.

Но, может быть, самое важное в сочинении Толстого, с точки зрения литературного движения времени — проблема самого типа человека. Знаменательно, что в семейном конфликте пьесы антагонисты Протасова — люди, в общем, достойные. Но еще более знаменательно, что это обстоятельство в конечном счете несущественно, ибо порядочные и честные во всем, что касается личной жизни, они запятнаны уже самим своим нахождением в «дурной» общественной среде. Лишь порвав все свя-

зи с нею, можно остаться верным себе. Именно в «Живом трупе» — пожалуй, впервые так неумолимо у Толстого — явлена мысль о подобного рода «отпадении» человека, ставшая одним из ведущих мотивов всего позднего творчества писателя и приобщавшая его к литературным путям младших современников.

И все же обновленная концепция личности у позднего Толстого наиболее глубока, на наш взгляд, в другом его сочинении — знаменитом «Хаджи-Мурате» (1896–1904). Симптоматично, что и здесь она связана с особым вариантом «выломившегося» из общего строя жизни человека. Но в отличие от коллизии «негероической» непримиримости в «Живом трупе» («я не герой», говорит Федя Протасов, имея в виду свою неспособность к «разрушению» «той пакости, в которой живешь»), коллизия противоборства главного лица толстовской повести со своим врагом героизирована. И это обстоятельство — по отношению к последнему периоду творчества писателя — одно из наиболее значимых, притом что автор повести значительно более сложно, чем к другим персонажам, относится к главному герою.

Вот, к примеру, запись в дневнике от 4 апреля 1897 г.: «Вчера думал очень хорошо о Х<аджи>-М<урате> — о том, что в нем, главное, надо выразить обман веры. Как он был бы хорош, если бы не этот обман» (53, 144). Здесь мы встречаемся с приблизительно тем же «вопреки», что и в толстовских образах революционеров (о них позже): «хорош», несмотря на то, что человек чуждого мирозерцания («обман веры»). И при этом — нескрываемое восхищение героем, исповедующим *насилственную* борьбу со своими недругами как высшую святыню, которое, разумеется, не «подобало» философу-непротивленцу. (Конечно, и по этой причине Толстой «стыдился» писать «Хаджи-Мурата».) Восхищение — вопреки тому, что конкретные формы деятельности героя, разумеется, неприемлемы для автора повести. Самый же активно-героический тип личности, его сущностные свойства, запечатленные в Хаджи-Мурате, — в полном согласии с тем идеалом человека, которым вдохновлялся поздний Толстой не только как художник, но и как проповедник.

* * *

«Хаджи-Мурат» глубоко интересен и как собственно художественный феномен. Об этом и — значительно более подробно — о собственно содержательных сторонах толстовского сочинения пойдет речь в следующей статье.

Пока же только заметим, что в «Хаджи-Мурате» наилучше выразились некоторые особенности толстовской эволюции в завершающий ее период, отметившие и ряд других произведений писателя. Это прежде всего — усиление внимания к непосредственно действенной стороне бытия, что, естественно, сказалось и на поэтике. Показательно, например, тяготение Толстого в эту пору к форме хроникального, «документированного» жизнеописания, в котором факты «внешней» биографии человека приобретают особое значение (помимо «Хаджи-Мурата», «Посмертные записки старца Федора Кузмича», автобиографические «Воспоминания»). Постоянными в его произведениях становятся напряженно драматические сюжетные положения, призванные передать остроконфликтное развертывание жизненного процесса. Событийное начало, главенствующее ныне в прозе писателя, потеснило интенсивное запечатление внутренней жизни и вместе с тем видоизменило его, переведя в иное измерение, ближе сопрягая со «внешним» действием (подробнее об этом — в предстоящем разговоре о «Фальшивом купоне»).

С этой особенностью нерасторжимо связана и обновленная концепция личности, представшая в «Хаджи-Мурате».

Вместе с тем в произведениях Толстого сохраняется образ многострального, всевыносящего «житийного» человека, уже хорошо знакомого по «народным рассказам» прежних лет. Среди них — «Сказка об Иване-дураке и его двух братьях...» (1885). Идея непротивления заявлена здесь, пожалуй, демонстративнее, чем в других произведениях цикла (хотя бы известный эпизод с тараканским царем, вызвавший в свое время немало откликов в критике). Этот эпизод — один из ключевых в рассказе. Преображение жизни парадоксально связывается с полным отказом от позиции активности. Оно осуществляется лишь подвигом кротости. Высшая мудрость патриархального естественного сознания, запечатленного в Иване и ему подобных, до конца и принципиально «дегероизируется». Мужик Иван в ходе повествования становится царем, область деятельности его, казалось бы, неизмеримо расширяется — уже не деревня, а целое «некоторое государство». Изменилось ли что-нибудь от этого в философии «дурака»? Напротив, в огромную, но точно такую же духовную «деревню» обращается все его царство. И это — благо. Писатель утверждает неподвижность проповедуемых им нравственных устоев и их всеобщность — без «поправок» на жизнь государственную, историческую. И в ней, как и в замкнутом семейно-патриархальном мире, должно стать незыблемым законом все то же непротивленство, которое видится Толстому 1880-х годов безграничным и «безгеройным».

В 1900-е годы картина значительно осложняется. Персонажи, однопородные Ивану-дураку, остаются в творчестве писателя («Алеша

Горшок», «Корней Васильев», «Молитва» и др.). Но они потеснены. Это персонажи лишь бытовой жизни, их поле действия достаточно узко, они большей частью выключены из исторической сферы.

Между тем сфера эта — решающая в толстовских художественных повествованиях 1900-х годов. И в ней действуют уже иные герои, несходные с Иваном из «Сказки». Правда, их противоборство с окружающим злом принимает разные формы. Среди них — и персонажи совсем в толстовском духе, мученики *пассивного* неповиновения (как старик-раскольник, беспоповец из «Божеского и человеческого» и хромой портной и его товарищи из «Фальшивого купона»). Но они отступают перед яркими противленцами, обладателями героического, но безрелигиозного (в собственно толстовском смысле) сознания. У Хаджи-Мурата оно стихийно непросветленное. У героев-революционеров, напротив, оно зиждется на стойком нравственном фундаменте, что и объясняет, конечно, их особо важную роль в позднем творчестве писателя. Несмотря на сложность авторского к ним отношения, почти все они овеяны симпатией — не только тогда, когда отказываются от своей бунтарской правды во имя христианского смирения (как, например, Светлогуб из рассказа «Божеское и человеческое»), но и тогда, когда следуют ей.

Рассказ «За что?» (1906) — трагический эпизод из жизни ссыльного поляка Иосифа Мигурского, участника национально-освободительной борьбы против самодержавного произвола Николая I — особенно выразителен в этом смысле. «Чувство оскорбленной гордости», рожденное «унижением» и побуждающее восстать против насилия, предстает здесь как высшее нравственное достояние личности. Эта благородная гордыня присуща в равной мере и чете Мигурских, и другим их сподвижникам и единомышленникам.

В ореоле «героя и мученика» предстает организатор тайного общества в Сибири, стремившегося «взбунтовать солдат и каторжных», разработавшего «грандиозный план возмущения и побега», — ссыльный. *ксендз* Сироцинский. Совесть истинно религиозного человека не подавляет, а питает дух противления. «За что? за что? — думала она (Альбина, жена Мигурского. — В. К.). — И Юзё, и я — мы ничего ни от кого не хотим, кроме того, чтоб ему жить так, как он родился и жили его деды и прадеды <...> И вдруг его мучают, ссылают, а у меня отнимают то, что мне дороже света. Зачем? За что?» — задавала она этот вопрос людям и Богу. И не могла представить себе возможности какого-нибудь ответа» (42, 94).

Любопытна здесь и перекличка (даже текстуальная) со сходным мотивом из прежних произведений Толстого. Герой «Смерти Ивана Ильича» в мучительных предсмертных раздумьях, усомнившись в бо-

жественной справедливости, тоже обращается к высшей силе с протестующими вопросами: «Зачем Ты все это сделал? Зачем привел меня сюда? За что, за что так ужасно мучаешь меня?» (26, 105). И дальше: «Да я же не виноват! — вскрикнул он с злобой. — За что?» (26, 107). Герой «Записок сумасшедшего», преисполненный «ужаса за свою погибающую жизнь», также требует ответа у верховного властителя: «Но ответа не было, как будто и не было никого, кто бы мог отвечать» (26, 472). Но в душевной эволюции и того и другого героя это — преходящий, сравнительно кратковременный момент. Ответом на направление мыслей, заключенное в вопросе «За что?», становится высшая христианская правда.

В рассказе 1906 г. этот обращенный к «людям и Богу» вопрос является рефреном повествования. Он подчеркнуто вынесен в заголовок произведения. Это произошло в ходе работы: эмоциональное «Непоправимо» — название первого автографа рассказа — позднее сменилось проблемным «За что?». И, главное, он так и не находит ответа. Что же до психологии смиренной покорности, то она предстает в рассказе лишь как проявление «бессмысленного» повиновения (казак Данило Лифанов).

Отсутствием религиозно-дидактической тенденции в духе «толстовства» рассказ «За что?» выделяется среди других произведений 1900-х годов. Но и в тех из них (а их — подавляющее большинство), где эта тенденция присутствует, почти постоянна презумпция самоотвержения, альтруизма в изображении внутренних помыслов революционера. Как характерна хотя бы эта категорическая фраза из повести «Нет в мире виноватых» (1908–1910): «*Как и не могло быть иначе* в то время, в которое он жил, Неустроев <...> как даровитый, *нравственный* и решительный человек, попал в кружок революционеров» (38, 190. Курсив мой. — В. К.). Примечателен упрек Достоевскому, высказанный Толстым: «У Достоевского нападки на революционеров нехороши: он судит о них как-то по внешности, не входя в их настроение»²⁷. Но, признавая благородство намерений, Толстой решительно отвергает путь их осуществления.

Антиподом этого пути в толстовской философии личности продолжает быть, как и прежде, идея непротivления злу насилием. Примечательно, что именно в 1900-е годы писатель особенно болезненно реагирует на упреки в пассивности, отвлеченности построений, отрыве от жизни, адресованные его учению. Например, в одном из писем 1901 г. возмущается тем, что «учение о непротivлении злу насилием <...> было <...> перетолковано в учение о том, что надо не противиться злу» (73, 25). И в ответ на обвинения настойчиво силится доказать огромность «практического блага», которое сулит толстовство.

Вместе с тем в самом толстовстве появляются некие новые черты, не скрывшиеся от глаз современников. 25 мая 1902 г. Толстого посетил в Крыму Короленко. Шел разговор о недавних больших крестьянских волнениях на Украине, а также об участившихся актах террора против деятелей самодержавного режима. Выслушав рассказ о «грабизжке», о захвате крестьянами помещичьей земли, «Толстой сказал <...> с видимым полным одобрением:

— И молодцы!

<...> — Мужик берется прямо за то, что для него всего важнее»²⁸. Удивило Короленко и «полуодобрение террористических убийств, казалось бы, чуждых Толстому»²⁹. Под впечатлением этой встречи Короленко писал тогда же, 28 мая, Ф.Д. Батюшкову: «Теперешний Толстой и Толстой, которого я видел 13 лет назад, — два разных человека. И между прочим, от “непротивления” едва ли остались и следы»³⁰. Лишь «когда революционная волна 1905 года упала, — полагал Короленко, — Толстой опять вернулся к <...> непротивлению»³¹.

Это не так. Любопытно, что вскоре после разговора с Короленко Толстой спохватился (как не раз спохватывался он в ту пору после чего-либо сказанного или написанного в этом роде). 22 сентября 1902 г. он рассказывал П.А. Сергеевко, что в беседе с Короленко он, Толстой, «сказал, не подумав, что иногда политические насилия могут ознаменоваться практическими (полезными) результатами; но затем, подумавши, пришел к заключению, что это необдуманное и неправильное мнение, и написал Короленко в том смысле, что никогда ни ради чего насилие не может быть применяемо»³².

Конечно, все эти и подобные им факты весьма примечательны — тем, что демонстрируют нарастание внутреннего спора. От самой идеи непротивления Толстой не отказывался. Но, испытав противодействие, она не осталась той же, что прежде. В ней возникают симптоматические изменения. Поздний Толстой не дает перевеса созерцательному моменту в своем учении. Личности назначено осуществить воодушевляющий ее идеал *вовне*, а не только путем внутреннего совершенствования. Писатель становится все более требователен и к самому характеру практического дела, все менее удовлетворен духовными подвигами, совершаемыми лишь в сфере частной жизни, личного поведения. Он постоянно призывает к максимуму — к прямому противоборству с политическим порядком, хотя и без применения насилия. Речь идет, например, о том, чтобы «не повиноваться требованиям участия в каком бы то ни было правительственном насилии, не давать добровольно податей, не служить добровольно ни в полиции, ни в администрации, ни в таможене, ни в войске, ни во флоте, ни в каком бы то ни было насильническом учреждении» (36, 259). В предисло-

вии к статье В.Г. Черткова «О революции» (1904) Толстой пишет: «Пусть только каждый человек, желающий служить общему благу людей <...> попробует не подчиняться требованиям лицемерного почитания религиозных и государственных суеверий <...> человек этот на опыте узнает, как много нужно истинного мужества и самопожертвования для такой деятельности» (36, 153). Люди, «сидящие теперь по тюрьмам и в Якутской области за то, что они прямо отказались идти в ряды убийц» (имеется в виду отказ от военной службы), — они-то и есть «истинные герои» (36, 146).

Итак, идея «героического непротivления». Формулой этой можно, пожалуй, наиболее точно выразить суть изменений, происшедших в 1900-е годы с основной нравственно-философской идеей писателя. В «героическом непротivлении» и осуществляется, по Толстому, синтез тех положительных свойств личности, которые предстают обычно порознь в ряде его поздних произведений. Дух борения, соприкасаясь с религиозным чувством, наделяет его мятежной непримиримостью и одновременно очищается сам, освобожденный от насильственных помышлений. Еще «мало таких людей», которые идут по этому пути, признает Толстой, но «люди эти так же верно, как огонь зажигает сухую степь, зажгут весь мир...» (35, 197). Чаяниям не суждено было сбыться. Однако это не могло свести на нет значение того заряда гневно-возмущенной, буйно протестующей энергии, которая проникает во все сферы деятельности позднего Толстого. Неверно было бы категорически их разделять, что нередко происходило.

Проповедник в Толстом, конечно, не тождествен художнику. В философских трактатах, публицистике утопические стороны его учения возглашались, как правило, со значительно большей нетерпимостью. В целом же всему его духовному творчеству присуща многосложность природного характера, в том числе и собственно религиозной философии, которая тоже являет собою поприще трудного противоборства между пассивным и активным духовными началами. Так было во всех основных религиозно-философских сочинениях позднего Толстого.

Вот статья «Что такое религия и в чем сущность ее?» (1902). «Всякая религия, — сказано в ней, — признает человека одинаково ничтожным перед бесконечностью, и потому всегда всякая религия включает понятие равенства всех людей перед тем, что она считает Богом...» (35, 164). Однако в системе воззрений писателя этот универсальный постулат приобретает не «канонический» смысл. Бесконечное бытие для Толстого — нескончаемый жизненный процесс, сам себя создающий и управляемый всеобщими законами, имманентными ему, которые, по существу, и есть то, что Толстой «считает Богом». В социальной жизни они предстают прежде всего в фор-

ме вечных нравственных законов. Человек должен следовать им. Именно это и имеют в виду толстовские слова о «ничтожестве» перед «бесконечностью». Не умаление личности означают они (для Толстого 1900-х годов), а необходимость поступаться личным, преходящим, эгоистическим во имя общезначимого и неискоренимого, что, напротив, служит, по Толстому, возвышению отдельной индивидуальности.

И это демонстрирует его понятие об «истинной религии», «которая есть такое согласное с разумом и знаниями человека *установленное им* (курсив мой. — В.К.) отношение к окружающей его бесконечной жизни, которое связывает его жизнь с этой бесконечностью и руководит его поступками» (35, 163). Религия «устанавливается» самим человеком. Она — создание его собственной мысли. В основу толстовского учения ложится, таким образом, *антропологическая* идея противостояния разного рода мистическим и мифологическим религиозным представлениям. Признание вмешательства в жизнь потусторонних факторов — это, по Толстому, посягательство на «божественную», иначе говоря, ничем не стесненную, сущностную свободу человека. Освободить религию от мифа — и значит утвердить естественное право личности быть распорядителем «божественного» начала.

Но идея свободной личности возглашалась и христианской церковью. Именно на эту идею обрушивал свои удары Великий Инквизитор Достоевского, видя в ней основной устой истинного Христова учения: на смену «твердому древнему закону» пришел новый, евангельский, установленный сыном Божиим — «свободным сердцем должен был человек решать впредь сам, что добро и что зло»³³. Но свобода эта, высшее человеческое благо, не явилась духовным творчеством самого человека, а была дарована ему. И характерно, что подобное различие — одно из самых важных для Толстого. В.Ф. Булгаков записал его слова, сказанные в апреле 1910 г., о «личном боге», создании «мифологической» религии, и «боге безличном», которого чтит сам писатель: «Где-то я читал <...> что, отказавшись от личного бога, трудно поверить в бога безличного. И это правда. Тот бог может наградить, ему можно молиться, просить его; а чтобы верить в бога безличного, нужно себя сделать достойным вместилищем его...»³⁴.

Казалось бы, это высказывание — в духе деистических учений, которые, постулируя Бога, толкуют его вместе с тем лишь как субстанцию, устранившуюся от непосредственного вмешательства в жизненный процесс и предоставившую человеку полную свободу решений. Но вопрос не столь прост. Любопытно в этом смысле, как «повернул» Толстой в сторону своего философского исповедания известные слова горьковского Луки из пьесы «На дне» (которые Толстой толкует как мысль самого Горького): «Коли веришь, — есть; не веришь, — нет... Во что веришь, то

и есть...», сказанные в ответ на вопрос Пепла: «Слушай, старик: бог есть?»³⁵. Толстой так передал эти слова: «Веришь в Бога — и есть Бог; не веришь в Бога — и нет его» (57, 177). Назвав Горького «как Ничше, вредным писателем» (57, 176) ввиду отсутствия у него религиозных убеждений, а приведенное «изречение» — «скверным», Толстой, однако, тут же заметил: «а между тем оно заставило меня задуматься. Есть ли тот Бог сам в себе, про к[отор]ого я говорю и пишу? И правда, что про этого Б[ога] можно сказать: веришь в Него — и есть Он. И я всегда так думал. И от этого мне всегда в словах Христа: любить *Бога* и ближнего — любовь к Богу кажется лишней, несовместимой с любовью к ближнему, — несовместимую п[отому], ч[то] любовь к ближнему так ясна, яснее чего ничего не может быть, а любовь к Б[огу], напротив оч[ень] неясна <...> что Б[ог] есть сам в себе, это — рассуждение и часто излишнее и даже вредное. Если спросят: а сам в себе есть Бог? — я должен сказать и скажу: да, вероятно, но я в Нем, в этом Боге самом в себе, ничего не понимаю» (57, 177).

Мы видим, как ненадежна вера даже в такого, находящегося в стороне от людей, Бога. Человек объяснен самим собою. Идея же «самого в себе» Бога непонятна Толстому, однако он не отваживается отрицать ее полностью.

И это тоже существенно. Недвусмысленны разоблачения Толстым официальной церкви как оплота правящей власти. Что же касается его бунта против евангельского учения, именно — освящаемой им области сверхъестественного («сверхъестественное, т.е. бессмысленное» — заявлено в статье «Что такое религия...», 35, 191), при возвеличении нравственных заповедей учения, то можно думать, что бунт этот был не до конца последователен.

Мы говорили о внутреннем споре писателя с идеей непротивления. Можно предположить наличие и здесь подобного спора (хотя менее явного, более сокрытого), осложнявшего мысль писателя в сторону от чрезмерной прямолинейности. И эта «непоследовательность» подчас замечалась как его современниками, так и позднейшими исследователями. Например, М.С. Сухотин, зять Толстого, видел противоречие между «небожественными» суждениями из статьи «Что такое религия...» и отдельными «мистическими поползновениями» писателя³⁶. Утверждая, что «религия Толстого по сути — религия без Бога», В.Ф. Асмус находил в ней, тем не менее, не только деистические тенденции (особенно зримые), но и отзвуки мистицизма в прямом смысле³⁷.

Эти «отклонения», однако, не меняли общего направления мысли писателя, мысли антропологической, которая объединяла его понятийное и образное творчество

В последнем яснее обнаруживается и усиливается тот заряд антропологической энергии, который заложен уже в самой философской доктрине. Активным ее сторонам сопричастен героический мотив поздних художественных произведений. Отказ от фатальной детерминированности человека и внешними социальными обстоятельствами и, в конечном счете, факторами трансцендентного порядка — такова философская презумпция Толстого. Но *практически-нравственные* рекомендации, которые выводит сам мыслитель из этой своей исходной тезы, значительно сужают ее.

Среди произведений позднего Толстого, особенно близких его религиозной доктрине и вместе с тем не укладывающихся в ее границы, — повесть «Фальшивый купон», начатая еще в конце 1880-х гг. (тогда была написана одна глава) и осуществленная (не полностью) в 1902–1904 гг.

Тема «Фальшивого купона» — борьба злого и доброго в душах людей, увенчивающаяся безраздельным торжеством христианской правды, — предстает в своеобразной композиционной структуре. Действие разворачивается как «цепная реакция». Повесть, лишенная сквозной фабулы, состоит из отдельных эпизодов. Эта композиция несколько напоминает построение одной из частей Евангелия — Деяния святых апостолов, — представляющей ряд сюжетно изолированных эпизодов, которые демонстрируют распространение вширь Христовой правды. Экстенсивный принцип — в основе и толстовского сочинения, опыта создания своего рода современного Евангелия, последовательно воплощающего концепцию, согласно которой истинный прогресс происходит исключительно за счет духовных факторов. Почти в каждом из эпизодов повести появляется новый герой, который, как эстафету, принимает от героя предшествующего эпизода дурной или хороший духовный пример и передает его следующему герою. Так, по «эстафете», повсеместно распространяется зло, а затем, таким же путем (вытесняя зло) — добро³⁸.

Сопоставлены, таким образом, два ряда процессов — нисходящие и восходящие. Они разительно противоположны не только в своем конкретном содержании, но и в более широком, философском смысле. Напомним уже приведенную выше дневниковую запись Толстого о «человеке в его зависимости от среды»: «Если мы наблюдаем его извне, мы не видим среди движений, зависящих от среды, его главного движения жизни». Нисходящие процессы в «Фальшивом купоне» (духовное разрушение личности) представляют собой именно тот план повествования, где господствуют «движения, зависящие от среды». Зловещие силы буржуазного миропорядка, олицетворенные в образе фальшивого купона, вторгаются в жизнь человека и опустошают его. Поначалу он

бессилен сопротивляться им. В первой части повести он рисуется лишь как жертва уродливой действительности.

Во второй части личность возрождается. Процесс этот имеет известные сходные черты (в самом течении своем) с ему противоположным. Воздействие отрицательных духовных примеров приводит к сокрушительным последствиям в судьбе персонажа. Нечто подобное присуще и характеру воздействия добрых примеров. И в том, и в другом случае внешний (порой эпизодический) фактор производит решающие и стремительные перемены во внутреннем мире героя, казалось бы, независимо от его собственной воли, неожиданно для него самого. Но это сходство — только видимое. В первом случае отрицательные факторы среды, внося в жизнь человека нечто чуждое и враждебное его сути, действительно почти не встречают противодействия. Они формируют психику, полностью подчиняя ее себе. Во втором случае роль среды — иная. В повести Толстого положительные духовные примеры из окружающей жизни не столько формируют, сколько стимулируют внутренние силы человека, уже заложенные в заповедных глубинах его истинного «я». Они словно напоминают человеку о его собственной, но «забытой» им, естественной, природно-доброй сущности. И, пробужденная напоминанием, эта сущность *самовосстанавливается*, освобождаясь от насилия извне, совершаемого над нею.

Если в процессах духовного разрушения, запечатленных в повести, выразились «движения, зависящие от среды» (фаталистически зависящие в условиях среды тлетворной), то процессы возрождения личности демонстрируют то, что Толстой называет «главным движением жизни». Это — религиозно-нравственное начало, истинная Христова правда, но в специфически толстовском, восходящем к его доктрине, антропологическом их толковании, означающем торжество человеческого самоутверждения над позицией пассивной покорности среде.

Однако дух отвоеванной свободы тут же оборачивается панацеей непротивления, снова сковывает себя, но уже по воле самих героев. Конкретная суть толстовского нравственного решения обедняет заложенную в нем философскую идею, но не отменяет ее.

Повесть «Фальшивый купон» весьма интересна и поисками новых художественных возможностей, форм, путей изображения психологии, и стимулировавшим их проницательным ощущением исторической современности. Уже было замечено в начале настоящей работы, что именно художественные новшества оказались наиболее бесспорными по отношению к другим сторонам творческой деятельности писателя тех лет. Это подтверждает и «Фальшивый купон».

25 декабря 1903 г. Толстой сделал запись в дневнике о «Фальшивом купоне»: «Пишу очень небрежно, но интересует меня тем, что выясняет-

ся новая форма, очень *sobre*» (54, 202). Видимо, этим эпитетом — «резвая, умеренная» — писатель имел в виду подчеркнуть определенный аскетизм художественной манеры произведения: минимум описаний и минимум психологических подробностей. Зато в рамки небольшого повествования вмещается множество лиц и множество событий. Но событие в повести — не только изменение «внешней» судьбы героя, но и кардинальная душевная перемена. А между тем об этих глубоких психологических сдвигах, происходящих с тем или другим персонажем, сказано крайне скупо, с несвойственной прежнему Толстому краткостью, в границах одного эпизода. И дело тут не в одном лишь стремлении к лаконизму, но и в особом качестве духовного перерождения действующих лиц, которое не является результатом длительного внутреннего процесса, а случается чаще всего вдруг, внезапно.

И раньше у Толстого душевные кризисы в жизни героя нередко происходили словно бы внезапно. Но эта внезапность была другого рода. Скачок во внутреннем развитии героя тщательно подготавливался большой предварительной работой сознания, являлся заключительной вспышкой, разрешавшей многие сомнения, поиски, противоречия.

Так было и в творчестве Толстого времени «Войны и мира» и «Анны Карениной», и в произведениях 1880–1890-х годов (созданных после перелома в мировоззрении писателя), где мотив внезапной перемены в судьбе персонажа — на что постоянно обращают внимание работы о позднем Толстом — имеет принципиальное идейное и формообразующее значение: «катастрофы и резкие сдвиги, служащие причиной духовного просветления, осознания “истинной” жизни, становятся теперь обязательным и существеннейшим моментом сюжета, моментом, развязывающим события или движущим их»³⁹.

Вот что сказано, например, о перерождении Нехлюдова в самом конце «Воскресения»: «И с Нехлюдовым случилось то, что часто случается с людьми, живущими духовной жизнью. Случилось то, что мысль, представлявшаяся ему сначала как странность, как парадокс, даже как шутка, все чаще и чаще находя себе подтверждение в жизни, *вдруг* (курсив мой. — В.К.) предстала ему как самая простая, несомненная истина» (32, 441–442). На самом деле происшедшее с Нехлюдовым случилось не совсем «вдруг»: так представилось лишь самому герою. Многие считали (о чем уже шла речь), что Толстому не удалось сделать убедительным, мотивировать этот итог. Но субъективно писатель стремился его мотивировать, стремился подвести к нему всем ходом своего обширного повествования, всем ходом внутренних испытаний героя.

Примерно то же самое можно сказать о «Смерти Ивана Ильича», «Отце Сергии», «Записках сумасшедшего». У героев этих произведений,

как и у Нехлюдова, между первоначальным нравственным потрясением, наступающим от резкого толчка «извне», до момента, когда становится «вдруг» все ясно (само это слово — «вдруг» — постоянно возникает у Толстого в аналогичных ситуациях), лежит целая полоса внутренних бо- рений, интенсивной душевной жизни.

В «Фальшивом купоне» нет подобной психологической подготовки нравственного «катарсиса», *нет именно в замысле*: она не только не изображается, но и — чаще всего — не подразумевается. Вот почему неверно — как это бывает в суждениях о «Фальшивом купоне» — отно- сить психологическую немотивированность лишь к слабостям пове- сти. Тут не просчет, а умысел. (В этом смысле лишь отдельные народ- ные рассказы 1880-х годов и повесть «Хозяин и работник», 1894–1895 гг., предвещают «Фальшивый купон».) Душевные метаморфозы, воссоздан- ные в повести, гораздо менее связаны с предшествующим жизненным путем героев, гораздо более неожиданны и для самих персонажей, и для читателя: они осеняют. Это в особенности относится к воздействию *доб- рого* примера. Так открыла глаза Степану Пелагеюшкину, ставшему на путь зла, убитая им христоробивая, смиренная женщина Марья Семе- новна — лишь несколькими словами, сказанными перед смертью. От этой женщины — через Степана и других — и начало распространяться добро в повести: столь же внезапное просветление приходит к убийце и каторж- нику Махоркину, к сбившемуся с пути истинного крестьянину Проко- фию, старцу Исидору, молодому инженеру Мите Смоковникову и др.

И опять возникают ассоциации со Священным Писанием. И именно с теми сторонами, против которых восставал Толстой — с новозаветной мифологией. Но в то же время психологические превращения героев «Фальшивого купона» сродни по самому своему типу евангельскому чу- ду преображения человека. «И вот, подошел прокаженный и, кланяясь Ему, сказал: Господи! если хочешь, можешь меня очистить. Иисус, про- стерши руку, коснулся его и сказал: хочу, очистишься. И он тотчас очистил- ся от проказы» (Мф, 8: 2–3) Но то, что случается с персонажами пове- сти, — тоже своего рода чудо, только чисто духовного свойства, которое происходит столь же стремительно и непредсказуемо. Можно думать, что подобные ассоциации не случайны, что память о Евангелии неволь- но подсказывала писателю и эти его решения.

Особенно важно и другое. За общеметафизическим содержанием по- вести теплится живое ощущение своего времени — времени написания произведения, проступают черты исторической эпохи рубежа веков. По- пробуем взглянуть на «Фальшивый купон», отвлекшись от его букваль- ного содержания. Не знаменателен ли появляющийся тут, *сам по себе взятый*, образ быстро движущейся жизни? Не возникает ли здесь, поми-

мо прямых намерений автора, своеобразная художническая модель современной писателю общественной действительности?

В 1908 г. восьмидесятилетний Толстой высказал интересные мысли о значении рождающегося кинематографа: «Вы увидите, как эта цокающая штучка с вертящейся ручкой перевернет что-то в нашей жизни, — в нашей писательской. Это поход против старых способов литературного искусства. Атака. Штурм. Нам придется прилаживаться к бледному полотну экрана и холодному стеклу объектива. Понадобится новый способ писания. Я уже думал об этом и предчувствую надвигающееся».

Но мне даже нравится это. Эта быстрая смена сцен, переливы настроений, каскады переживаний, — право, это лучше, чем тягучее вылизывание сюжета. *Если хотите, оно ближе к жизни. И там смены и переливы мелькают и летят, а душевные переживания прямо ураганоподобны* (курсив мой. — В.К.). Кинематограф разгадал тайну движения. И это велико.

Когда я писал “Живой труп”, я волосы рвал на себе, пальцы кусал от боли и досады, что нельзя дать много сцен, картин, нельзя перенестись от одного события к другому». И затем сообщил: «Я серьезно задумываюсь над пьесой для экрана»⁴⁰.

В данном случае нас интересует не столько мнение писателя о возможностях кинематографа, сколько представление его о самой действительности, об изменившемся времени, спокойное течение которого превратилось в бурный бег. И композиционная структура «Фальшивого купона» с его стремительно развивающимся сюжетом и «кинематографической» сменой сцен, переносящей «от одного события к другому», соответствует такому представлению. Но не только структура. Разве не показателен в этом же смысле (опять-таки отвлекаясь от буквального содержания того или иного образа) сам по себе интерес к неожиданным духовным превращениям?

Вернемся теперь к уже кратко затронутой теме соотношения событийного и психологического в поздних произведениях Толстого. Прославленное психологическое искусство писателя все-таки умалчалось в них, и однако пристальный интерес к нему не иссякал. Духовная атмосфера толстовского художественного мира по-прежнему остается весьма насыщенной, но меняется ее характер. Душевные движения героев «Фальшивого купона» глубоки и вместе с тем быстротекущи. В том смысле, что они не задерживаются долго на уровне созерцательном, рефлектирующем, а с момента своего зарождения стремятся превратиться в дело, в поступок. Сама событийность предстает, таким образом, как убыстренный поток воплотившейся вовне духовной энергии. «Психологическое» перестает быть феноменом только внутреннего мира, в портрете душевной жизни всемерно сближаются «внутреннее» и «внешнее». В этом но-

вое качество толстовского психологизма. Или — вернее — только приближение к этому качеству, его поиск, не достигающий художественной завершенности, свойственной прежним шедеврам писателя. И тем не менее, знаменательны сами тенденции, проявляющиеся и в «Фальшивом купоне», и в ряде других сочинений Толстого последних лет.

Таков мотив единичного происшествия, меняющего (радикальнее и стремительнее, чем в предшествующих произведениях) всю жизнь человека. Этот мотив толкуется и в религиозном духе (притчи «Ассирийский царь Ассархадон», «Три вопроса», «Это ты»), и совсем не в религиозном — в рассказе «После бала» (1903). Страшное зрелище, невольным свидетелем которого оказался герой рассказа (расправа над солдатом, прогнанным сквозь строй), толкнуло его к полной переоценке ценностей, коренному отрицанию социальной системы и внутреннему отпадению от нее. И хотя это отпадение и здесь связывается с идеей личного совершенствования, «После бала» еще отчетливее проясняет *историческое* содержание нового принципа изображения личности. Важна и значительна самая общая (и опять-таки углубляющая буквальный смысл произведения) мысль о способности человека *разом* сбросить с себя путы сословных предрассудков, оковы социальной среды, превращающей его в раба.

Рассказ начинается репликой героя-повествователя: «Вот вы говорите, что человек не может сам по себе понять, что хорошо, что дурно, что все дело в среде, что среда заедает». Именно эту тезу и призвано опровергнуть произведение. «А я думаю, — продолжает герой, — что все дело в случае» (34, 116). Полемически воспроизвести «старую», но еще весьма влиятельную формулу «среда заела» Толстому было в высшей степени важно. Брошен вызов той среде, которая поглощает личность, в которой медленно движется время, где человек «выдавливает из себя по каплям раба» (известнейшие слова Чехова из письма конца 1880-х годов А.С. Суворину). А у толстовского героя «вся жизнь переменялась от одной ночи, или скорее утра». Так противны естеству становятся условия окружающего существования, так нестерпимо обжигает соприкосновение с ними, что для отталкивания от них бывает порой достаточно одного «случая».

Как часто, в более позднее время, лихорадочная стремительность XX века представлялась многим его художникам особенно пугающей приметой, знаменующей господство стихийных сил, вырвавшихся из-под контроля. Толстой же увидел совсем другие знамения. Престарелый писатель уже на рубеже века был захвачен — вопреки идеализации патриархальной «тишины» — зрелищем новой истории (хотя и глубоко ощутил ее трагическую сторону), противопоставляя косоустойчивое («среда заедает») и взрывчатое начало действительности. Убыстренность современной жизни

открылась ему как процесс активизации человеческой воли, возмущившейся сущим. В этом — глубина нового образа времени, возникающего в поздних толстовских сочинениях и многообразно явленного уже в самом их художественном строе.

* * *

До сих пор шла речь преимущественно о деятельности Толстого конца 1890-х годов и самых первых лет XX в. В границах рассматриваемого здесь периода творчества писателя именно эти годы отмечены самыми крупными, самыми значительными новациями. Но и на завершающем этапе пути писателя — 1905–1910 гг. (о котором сейчас пойдет разговор и который уже бегло затрагивался⁴¹), совпавшем с катаклизмами в общественной жизни страны, продолжалось движение толстовской мысли — социальной, философской, художественной.

Прежде всего важно, что обретения Толстого предшествующих лет — именно те сдвиги в его творческом мире, которые передали ощущение резко убыстрившегося и взрывчатого потока жизни — упрочиваются на этом этапе и даже получают более широкое применение. Примечательно, что художественное восприятие катастрофичности переживаемого времени, его «внешней» событийности, возникающее у Толстого уже на рубеже столетий, предварило подобное же восприятие в публицистике писателя, обращенной к непосредственно общественным событиям.

Но уже с первых месяцев русско-японской войны оно укореняется и здесь. Известную статью «Одумайтесь» (появившуюся в июне 1904 г.) пронизывает ощущение катастрофически-стремительного характера современной эпохи — грозящей и обнадеживающей, чреватой и «пропастью», «гибелью человечества», и освобождением. А к моменту накала политической борьбы в стране переживания такого рода достигают высшей точки.

Характерно, что еще в 1903 г. Толстой предостерегал против иллюзий «скорого благоустройства общества людей» (35, 213). Практически действителен, по Толстому, лишь предлагаемый им путь: сначала изменить сознание, внутренний мир человека, а уже затем приступить к изменению «внешней жизни». Такая постепенность неизбежно предполагала и достаточную длительность, замедленность (по сравнению с революционными методами) процесса преобразования действительности: «Попытки скорого осуществления идеала не только не содействуют, но более всего препятствуют его действительному осуществлению...» (35, 214). А 30 ноября 1905 г. он писал В.В. Стасову: «События совершаются с не-

обыкновенной] быстротой и правильностью. Быть недовольным тем, что творится, все равно что быть недовольным осенью и зимою, не думая о той весне, к которой они нас приближают» (76, 59). И в том же 1905 г.: «Человечество <...> стоит теперь *на пороге* (курсив мой. — В.К.) огромного преобразования <...> Переворот этот двоякий: внутренний и внешний» (36, 199). Смысл первого в том, что «большинство людей уже способны усвоить себе <...> новое религиозное понимание» (там же); «Внешний же переворот, связанный с внутренним и вытекающий из него, состоит в изменении форм общественной жизни <...>» (там же, 199–200). Симптоматично, что два этих процесса уже не отделяются друг от друга значительным расстоянием: напротив, мыслятся протекающими почти синхронно. Сроки приблизились, ибо ускорился бег исторического времени — такова логика рассуждений публициста.

Усилившееся внимание к проблеме «внешнего переворота», естественно, повлекло за собой все нарастающий интерес к среде революционеров, но и нарастающую противоречивость суждений о ней.

В годы революции и последовавшие за ней возмущение государственной властью становится поистине яростным у Толстого — достаточно назвать знаменитый протест против смертных казней, статью «Не могу молчать» (1908). Но с обличением верхов подчас сближались инвективы по адресу революционеров: «два паразита на здоровом теле» (36, 308). К примеру, в статье «Обращение к русским людям» (1906), откуда взяты эти слова, оценки не только программ и методов революции («и глупого, и вредного, и, главное, безнравственного дела» — там же), но и самих участников освободительной борьбы особенно неприязненны. Направляя свой критический пафос против «преступности» насилия и в том, и в другом борющемся лагере, Толстой все же, как правило, избегал ставить на одну доску революционеров и правящие верхи. В статье же 1906 г. краски явно сгущаются, дабы выпуклее представить основную мысль. Но сама мысль устойчива, продумана, выношена. Ее суть в том, что всякое насильственное общественное деяние, независимо от намерений, есть моральное зло. У ставшего на этот путь даже благородные поначалу помышления (а в их существовании у революционеров Толстой не сомневался) со временем превратятся в свою противоположность. Ибо присвоив себе право распоряжаться таким образом судьбой ближних хотя бы из лучших побуждений, человек, в конце концов, неминуемо становится рабом своекорыстного, деспотического инстинкта власти, оборачивающегося полным нравственным перерождением. Дальнейшая российская история подтверждала пророческий смысл подобных рассуждений, еще более конкретно явленный в такой вот дневниковой записи, сделанной восемью годами ранее, 3 августа 1898 г.: «Если бы даже случи-

лось то, что предсказывает Маркс, то случилось бы только то, что деспотизм переместился бы. То властвовали капиталисты, а то будут властвовать распорядители рабочих» (53, 206).

Однако завершающие выводы Толстого не исчерпывали содержания его мысли. В ту пору мы встречаемся и с другого рода высказываниями писателя о революционной среде. К примеру, в 1909 г. он записал в дневнике: «Простительна жес[токость] и безумие революционеров» (57, 82). А в предисловии к неоконченному рассказу «Павел Кудряш» того же 1909 г. заявил, что желает в своем произведении дать выход чувству «страшно сказать — негодования, доходящего иногда до ненависти», — чувству, «которое не могу не признавать законным, потому что знаю, что оно вызывается во мне высшею духовной силой» (37, 291). Связь двух высказываний — очевидная. Если ненависть к врагу имеет высшее оправдание, то естественно «простить» революционерам.

* * *

Чертам нового содержания в последних сочинениях писателя, предельной открытости и активности авторской позиции сопутствовали дальнейшие поиски самого типа изображения. О толстовских художественных новшествах этих лет скажем более подробно ввиду меньшей их изученности.

В ту пору писатель охотнее обращался к прямому, нежели к опосредованному, способу воплощения злободневной темы (будь то, например, историческое или притчево-иносказательное опосредование). Это выявилось и в жанровой специфике произведений. Особенно характерным видом творческой деятельности Толстого стал короткий художественно-публицистический очерк («Три дня в деревне», «Благодарная почва», «Песни на деревне», «Разговор с прохожим» и др.). В нем можно условно выделить две линии: образную картину жизни и «чистую» публицистику (понятийного характера рассуждение). В свою очередь, сама картина — явление документальной прозы. Чаше всего это — своеобразная запись встреч, бесед, событий, которых непосредственным свидетелем и участником был писатель. Очерк «Благодарная почва» (1910) имеет подзаголовок «Из дневника». С формой дневниковой записи сближаются и другие очерки. Форме этой свойственна определенная подчеркнутость — в смысле отказа от художественного вымысла и утверждения особой достоверности описываемого факта. Перед нами — промежуточная в стилевом отношении жанровая разновидность.

Однако и «чистое» искусство продолжает играть весьма важную роль до конца деятельности писателя, развиваясь в направлении, какое приобрело оно на рубеже столетий: подчеркнутое и открытое обнаружение морально-философской авторской позиции. Роман «Воскресение» начинается с проповеднической ноты. Идеи знаменитого лирико-публицистического зачина (картина весны в городе), произнесенного непосредственно «от лица» автора, разворачивает затем все последующее обширное повествование⁴². Ту же роль выполняет и притча о репейнике — начало «Хаджи-Мурата». «После бала» — живая иллюстрация к общей тезе о взаимоотношениях человека и среды, сформулированной опять-таки в первых фразах рассказа. Момент отмеченного структурного сходства этих произведений, открывающихся — каждое — своеобразным дидактическим эпиграфом, указывает на публицистическую «заданность» авторской мысли, открыто заявленную. Однако при этом основные задачи повествования решаются собственно художественным путем — средствами вымысла, эстетически пересозданной картины жизни. Именно этим и не «нравился» Толстой-художник Толстому-проповеднику, который, мы помним, еще раньше предпринял «разрушение эстетики» в трактате «Что такое искусство?». Позднее, в начале 1900-х годов, он все увереннее проникается этим взглядом. Известны его признания в том, что он стыдится писать и тем паче публиковать «художественное». Он радуется принятому им «и очень для меня приятному решению не печатать ничего художеств[енного] до моей смерти»⁴³.

Отказаться от «художественного» Толстой, однако, не смог и не захотел. Но найти тип изображения, который удовлетворил бы и художника, и проповедника, стремился. «Сейчас много думал о работе, — записано 12 января 1909 г. в дневнике. — И художественная работа: “был ясный вечер, пахло...” невозможна для меня <...> Напрашивается то, чтобы писать вне всякой формы: не как статьи, рассуждения и не как художественное, а высказывать, выливать, как можешь, то, что сильно чувствуешь» (57, 9). Суждения такого рода не единичны. На эти же мысли наводит и творчество Толстого второй половины 1900-х годов. Форма «промежуточного», художественно-публицистического очерка в особенности красноречива. Но сходные тенденции намечаются и в собственно художественных произведениях писателя той поры, связанных с вымыслом.

Об этом позволяет судить, в частности, неоконченная (по существу, только начатая) повесть «Нет в мире виноватых». В сохранившихся трех вариантах сочинения намечался ряд тематических пластов (деревенский уклад, революционеры, городской пролетариат, сильные мира сего), обещавших широкую картину русской жизни. По всем призна-

кам, повесть могла развернуться в «сжатую» эпопею, наподобие «Хаджи-Мурата». Масштабному (в замысле) повествованию о социально-исторической действительности соответствовал объективно-изобразительный строй образной речи, отличающейся порой даже большей описательной щедростью, чем некоторые из предшествующих произведений позднего Толстого. Но одновременно с этим усиливается и другая, публицистико-дидактическая стилевая линия. Это происходит по мере работы писателя над повестью, в последнем (третьем) ее варианте. Напомним о публицистическом резюме, на котором обрывается весь оставшийся текст («И вот среди этих забытых, обманутых, ограбленных и ограбляемых <...> среди них живут спокойно люди, считающие себя <...> христианами...» и т. п. – 38, 253–254). Начинается этот вариант с еще более обширного публицистического рассуждения. Оно – о себе самом, о муках совести от «сознания греха и стыда» за свое привилегированное положение, о стремлении искупить свою вину перед народом в творчестве духа, вооружившегося на «всю ложь и преступность установившихся между людьми отношений» и др. (там же, 245–246). Но это уже иная публицистика – лирическая, исповедальная. Это – дневник души.

Судя по сохранившейся рукописи третьего варианта, непосредственное «участие» автора в повествовании могло стать и значительно большим. Вторая главка повести, следующая сразу же за публицистическим вступлением, начинается словами: «В богатом деревенском доме владельца более тысячи десятин земли гостил двоюродный брат его жены, Александр Иванович Волгин, уважаемый в своем мире холостяк, служащий в московском банке с жалованьем в восемь тысяч» (там же, 246). Дальше идут дотошно-подробные описания его приготовления ко сну и утреннего туалета (восхитившие в свое время Юрия Олешу), завтрака, рассказ об образе жизни в деревне. Описания эти выполнены в целиком объективной манере. Автору чужд его персонаж. Он и подобные ему, благоденствующие за счет «сверхсильного, унижительно-го труда <...> рабов», – объект обличения.

Но в первоначальном автографе произведения намечалось другое: не обличение чуждого, а самообличение. Толстой говорит приблизительно то же, но уже не об Александре Ивановиче Волгине, а о себе самом, естественно продолжая самообличительный мотив предшествующего публицистического вступления – о «преступности своего положения» в «среде богатых»: «Живу в деревне, у [богатого] владельца более тысячи десятин земли. [Возвращаясь с прогулки через деревню. Утром лакей в туфлях, чтобы не шуметь, в белом фартуке во всю грудь, убрал мою комнату <...> принес кофе с молоком, два сорта сухариков, домашних и английских. Я [напился кофе] умылся душистым мылом, утерся двумя по-

лотенцами, вычистил ногти, расчесал бороду двумя щетками, голову частым гребнем, надел вычищенные для меня сапоги и одежду и пошел в парк.]» (там же, 254).

Что «я» в приведенном отрывке — не условное «я», а, так сказать, «образ» самого Льва Николаевича, косвенно свидетельствует и текст из записной книжки писателя 1910 г. Это — первоначальный «эскиз» уже упомянутого нами публицистического вступления к третьему варианту повести. В тексте из записной книжки есть, в частности, некоторые «документальные» детали (устраненные в повести). Гостивший в это время в Кочетах, имении своей дочери и зятя — Татьяны Львовны и Михаила Сергеевича Сухотиных, Толстой, например, прямо, по имени, называет здесь Сухотина, «порядочного, благообразного насильника» (58, 212). Рассказчик из цитированного нами отрывка — тоже гость («Живу в деревне, у [богатого] владельца более тысячи десятин земли»). Документальная запись связывает, таким образом, оба текста, еще явственнее указывая на тождественность двух «я» — в публицистическом вступлении и в приведенном отрывке. Позднее, 26 сентября, Толстой сообщил Булгакову, что «начал писать в Кочетах художественное произведение на тему, о которой он часто раньше говорил, — «Нет в мире виноватых». Уже написал первую главу. Вкратце рассказал содержание ее.

— «Знаете, такая милая, богатая семья, вот как у Сухотиных. И тут же это противоречие — деревенские избы...»⁴⁴.

С самого начала работы над третьим вариантом автор, таким образом, представал перед нами в трех ипостасях: как простой повествователь; как лирический субъект повествования, вмешивающийся в него своим публицистическим комментарием; и, наконец, как непосредственный объект изображения, как действующее лицо произведения среди других его действующих лиц. Правда, Толстой сразу же отказался от автора как *персонажа*, заменив его служащим банка. Это произошло уже в первоначальном автографе⁴⁵. Конечно, по сохранившемуся тексту трудно судить с точностью, какие именно облики приняло бы авторское «я» в тексте окончательном. Однако неоспоримо общее стремление к «насыщенному» художественному самовыражению. Столь интенсивного и непосредственного вторжения «я», рассказа о личном в произведение крупного эпического плана мы не встретим у прежнего Толстого (исключая, разумеется, произведения собственно автобиографические). Возникла форма, повышающая активность выражения авторской позиции в системе «объективно»-реалистического повествования, шире вводящая в нее личностный момент, теснее сближающая «художественное» и «публицистическое» и одновременно ограничивающая роль вымысла за счет усиления лирико-документального, «дневни-

кового» начала. Последнее, надо думать, «устраивало» и Толстого-проповедника⁴⁶. (Заметим, что Толстой уже не стыдился своих художественных вещей этого времени, как стыдился «Хаджи-Мурата», и многие из них печатал.)

Толстой завершал свой путь, как и начинал, неустанным поиском. Поиском нового образного слова, призванного интенсифицировать художественное мышление времени. Эти устремления, соприкасавшиеся с устремлениями молодой российской словесности, свидетельствовали о вхождении творчества писателя в новую литературную эпоху.

На исходе первого десятилетия XX века, совпавшем с окончанием деятельности Толстого, отечественная литература пошла во многом особыми путями как в модернистском своем, так и в реалистическом изводе. И, например, в неореалистическом движении (которому посвящена отдельная статья), развивавшемся, в основном, с конца 1900-х годов, отдельные миросозерцательные и собственно художественные обретения позднего Толстого оказались менее востребованы, чем чеховские. Но как целое толстовское наследие порубежного периода продолжало сохранять непререкаемую ценность и жгуче современное звучание — с тех пор как открылось в полном своем объеме. Это произошло с изданием в 1911–1912 гг. трех томов «Посмертных художественных произведений Л.Н. Толстого», куда вошли неопубликованные при жизни произведения. Изданием, которое явилось событием русской культуры.

¹ Русская литература конца XIX — начала XX в.: Деяностые годы. М., 1968. С. 98.

² Сошлемся, к примеру, на суждение Б.В. Михайловского о пьесе «Живой труп»: «Толстой, осудив драматические произведения Чехова, объективно соприкоснулся в “Живом трупе” с Чеховым более, чем с кем-либо из русских драматургов» (*Михайловский Б.В.* Вопросы композиции и стилистики пьесы Л.Н. Толстого «Живой труп» // *Михайловский Б.В.* Избранные статьи о литературе и искусстве. М., 1969. С. 27).

³ *Левитан И.И.* Письма, документы, воспоминания. М., 1956. С. 83.

⁴ *Дружинин А.В.* Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения // *Дружинин А.В.* Литературная критика. М., 1983. С. 147–149.

⁵ *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 60. С. 75. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

⁶ Тургенев и круг «Современника». М.; Л., 1930. С. 296.

⁷ Письмо В.В. Стасова к Д.В. Стасову от 30 мая 1896 г. // *Лев Николаевич Толстой.* Юбилейный сборник. М., 1928. С. 358.

⁸ *Короленко В.Г.* Воспоминания о Чернышевском // *Короленко В.Г.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1955. Т. 8. С. 64.

- ⁹ Бирюков П.И. Художественные произведения Л.Н. Толстого как отражение его мировоззрения // Северные записки. 1913. № 8. С. 123.
- ¹⁰ Горький М. Полн. собр. соч. Худ. произв.: В 25 т. М., 1970. Т. 6. С. 376.
- ¹¹ Там же. Т. 5. С. 488.
- ¹² *Old Gentleman*. Литературный альбом // «Россия», 2 января 1902 г.
- ¹³ Горин Николай. Основные идеи произведений Максима Горького. СПб.: изд. М.В.Пирожкова, 1902. С. 3, 5.
- ¹⁴ Короленко В.Г. Собр. соч.: В 10 т. М., 1956. С. 269.
- ¹⁵ Бялый Г.А. В.Г. Короленко. М.; Л., 1949. С. 242.
- ¹⁶ Вересаев В. Собр. соч. Т. 1. М., 1961. С. 241–243.
- ¹⁷ Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М., 1998. Т. 4. С. 177.
- ¹⁸ Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. Литературное наследство (далее — ЛН). М., 1965. Т. 72. С. 241.
- ¹⁹ Там же. С. 245.
- ²⁰ Михайловский Б.В. Творчество М. Горького и мировая литература. 1892–1916. М., 1965. С. 207.
- ²¹ Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1967. Т. 7. С. 110, 127.
- ²² Письмо М.О. Меньшикову, 28 янв. 1900 г. // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1980. Т. 9. С. 30.
- ²³ Роллан Р. Жизнь Толстого // Роллан Р. Собр. соч.: В 14 т. М., 1954. Т. 2. С. 325.
- ²⁴ Бахтин М.М. Идеологический роман Л.Н. Толстого // Бахтин М.М. Собр. соч. М., 2000. Т. 2. С. 190–191.
- ²⁵ Чехов А.П. Письма. Т. 9. С. 30.
- ²⁶ Григорьев А.И. Роман «Воскресение» за рубежом // Толстой Л.Н. Воскресение. М., 1964. С. 552.
- ²⁷ Булгаков В. Л.Н. Толстой в последний год его жизни. М., 1957. С. 169.
- ²⁸ Короленко В.Г. Разговор с Толстым. Максимализм и государственность // Короленко В.Г. Собр. соч.: В 10 т. М., 1955. Т. 8. С. 140.
- ²⁹ Там же.
- ³⁰ Короленко В.Г. Письма 1881–1921. Пг., 1922. С. 215.
- ³¹ Короленко В.Г. Собр. соч.: В 10 т. Т. 8. С. 142.
- ³² ЛН. М., 1939. Т. 37–38. С. 550. Правда, Короленко не получил этого письма. Нет его и в копировальной книге писем Толстого. Н.Н. Гусев предполагает ошибку памяти писателя: письмо, по-видимому, было внимательно обдумано, но не написано (Гусев Н.Н. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого. 1891–1910. М., 1960. С. 428).
- ³³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 232.
- ³⁴ Булгаков В. Л.Н. Толстой в последний год его жизни. С. 182–183.
- ³⁵ Горький М. Полн. собр. соч. М., 1970. Т. 7. С. 140.
- ³⁶ См. публикацию из дневника Сухотина // ЛН. М., 1961. Т. 69. Кн. 2. С. 162.
- ³⁷ Асмус В.Ф. Религиозно-философские трактаты Л.Н. Толстого // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. (23, XXV).

³⁸ Своеобразное сюжетное движение повести прослежено Б.М. Эйхенбаумом в статье «Лабиринт сцеплений» (Жизнь искусства. 1919. 10, 11 дек.).

³⁹ *Мышковская Л.М.* Мастерство Л.Н. Толстого. М., 1958. С. 393.

⁴⁰ *Тенеромо И.* Толстой о кинематографе (из бесед с Л.Н. Толстым) // Кино. 1922. № 2. С. 3.

⁴¹ Значительно более подробно о нем идет речь в нашей статье «Лев Толстой в эпоху первой русской революции».

⁴² «В романе нет буквально ни одного образа, который был бы нейтрален по отношению к идеологическому тезису <...> Толстой не только не боится тенденциозности, но с исключительной художественной смелостью, даже с вызовом подчеркивает ее в каждой детали, в каждом слове своего произведения» (*Бахтин М.М.* Идеологический роман Л.Н. Толстого. С. 199).

⁴³ Письмо В.Г. Черткову от 13 мая 1904 г. // ЛН. Т. 69. Кн. 1. М., 1961. С. 556.

⁴⁴ *Булгаков В.* Л.Н. Толстой в последний год его жизни. С. 381. Интересный материал о посещениях Толстым Сухотиных, о его «кочетовских» впечатлениях, отразившихся в повести, о «прототипах» незавершенного произведения содержит статья М.В. Минокина «Реальная основа повести Л. Толстого “Нет в мире виноватых”» (Филол. науки. 1962. № 4).

⁴⁵ См. автограф 3-го варианта повести «Нет в мире виноватых». С. 6. (Гос. музей Л.Н. Толстого, ф. Л.Н. Толстого).

⁴⁶ 29 октября 1910 г., уже по уходе из Ясной Поляны, Толстой записал на узенькой бумажке названия четырех новых сюжетов, над которыми хотел работать: «Феодорит и издохшая лошадь»; «Священник, обращенный обращаемым»; «Роман Страхова. Грушенька-экономка»; «Охота; дуэль и любовые». А.П. Сергеев выявил их связь с биографией Толстого, его непосредственными жизненными впечатлениями (*Сергеев А.П.* Последние сюжеты // ЛН. Т. 69. Кн. 2). Судя по этим комментариям, можно предположить, что новые замыслы писателя, возникшие в самом преддверии кончины, осуществились бы в той же стилистической линии художественно-документального повествования.

ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ЭПИКИ («ХАДЖИ-МУРАТ» Л. ТОЛСТОГО)*

Настоящая статья призвана стать — в самой общей своей направленности — одним из аргументов, опровергающих представления о кризисе эпического начала, в том числе о кризисе романа, в русской литературе рубежа XIX–XX столетий, зародившиеся еще в те времена и устойчивые до сей поры. Между тем эпическое качество полноценно сохраняется в интересующей нас литературе, но в иных художественных формах (если говорить не о традиционалистских, эпигонских явлениях: на уровне второго и третьего литературного ряда мы достаточно часто встречаемся здесь с прежними жанровыми образчиками).

В работе будет представлена одна из таких совсем особых — и, как представляется, не имеющих в своем *специфически жанровом* качестве *прямых* аналогов в литературе рубежа — форм, но в то же время тесно связанных с происходившими в ней общими процессами художественного обновления. Это — «Хаджи-Мурат» (1896–1904) Л. Толстого.

* * *

На разных этапах пути Толстого возникали произведения, где своеобразно синтезировались его идеи и художественные искания определенного периода. На самом позднем этапе — это «Хаджи-Мурат». Небольшая повесть стягивает в один узел основные линии толстовского творчества той поры. Здесь приходят в соприкосновение различные социальные миры, воссоздание которых включает в себе, помимо непосредственно исторического содержания, и другой, расширительный

* Впервые — в кн.: «Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра: Общие проблемы. Проза». М., 2009.

смысл, тяготеющий к общим категориям нравственной философии писателя.

Средоточием наибольшей социальной порочности и одновременно беспочвенности, призрачности с точки зрения сущностных основ жизни предстает в повести верхушечная среда страны, увенчанная фигурой все-российского самодержца Николая I. Этот аспект повествования концентрирует мотивы политико-обличительной линии в творчестве Толстого 1900-х годов, которая с равной степенью интенсивности выразилась и в произведениях на историческую тему, примыкающих к «Хаджи-Мурату», как «За что?», «После бала» (но проникнутых, как и «Хаджи-Мурат», жгуче современным — по отношению к рубежу XIX–XX столетий — содержанием), и в разоблачениях современного писателю государственного строя, особенно яростных в его публицистике. К другой линии принадлежит изображение деревенской и солдатской среды, запечатлевшее — в лучших проявлениях народного характера — начала истинной (в толстовском смысле) жизни. Однако характерное для позднего творчества писателя и недвусмысленно отчетливое в своем содержании противостояние двух антагонистических миров осложняется ведущим смысловым планом — Хаджи-Мурат и его окружение.

Через соотнесение всех этих смысловых планов и раскрывается широчайшее содержание повести. Одно из суждений о ней автора сохранил мемуарист: «Меня здесь занимает не один Хаджи-Мурат с его трагической судьбой, но и крайне любопытный параллелизм <...> Шамиля и Николая, представляющих вместе как бы два полюса властного абсолютизма — азиатского и европейского»¹. А за исторически конкретным предстает общеисторическое — народ и власть, народ и личность и др. — а за ним — всечеловеческое. Произведение, живописующее определенную эпоху, ни в чем не поступает далеко выходящей за ее границы мыслью — притом, что отмечено поразительной сжатостью. И тут явлены не просто мастерство создателя, демонстрирующего «сестру таланта» — краткость, но особый художественный феномен, в основании которого — обновленное единство содержания и формы.

В общей устремленности к художественному «переворужению» на рубеже веков одну из ведущих ролей играли именно жанровые обновления. Высоким их образцом и стало сочинение Толстого. Искания автора «Хаджи-Мурата» в известной степени одноприродны исканиям Чехова. Они шли навстречу друг другу по пути преобразования образной мысли в сторону максимальной ее концентрации. Если Чехов, оставаясь в границах малой формы, расширял ее содержание до невиданных ранее объемов, то Толстой, сохраняя масштабы содержания, присущие большой эпической форме, предельно минимизировал занимаемое им пространство².

Впервые как будто о собственно эпическом качестве толстовского сочинения сказал внимательно исследовавший его П.В. Палиевский, назвав «Хаджи-Мурата» «конспективной эпопеей»³. Наше представление о подобной «сжатой эпопее» включает в себе приблизительно тот же наиболее общий смысл, подразумевающий: эпическую масштабность и в замысле, и в выполнении небольшой повести; «судьбу <...> личности в борьбе отчужденных от нее систем» как «главную художественную проблему» произведения; и — особенно важное — что «при этом масштабы» других «поднятых проблем не падают, и не умаляется объем захваченной в художественные сцены жизни»⁴. Солидарный с таким общим подходом (как и с рядом отдельных наблюдений), наш взгляд на конкретную структурно-жанровую природу толстовского сочинения отличается от высказанного на этот счет автором названной работы. Имея в виду предшествующую эпике Толстого и прежде всего «Войну и мир», П. Палиевский считает, что создатель «Хаджи-Мурата» «сводит былую многотемность к единой фабуле», когда «в центре внимания <...> ставится один человек, одно крупное событие, которое *спланирует вокруг себя все остальное*» (курсив наш. — В.К.)⁵. Думаю, что в «Хаджи-Мурате» мы встречаем нечто иное.

О протагонисте произведения и его роли в объяснении структуры повести специально пойдет речь позже. Пока же заметим, что сочинение Толстого сближается с его предшествующей эпикой не только масштабностью содержания. Перед нами — и композиционное подобие⁶. В том смысле, что «Хаджи-Мурат» сохраняет свойственную большому эпосу нового времени, каков эпос Толстого, многолинейную структуру, не сводимую к «единой фабуле». Приходящим в соприкосновение различным мирам соответствуют и самостоятельные повествовательные планы, что подчеркивается и внешне — обособлением их в отдельные главы⁷.

Вместе с тем данная структура приобретает видоизмененный облик. Она воспроизводится как бы под уменьшительным стеклом. По сравнению с более крупными произведениями писателя, становится значительно меньше тем и одновременно они предельно сжимаются. При этом ведущий сюжет повести, захватывает, естественно, неизмеримо большее, чем другие повествовательные планы, пространство. Но не будучи равноценными сюжету главного героя с точки зрения своего места в произведении, они, однако, не занимают в нем подчиненного положения. Прежде всего потому, что сосредоточенная в них художественная реальность включает в себе «информацию», выходящую далеко за границы того, что нужно для осмысления главной сюжетной коллизии.

Выразительный пример — глава о Николае I, единственная целиком посвященная самодержцу из всех двадцати пяти глав, но при этом в вы-

шей степени представительная. С основным действием она связана внешней сюжетной ниточкой: в начале главы военный министр везет Николаю донесение о Хаджи-Мурате и ситуации на Кавказе, а в конце — распоряжения Николая отправляются в Тифлис. И можно было бы ожидать, что между заставкой и концовкой в центре внимания окажется ключевая тема произведения. На самом деле, мозаичные эпизоды, из которых состоит глава, в основном не имеют прямого отношения к этой теме (эпизод из любовных походов Николая, предваряемый описанием его внешности, который вводит в рассказ о нем; царь на прогулке, в церкви, на обеде, в балете и др.). И более того. Ведущая тема не выдвигается на первый план и в описании самой аудиенции министра с императором, предваряемом следующим пассажем: «Первым делом в докладе Чернышева было дело об открывшемся воровстве интендантских чиновников; потом было дело о перемещении войск на прусской границе; потом назначение некоторым лицам <...> наград к Новому году; потом было донесение <...> о выходе Хаджи-Мурата и, наконец, неприятное дело о студенте медицинской академии, покушавшемся на жизнь профессора»⁸. А затем «сюжет» Хаджи-Мурата дается строго в этой последовательности, в общем ряду других «дел», за которым идет еще одно описание аудиенции, с генералом-губернатором Западного края, усугубляющее разоблачительную характеристику Николая, но уже совсем отделенное от кавказских событий.

Суть, конечно, — не в прямых упоминаниях и их количестве. Независимо от них, глава неизбежно наталкивает (и это, разумеется, замысел) на сопоставление Николая и Хаджи-Мурата, проливая дополнительный свет на эти фигуры. И однако портрет российского самодержца как государственного деятеля и как личности воспринимается здесь, разумеется, и вне сопоставительного контекста, и именно в этом самодостаточном качестве заключает наиболее широкий и общий смысл, что подтверждают — в том числе — уже приведенные слова автора о своем сочинении: «Меня занимает <...> не один Хаджи-Мурат <...>, но и <...> параллелизм Шамиля и Николая <...>».

Правда, глава о Шамиле гораздо больше привязана к главной теме, но тоже не до конца. Мы встречаем здесь эпизод, подобный тому, какой встретили в главе о Николае I, — донесение Шамилю о происшедших событиях: «В числе всякого рода событий (курсив мой. — В.К.) — об убийствах по кровомщению, о покражах скота, об обвиненных в несоблюдении предписаний тариката <...> Джемал-Эдин сообщил о том, что Хаджи-Мурат высылал людей для того, чтобы вывести к русским его семью <...> В соседней кунацкой были собраны старики для обсуждения всех этих дел»(88).

«В числе всякого рода событий» — этот симптоматический оборот тоже указывает на особый, не укладывающийся в завязанную вокруг основного героя фабулу, сюжетно-событийный ряд, так или иначе характерный для всего толстовского повествования.

В этом смысле, может быть, самое красноречивое, что есть в «кавказской» повести, — деревенские сцены. Сосредоточенные в одной главе, как и сюжет о Николае I, они обладают еще большей емкостью. Труд, уклад, быт, родственные отношения, индивидуальные характеры — всё есть тут, и всё вместе образует еще один крайне существенный повествовательный план, без чего не могло обойтись для писателя сочинение, в поле зрения которого — жизнь страны.

Но деревенский план по-своему вписан в повествовательную структуру. Поставляя на войну пушечное мясо, крестьянский мир живет интересами, далекими от внешне исторической жизни. Отсюда объяснение композиционного места этого тематического пласта — его наибольшая обособленность среди других повествовательных планов, наименьшая сюжетная причастность к основному действию, почти вычлененность из него. Заметим, что Толстой собирался развить и дальше крестьянскую тему своего произведения (о чем 12 декабря 1902 г. записал в дневнике — 54, 288), тем самым еще больше выделив ее в повествовании.

Такого рода максимальная самостоятельность части внутри целого (что характерно, в несколько меньшей степени, но и для главы о Николае I) лишний раз подтверждает соотнесенность «Хаджи-Мурата» с крупной — романной — эпической формой и свойственными ей свободными композиционными принципами, в отличие от скромного объема повести (к жанру которой формально принадлежит это сочинение), подразумевающей значительно большую строгость композиционных сцеплений.

К разнопланной структуре добавляется, таким образом, и другой, характерный для крупной эпики, признак — «самодостаточность» отдельных повествовательных планов, — не посягающий, естественно, на единство общего замысла, обеспечивающего связь «всего со всем» в произведении, но указывающий на его ведущие смысловые вехи (наряду с главной сюжетной линией), при всем минимальном объеме непосредственно посвященных им текстов.

В «Хаджи-Мурате» мы встретимся и с другими примерами, демонстрирующими интересующую нас тенденцию. Эпизоды, связанные с образом солдата Авдеева, уроженца той деревни, которая запечатлена в повести, — наверно, наиболее характерны. Изображенный всего в трех главах, уже в первой из них он выделяется среди остальной солдатской массы и своего судьбою, и душевными качествами, а далее — рассказ о его ране-

нии, затем смерти; наконец, в восьмой, деревенской, главе облик солдата дорисован уже словами его родных. Пусть предельно кратко очерченный, но перед нами — *весь* жизненный путь человека. И Авдеев — *единственный* среди остальных персонажей, кто уподоблен в этом Хаджи-Мурату, что знаменательно, поскольку параллель, здесь возникающая, очень важна, о чем будет сказано позднее. Пока же отметим ее участие в формообразовании: еще одна составляющая многолинейной структуры, осложняющая представление о сюжетной монолитности повествования.

Бросим взгляд на обширную (если принимать во внимание размеры сочинения) область эпизодического в «Хаджи-Мурате», которую можно рассматривать, по нашему мнению, в качестве еще одного повествовательного плана. В отличие от тематически цельных текстов, он состоит из разбросанного по повести малого и разного, но в конечном счете сближенного некоторым общим назначением.

Начать с насыщенности персонажами, которые появляются едва ли не в каждой главе и лишь в одном-двух эпизодах (а потом никак не дают знать о себе) или даже просто упоминаются в общем перечне лиц (как, например, просители в приемной князя Воронцова-старшего). Но редко кто из них не удостоен характеристики, пусть минимальной, которая проливает какой-то свет на их предшествующую или настоящую жизнь или отдельное ее событие. Мимолетная сценка — возвращающегося домой офицера встречает подвыпивший денщик Вавило, который затем бесследно исчезает из повествования. И однако мы успеваем узнать о нем нечто существенное: «был мальчиком взят <...> в услужение господам, и вот уже ему было сорок с лишком лет, а он не женился и жил походной жизнью при своем безалаберном барине. Барин был хороший, дрался мало, но какая же это была жизнь! “Обещал дать вольную, когда вернется с Кавказа. Да куда же мне идти с вольной. Собачья жизнь”! — думал Вавило» (19). На протяжении повествования мы встречаем и другие такие вот мелькнувшие фигуры со своими — подчас — «микросюжетами».

Здесь — истый Толстой, жадно внимательный к подробностям бытия, что распространяется на все им изображенное (ландшафт, быт, вещный мир, описания внешности и т.п.) и что прежде всего сказывается в собственно стиле, поэтическом языке писателя. Но нас интересует тут, главным образом, что проистекает из этого — в первую очередь, из особой роли эпизодических персонажей — для структуры текста, его общего движения.

Нарастающий интерес к непосредственно действенной, событийной стороне жизни человека (теснящий развернутый психологический анализ) отличает все позднее творчество Толстого. Это демонстрирует и

«Хаджи-Мурат»⁹, — причем почти на всех уровнях художественного целого, в том числе, собственно стилевых.

«Бутлер с своей ротой, бегом, вслед за казаками вошел в аул. Жителей никого не было. Солдатам было велено жечь хлеб, сено и самые сакли. По всему аулу стелился едкий дым <...> Офицеры сели подальше от дыма и позавтракали и выпили. Фельдфебель принес им на доске несколько сотов меда <...> Немного после полдня велено было отступать. Роты построились за аулом в колонну, и Бутлеру пришлось быть в арьергарде. Как только тронулись, появились чеченцы и, следуя за отрядом, провожали его выстрелами.

Когда отряд вышел на открытое место, горцы отстали» (78).

Фрагмент в высшей степени показателен для одной из главных стилевых сторон поздней толстовской манеры. Едва ли не каждая последующая фраза переносит читателя в новый временной момент. В череде коротких, быстро сменяющих друг друга предложений словно убыстряется естественный ход жизненного потока. Возникает особое — ускоренное — время художественного произведения, отвечающее интересу к действительности¹⁰. Развитие «объекта» во времени решительно преобладает над моментами устойчивости и покоя.

Но в «Хаджи-Мурате» мы видим и иную стилевую тенденцию. Обступающие главный сюжет повествовательные планы — с одной стороны, помогающие его уяснению, а с другой, расширяющие диапазон повествования, придающие ему эпический масштаб, — иницируют и другое художественное время. Собственно событийный сюжет, относящийся непосредственно к Хаджи-Мурату и событиям войны, отличается неизменной стремительностью. (Напомним хотя бы окончание главы о Николае I: получив «распоряжение» по поводу кавказской войны, «фельдгегерь, загоня лошадей и разбивая лица ямщиков, поскакал в Тифлис» — 76.) А общий ход повествования своими отступлениями в сторону от основного сюжета приглушает его ритм и темп, сообщает прерывистость его движению, вносит момент некоей статики в динамику. Возникает сопряжение художественных «времен»: наряду с ускоренным, и замедленное, становящееся в «Хаджи-Мурате» еще одним признаком его эпической природы.

Именно тут заметна роль эпизодических фигур, многие из которых как раз и составляют этот эпический ореол повествования. Отвлекая часть внимания на себя, они, через себя, привлекают его к вокруг лежащей жизни, обрамляющей основное действие, и заключенным в ней возможностям других — а здесь «свернутых» — «сюжетов».

Именно так, панорамно, стало осуществляться сочинение не сразу, но уже вскоре после начала работы над ним, длившейся почти десять

лет¹¹. И если первая, 1896 г., редакция («Репей») была вся сосредоточена на судьбе главного героя, то уже во второй, 1897 г., редакции явно раздвинулись границы повествования. При этом, судя по отдельным редакциям, эпический масштаб сочинения мыслился значительно более укрупненным, чем в окончательном тексте. Нарращивание материала шло по двум направлениям и различно в разных редакциях. Вместе с расширением биографического аспекта — рассказа о прошлой жизни Хаджи-Мурата (включая эпизоды из его детских и юношеских лет) — расширялся и исторический контекст, в который был вставлен этот рассказ (наметки экскурсов в историю Кавказа, религиозных верований населяющих его народов, борьбу различных кланов и др.). С другой стороны, всемерно расширялась и русская часть повествования — прежде всего страницы о Николае I. Судя по ним, Толстой намеревался внести в свое произведение общий взгляд на все «27 лет его ужасного царствования» (535) в соотнесении с русским царизмом вообще (начиная с Петра I), с упоминанием ряда исторических событий — аракчеевщины, казни декабристов, революции 1848 г. на Западе и др. В конце концов, осознавая, что глава о Николае будет непропорциональна по отношению к целому, писатель отказался от подобной широты. Побудила к сокращению, можно думать, и забота о стилевом единстве. Многие из дополненного Толстым на русскую и кавказскую тему было «чистой» публицистикой, тогда как сам он не раз высказывался, что в новом своем сочинении его «увлекла чисто художественная сторона» (609).

Исследователи творческой истории «Хаджи-Мурата», в общем, согласны в том, что устранение оказавшихся чрезмерными подробностей было продиктовано очень часто и стремлением сохранить композиционную стройность произведения, не наносящим, однако, никакого урона масштабности исторического замысла. Это, несомненно, так. При всех изменениях, происходивших от редакции к редакции с повествовательными планами (планом главного героя и планами окружающей его общей жизни), оставался в целом неприкосновенным сам эпический характер повествования — главное, что объединяет большинство имеющихся текстов «Хаджи-Мурата».

Вместе с тем история создания сочинения наводит и на другие мысли, связанные с новизною собственно художественных устремлений позднего Толстого. Встречающаяся в процессе писания тенденция к наращиванию максимального объема «информации» и ослабление этой тенденции в основном тексте позволяют предположить движение мысли автора — от ориентации на традицию большой эпической формы с ее пафосом количественной полноты познания к обновленному представлению об эпиче-

ской форме, где таковая полнота уже не явлена воочию, но в той или иной степени «подразумевается».

Неизбежен по всему этому интерес, который должны вызывать сопоставления «кавказской» повести с большой эпопеей Толстого. Уже сказанное о структуре «Хаджи-Мурата» убеждает в сближении обоих произведений и на этом пути. В такой, например, — одной из ключевых — особенности повествования в «Войне и мире», которую разъясняет С.Г. Бочаров: «Жизнь, которую рисует Толстой, очень насыщена в каждой точке. Эпизоды самые разные, относятся ли они к “войне” или “миру”, “исторической” или “семейной” линии, эстетически равноценны <...> В общем плане романа эпизод важен не только как определенная ступень к определенному итогу, он не только продвигает действие и является средством, чтобы “разрешить вопрос”, — он *задерживает* ход действия и привлекает наше внимание сам по себе <...>»¹².

Не меньшая очевидность — и сближения другого рода. По степени захваченности общей жизнью страны, народа, в том числе, государственно-исторической (сущностный признак эпопейности) «Хаджи-Мурат» принадлежит к одному из наиболее родственных «Войне и миру» сочинений во всем толстовском творчестве. На это обратили внимание очень давно. Так, в отзыве (замеченном и в позднейшей литературе о Толстом) на первую, 1912 года, публикацию повести критик С. Адрианов писал: «Толстой уложил тут огромную концепцию, по широте захвата напоминающую “Войну и мир”. <...> От хаты крепостного мужика через быт заброшенных на Кавказ солдат и офицеров мы поднимаемся в чертоги светлейшего наместника и, наконец, в Зимний Дворец, — и с такою же полнотой входим в жизнь горцев»¹³. «Кавказская» повесть — единственное произведение у Толстого, которое могло бы, при всей их несоизмеримости, «перенять» у «Войны и мира» его заглавие, имея в виду уже особенности самого повествовательного материала: органическое сопряжение военного и мирного состояний жизни (при резко противоположном авторском отношении к изображенным там и тут войнам, о чем позже). Соприкосновения обозримы на всех основных срезах текста — тематических, содержательных и стиливых.

Но одновременно на каждом из них происходит решительное сжатие материала по отношению к великому «предшественнику», продиктованное не только необходимостью уложиться в скромные объемы, но главное, значительно более важным — принципиальным художественным заданием, приводящим к жанровому сдвигу. Происходит — в том числе — на уровне индивидуальных характеров. К примеру, очень наглядно в этом смысле — если обратиться к большой и «сжатой» эпопеем Толсто-

го — сопоставление Платона Каратаева и Авдеева, этого «отпрыска Платона Каратаева»¹⁴. (Оба персонажа — представляющие солдатскую массу деревенские люди — сближены и отдельными внешне биографическими деталями.) Жизненная философия Каратаева явлена достаточно подробно — не только в пространных разговорах героя, но и через восприятие Пьера Безухова. В ней, возникшей на почве «крестьянского, народного склада», важнее, однако, общечеловеческое начало, питаемое уверенностью в благодетельной связи всего в мире, где «отдельная жизнь» имеет «смысл только как частица целого» (12; 49, 51). И надо возлюбить это целое жизни, которая «есть всё», «есть Бог», — даже тогда, когда она приводит к «безвинности страданий» (12, 158). Так формулирует Безухов услышанное от Каратаева.

С подобным мироощущением, точнее — контурами его, мы встретимся и в «Хаджи-Мурате», но запечатленном в разительно несхожей манере — всего в трех-четырех фразах солдата Авдеева. Ключевые фразы эти — не только предел краткости. К тому же они никак и никем не комментируются, не оцениваются, не расшифровываются — ни автором, ни каким-либо действующим лицом.

«Известное дело, мир — большой человек» (13) — первая фраза, произнесенная уже в начале повествования (во 2-й главе) и сказанная по совсем частному поводу (эпизод из воинского быта). Авдеев невольно «переиначивает» расхожее в этой среде выражение «рота — большой человек» в духе своего крестьянского мироощущения¹⁵, приобретающее тем самым расширительный смысл. Однако в реплике солдата — опять-таки невольно — выявилось и нечто значительно большее, на что проливают свет другие фразы Авдеева из той же главы, сказанные также по частному поводу и, казалось бы, не имеющие никакого отношения к предыдущей, — его первое впечатление от знакомства с окружением Хаджи-Мурата: «А какие эти <...> гололобые ребята хорошие <...> Право, совсем как российские» (16). Заметим, что это и вообще первое в повести оценочное суждение о военном противнике, которое в контексте повествования о несправедливой войне звучит невольным ее разоблачением, внушая близкую «Войне и миру», а здесь более подспудную мысль о родстве всех людей, о мире в целом как едином «большом человеке».

В одном и другом случае можно говорить о своеобразном подтексте.

Столь же многозначительны и столь же скупы предсмертные слова Авдеева. В окончательном варианте этого текста, освобожденного от словесных излишеств предыдущих редакций, открывается истинное религиозное существо героя (опять-таки перекликающееся с каратаевской благодарностью Богу — Жизни даже за «безвинность страданий»), кото-

рое изображено лаконично, строго и с той же «подспудностью» (ср. 332, 477, 36)¹⁶.

Стилевые приемы, о которых идет разговор (и которые соседствовали с другими, более привычными, у позднего Толстого), оказываются особенно близки тому устремлению к максимальной художественной концентрации, которую требовали жанровые новации писателя в области эпической формы.

Подобным же тяготением к художественным «сгусткам» отмечено и изображение общей жизни. Автор «Хаджи-Мурата» вообще мыслит прежде всего категориями социума. Портреты определенной среды — неизменная структурная единица повествования. Отдельные главы либо целиком, либо в большей части посвящены то солдатской жизни, то офицерской среде, то горскому аулу, то русской деревне, то высшему свету в петербургском или кавказском вариантах. Это ничуть не затеняет всегдашнего пристального внимания Толстого к индивидуальности как таковой, но указывает на своеобразие ее раскрытия. Действующие лица «кавказской» повести появляются не одни, а *всегда* в окружении, составляющем их среду. В крупной эпической форме полнота уяснения связей с окружающим миром того или иного заметного персонажа — обычно следствие достаточно протяженного его изображения. В «Хаджи-Мурате» — так только с главным героем. Другие же персонажи, благодаря характеру их запечатления, *сразу же* возводятся к некоей «собирательности».

Исследователи обращали внимание на изображение отдельного персонажа в «соседстве семьи и среды» как на вообще «любимый прием Толстого, особенно заметно выступающий в “Войне и мире”»¹⁷. Но в «Хаджи-Мурате» у него особые функции. Уже само по себе господствующее положение здесь такого рода «собираательностей» свидетельствовало не только о намерении придать крупный эпический масштаб небольшому сочинению, но прежде всего о поисках кратчайших художественных путей.

Поиски эти указывали и на общее художественное реформирование прозы. Можно говорить — условно и схематически — об определенном «равновесии» мысли и материала, присущем классической прозе XIX столетия. Широко обобщающая мысль нередко находила себя и в широко развернутом материале. Одним из следствий происходивших в русской литературе рубежа XIX–XX веков процессов художественной концентрации зачастую становилось своеобразное «нарушение» этого соответствия «в пользу» мысли. Так — и в «Хаджи-Мурате».

Крупный эпический масштаб небольшой повести предстает в разных ее сторонах. При этом особенно непросто говорить о *собственно эпическом* ее качестве, имея в виду традиции классики жанра — героического эпоса. Известно, что неотъемлемым для жанровой его характеристики, в отличие от ряда других эпических жанровых форм, является ценностный признак — «ценностно-временная превосходная степень» (М.М. Бахтин)¹⁸. Гегелевское определение предмета *«эпопеи в собственном смысле»* как «богатства событий, связанного с по себе целостным миром определенной нации и века», подразумевает не только самый «объект» воссоздания, взятый «во всей своей широте», но и неотделимое от него мощное утверждающее начало¹⁹. Пример тому — взгляд на *«военный конфликт»* как на эпическое событие, «наиболее подходящее» «для эпоса»: «Ведь в войне принимает участие вся нация, которая приходит в движение; в своих общих ситуациях она испытывает бодрое возбуждение и деятельность, поскольку здесь имеется основание к тому, чтобы народ в целом выступил в защиту себя самого» (Гегель, 243–244). Однако «любая обычная война между нациями <...> еще не может считаться чем-то по преимуществу эпическим. Должен присоединиться *третий* момент, а именно *всемирно-историческое* оправдание <...>» (Гегель, 246).

Относящиеся к эпопеям прошлого, эти формулы удивительным образом соответствуют «эпическому событию» «Войны и мира». Вот еще одна: «в качестве основы эпического мира мы выставили необходимость общенационального дела, в котором могла бы отразиться полнота духа народа <...>» (Гегель, 247). Именно такова «общая картина мира» (тоже гегелевский оборот) в сочинении Толстого: перед лицом «общенационального дела» — единение всего народа, всех его сословий, за исключением жизни «высших кругов», «озабоченной только призраками» (12, 3).

Нечто совсем иное мы встретим в «Хаджи-Мурате». Кавказская война предстает здесь, в целом, жестокой и бессмысленной. Публицистически прямо, развернуто и обличительно сказано о колонизаторской политике на Кавказе в предшествующих основному тексту редакциях — 9-й и 10-й (425, 456, 458). Главное событие повести, по существу, отвергнуто как «эпическое событие» в *ценностном смысле*. Под стать и «общая картина мира» — зрелище принуждения, отчужденности, раздробленности.

Но поверх господствующего социума существуют иные отношения, иные связи, несущие в себе «собирательный» смысл.

Хаджи-Мурат в разговоре с русскими офицерами вспоминает горскую пословицу: «угостила собака ишака мясом, а ишак собаку сеном, —

оба голодные остались», замечая: «Всякому народу свой обычай хорош» (93). Но свои обычаи — не преграда к общению. Симптоматична симпатия Хаджи-Мурата к рядовым людям другого стана и другого внутреннего склада, воплощающим национально-народное русское начало в его тяготении к «природной» естественности: «Ему нравилась и ее (Марьи Дмитриевны. — В.К.) простота, и особенная красота чуждой ему народности» (84)²⁰. Знаменательно в повести Толстого соотношение этих двух национальных начал и в их близости (напомним слова Авдеева о «гололобых ребятах», «совсем как российских»), и в их различии. Оно наводит на мысль о возможности совместить наиболее ценные из этих качеств, что позволило бы активизировать патриархально-народное «русское» мирозерцание (смиренномудрие Авдеева), влить в него «горской» крови. (Но при этом соотносятся, *в конечном счете*, всечеловеческие начала, а не только национальные свойства.)

Можно приводить и еще примеры. Вспомнить о другом персонаже, русском офицере Бутлере, с молодецкой истовостью воюющем против горцев и одновременно влюбленном в них — их поэзию, обычаи, уклад. Характерно раздвоенное сознание — между природно добрым влечением души и внушенными временем разрушительными устремлениями! Наконец, можно вспомнить и о реакции в русской крепости, куда привезли отрубленную голову Хаджи-Мурата, на расправу с ним: «Война! — вскрикнула Марья Дмитриевна, — какая война? Живорезы, вот и все» (110); «А все-таки молодчина был, — сказал он [майор Петров, воинский начальник — В.К.]. — Дай я его поцелую» (109).

Явленное во всех этих и тому подобных эпизодах и ситуациях доброе естество человеческое, проступающее сквозь искаженную реальность настоящего, — истинная для автора «Хаджи-Мурата» реальность жизни, ее духовное первоначало. И именно она, эта реальность (а не главное событие, которое не стало эпическим), по-своему несет эпопейную традицию как традицию *ценностную*, с которой связана мысль об «эпических поэмах», изображающих «историю мира в ее прекраснейшей, свободной определенной жизненности» (Гегель, 241). Эпическим в «кавказской» повести становится предощущаемое событие единения людей. Это — событие «мира», призванное прийти на смену «войне», — «мира» в значении «общей жизни людей, единства, согласия, целесообразной связи», хотя и не устраняющих «противоречия жизни», ее борьбы²¹. Еще одна параллель с «Войной и миром»!

В пору окончания работы над своим сочинением Толстой писал в статье «Конец века»: «Век и конец века на евангельском языке не означает конца и начала столетия, но означает конец одного мировоззрения, од-

ной веры, одного способа общения людей и начало другого мировоззрения, другой веры, другого способа общения», указывая на «только что окончившуюся русско-японскую войну» как один из «временных <...> исторических признаков», которые должны «начать переворот» (36, 232). Можно думать, что похожая мысль угадывается и в эпизодах людского согласия, изображенных в «Хаджи-Мурате».

* * *

Другой доминантой произведения является, наряду с мыслью об общем бытии, тесно сомкнутая с нею мысль о личности. Эта мысль в ее конкретном содержании, если вернуться к параллелям с «Войной и миром», далека от тех сторон мировидения Толстого, которые постулированы в понятийном слое его романа, знаменитых рассуждениях (хотя и существенно осложненных в основном, образном, слое): о жестко детерминированной активности человека — как отдельной личности — и его свободной воли вне его лежащей необходимостью. «Кавказская» же повесть переносит акцент на властность личностного начала, возвышая непримиримое противостояние обстоятельствам жизни, как опять-таки ответ на новое время и новые художественные устремления. И это обращает нас к главному герою произведения и его собственному сюжету.

Приступая к нему, следует прежде всего заметить, что в предшествующих толстовских сочинениях крупного эпического масштаба еще не было героя-протагониста, наделенного столь значительной, в том числе композиционной, функцией. Его появление на позднем этапе творчества Толстого — лишнее подтверждение причастности писателя к новым путям литературы.

Еще одна примета своеобразной жанровой формы произведения — в особой сомкнутости личностного сюжета с другими. В свою очередь, сам характер этой связи объяснен своеобразными свойствами типа человека, утверждаемыми в позднем творчестве писателя, что обязывает подробнее остановиться на собственно содержательной стороне и самого сочинения, и сопоставительного контекста, в который оно вовлечено — может быть, более подробно, чем обычно «принято» в работах о поэтике. Но в данном случае надеемся, что это окажется оправданным.

Еще в дневниковой записи от 19 июля 1896 г., предшествующей первой, названной по содержанию известного притчевого вступления, редакции повести («Репей»), Толстой сказал, пожалуй, самое главное о своем будущем герое: «Напомнил (репей. — В.К.) Хаджи-Мурата. Хочется написать. Отстаивает жизнь до последнего, и один среди всего поля

(курсив мой. — В.К.), хоть как-нибудь, да отстоял ее» (53, 100). Выделенные слова проливают свет на концепцию личности у позднего Толстого. С другой стороны, эта как бы перетолкованная (ср. «*Один в поле не воин*») пословица могла бы стать удачной образной формулой для многих явлений всемирной литературы рубежа столетий, запечатлевших интенсивное и особое в своем качестве усиление личностного начала.

При этом нужно иметь в виду крайнюю, разительную непохожесть коллизий «отпавшей» личности, «одного в поле воина», как они предстают в разных литературах и у разных писателей — непохожесть идеологическую, характерологическую и др., объясняемую в том числе и принадлежностью к различным направлениям. Однако, объединяющее начало большей частью все-таки есть. Это прежде всего — альтернатива широко распространенному в духовной жизни рубежа веков позитивистскому взгляду на вещи и присущей ему фатально-детерминистской концепции «среды». Негативная реакция на них (тоже очень разнокачественная) связывала Толстого подчас с самыми чуждыми ему писателями. В пору бурной исторической жизни в стране актуальность названной альтернативы резко возрастала для Толстого. Именно в завершающие годы работы над «Хаджи-Муратом» он записал в дневнике (уже приведенные в предшествующей статье) знаменательные слова: «Если мы наблюдаем его (человека. — В.К.) извне, мы не видим среди движений, зависящих от среды, его главного движения жизни» (54, 145–146). И с этой же тезы о человеке и среде начал свой известный рассказ «После бала» (1903).

Симптоматично, что коллизия «отпавшей» личности у Толстого не только соотносилась с подобными же явлениями в русской литературе тех лет у младших современников писателя (о чем шла речь во вступительной статье к книге), но и находилась в русле некоторых общих устремлений современной ему всемирной литературы. Мне не приходилось встречать включение «Хаджи-Мурата» в данный контекст, сколько-нибудь конкретных суждений на сей счет. А между тем подобный контекст очень важен, поскольку упрочивает и углубляет представление о позднем Толстом как феномене литературы Нового времени.

У истоков названной коллизии стоял Г. Ибсен (которого Толстой, как известно, не «жаловал»). После знаменитой драмы «Бранд» (1865) в многочисленных его пьесах была, по существу, создана своеобразная энциклопедия личностного начала, глубоко запечатлевшая его различные ипостаси, его амбивалентность, его крайние полюса (альтруистический и эгоцентрический), заметно осложнив первоначальные представления драматурга. Однако основные составляющие общей мысли о личности присутствуют уже в «Бранде», где мотив «одного в поле воина» возникает даже в буквальном своем выражении (и не единожды). На реплику

фогта (местное начальство) «Один — не воин в целом крае» Бранд отвечает: «Я с *лучшими* в толпе одной» и слышит в ответ: «Пусть так, но большинство — со мной!»²². К концу же драмы ее герой остается в полном одиночестве, лишенный опоры и на «лучших». Его ригористическая «платформа» («*Все — иль ничего*»), беспощадная и к самому себе, и к своим близким, испепеляет горячо любимую им семью, утверждая неотвратимость одиночества как удела выдающейся личности, пусть даже ведомой альтруистическими целями. При этом возвышение «я», брандово «Ужас — личности утрата» полемически обнажены, вступая в прямую схватку с враждебными «духу “индивида”» идеями растворения личности в среде («Но одинокий человек — безумец в наш гуманный век»; «Стать гладким, ветви прочь остричь, и в ногу шествовать со всеми»)²³. Но альтернатива им исходит из крайней позиции — несовместимости с обыденным, рядовым сознанием, присущим массовой жизни.

Ведущие мотивы «Бранда» сохранились в дальнейшем творчестве Ибсена. Крайне важным предметом размышлений для него (как и для его литературных современников) остаются отношения между семейным статусом и статусом свободного человека, осмысляемые чаще в духе неизбежного разлада («Кукольный дом», «Строитель Сольнес»). Поиному — во «Враге народа», где жена и дети поддерживают героя пьесы, доктора Стокмана, подвижника и альтруиста, бросившего вызов злу, что, однако, не меняет типичный для драматургии Ибсена характер конфликта, поскольку вместе с героем одинокой в его противостоянии становится вся семья.

На самом рубеже столетия проблематика, выдвинутая автором «Бранда», еще расширяется. Ее осваивают крупные писатели — А. Стриндберг, Д. Конрад, Дж. Лондон, Э. Ростан и др. Она становится все более многоаспектной, сохраняя единство «точки отсчета»: призмой, сквозь которую видится мир, является идеология и психология отдельной личности.

Обращаясь с интересующей нас темой к русской литературе переломного времени, стоит вспомнить о раннем Горьком. Его произведения 1890-х — начала 1900-х гг. — явление неоформившейся, сбивчивой мысли, пробующей разные пути и подходы к занимавшим его вопросам жизни. Но особенно отчетлив среди них тот подход к коллизиям личности, который наталкивает на типологические параллели с литературными тенденциями, только что описанными. В том числе, на параллели с Ибсеном (почитавшимся в ту пору Горьким) — при всей несоизмеримости сопоставляемого. В романтических вещах раннего Горького звучат мотивы, близкие наиболее радикальным из решений Ибсена: одиночества как единственно достойного человеческого удела, возвышающегося над обы-

денным сознанием («Макар Чудра»); отказа от интимно-личного на пути к одинокой свободе («О маленькой фее и молодом чабане»). Несколько слов — о «Старухе Изергиль», рассказе, казалось бы, «избито азбучном». Эгоцентрический (Ларра) и альтруистический (Данко) типы сознания, явленные здесь, не только противостоят друг другу, но, вопреки расхожим представлениям, в определенном смысле сближаются, связанные общей участью — отвержения, одинокости, чуждости массе. В конце легенды о Данко спасенные им люди, «радостные и полные надежд, не заметили смерти его и не видали, что еще пылает рядом с трупом Данко его смелое сердце. Только один осторожный человек заметил это и, боясь чего-то, наступил на гордое сердце ногой...»²⁴. Последний штрих особенно знаменателен. Есть переключки в сюжетных ситуациях ибсеновского «Бранда» и горьковского рассказа — народная масса и герой, желающий стать ее вожаком. У Ибсена — масса, ведомая Брандом к высоким целям, покидает и предает его, обрекая на гибель. У Горького, хотя при ином ходе событий, — по сути, то же предательство и та же общая мысль о духовной пропасти между избранной личностью и «большинством» (частое слово у Ибсена).

И в других условно-романтических горьковских вещах, и в реалистически достоверных рассказах о «босях» («выломившихся» людях, по слову писателя) весьма явственна точка зрения индивида, отделенного от социума. Правда, в формирующемся художественном мире раннего Горького настойчиво складывались и противоположные тенденции (прежде всего, в автобиографическом образе рассказчика-повествователя), предвещавшие будущего коллективиста. Но стержневой оставалась все-таки иная ориентация.

* * *

Вернемся к «Хаджи-Мурату», к характеру его соприкосновений с охарактеризованной линией литературы порубежной эпохи (кратко затронутой во вступительной статье) — и в собственно содержательном, и в структурном смыслах.

«Бранд — я сам в лучшие минуты моей жизни <...>»²⁵, — заметил Ибсен. Сказать то же об отношении Толстого к своему герою, разумеется, нельзя. Но в своих привлекающих автора чертах Хаджи-Мурат наиболее близок ему среди остальных персонажей повести. Уже сама исключительность натуры толстовского героя «неизбежно» сближала его с теми особенно приметными литературными героями Нового времени, кто «отпадал» от окружающего их мира. Многие из них были героями —

«идеологами», сознательно отталкивающимися от господствующих представлений о рабстве личности у всеподчиняющей среды. Но бунтарство стихийного человека из «кавказской» повести невольно несло в себе подобное же общее содержание. И разве не созвучной этой идее времени оказались слова из старинной горской песни, которая «особенно нравилась» Хаджи-Мурату и в которых предельно выразилось его «я верую»: «Горяча ты, пуля, и несешь ты смерть, но не ты ли была моей верной рабой? Земля черная, ты покроешь меня, но не я ли тебя конем топтал? Холодна ты, смерть, но я был твоим господином» (91–92).

Толстому свойственно и понимание неоднозначной сути того противостояния среде, которое породила переломная эпоха. В самом этом понимании он также соприкасается с писателями-современниками. Хаджи-Мурат делит с героями названного ряда — но совсем по-своему — и противоречия, присущие индивидуально воинствующему сознанию. Уже с первой редакции фигура главного героя получает осложненное освещение; его внутренний мир становится поприщем столкновения «разных страстей» (297), где заняли свое место и своекорыстные, тщеславно-жестокие помышления, связанные с борьбой за власть, где преданность религиозной идее хазавата, войне с «неверными» отступала перед соображениями личной выгоды («измена Хазавату» — 380). В окончательном тексте внутренний склад героя остался противоречивым, но острота противоречий несколько приглушена; благодаря этому и вопреки неприемлемым для автора формам активности на первый план выступили восхищавшие его в Хаджи-Мурате («Так и надо. Так и надо» — 286) черты «противления» — «энергия и сила жизни», волевая мощь.

Но в герое «кавказской» повести есть и другие черты, запечатлевшие особое толстовское видение личности. Во многих крупнейших произведениях порубежного времени ее обособленность по-своему абсолютизировалась; основные, сущностные, ее свойства становились признаком отторжения от окружающего, от обыденного сознания большинства. Мы ссылались на примеры из Ибсена, Горького, а далее обратимся и к некоторым другим именам.

В «Хаджи-Мурате» — иной взгляд на этот человеческий тип, не абсолютизирующий его отчуждение. Толстовский «один в поле воин» значительно более связан с людской общностью, чем многие из героев подобного ряда.

Крайне важен в «Хаджи-Мурате» мотив семьи, если помнить о прямо противоположном (очень часто) его толковании в других литературных вариантах коллизии «отпадения» — как преграды на пути к индивидуальной свободе. А здесь любовь к семье, плененной Шамилем, и стрем-

ление спасти ее становятся одним из самых главных побудительных импульсов²⁶. Но за семейно-патриархальными привязанностями в их кавказском «варианте» стоит нечто большее и общее — нечастое для внутреннего мира «отчужденной» личности, пришедшей в литературу Нового времени, стремление сохранить ощущение почвы как необходимой опоры жизненного поведения.

И не только родной почвы. О по-своему знаменательном расположении Хаджи-Мурата к Марье Дмитриевне и другим русским людям, о вообще особо значимой для толстовского сочинения теме соотношения национальных начал и в их различии, и в их обнадеживающем сближении уже говорилось.

Добавим к сказанному, что своеобразная концепция личности — достояние «Хаджи-Мурата» — стремившаяся примирить смиренномудрие со стихией действительности, стала и общим достоянием Толстого в начале 1900-х гг. Он чаял и в общественном бытии своего времени подобного же примирения, но признаки его увидел пока *лишь в отдельных личностях*, которые, однако, могли бы стать примером для будущего народной жизни²⁷. Резкое возрастание значимости личностного фактора в миросозерцании позднего Толстого (обязанное не только общественному подъему в России, но и внутренне литературным эволюциям) не проецируется еще на развитие массового сознания, современного писателю, но, с другой стороны, и не противопоставляется ему.

Мы остановились достаточно подробно, предупредив об этом заранее, на собственно содержательной стороне образа героя и ее смысловых связях, так как она выполняет и существенную формообразующую функцию, объясняющую особенности конструкции «Хаджи-Мурата» по отношению к ряду других явлений «героецентрического» творчества.

Последним часто свойственна «моноструктурность». Она выражена, с одной стороны, в обособлении плана героя в общей повествовательной системе, поскольку он строится на отчуждении от окружающего (а подчас и в прямой с ним конфронтации); с другой стороны, в его повсеместности: заполняя основное пространство произведения, он оставляет мало возможностей для сколько-нибудь самостоятельного развития других тем, подчиняя их себе.

Наиболее явственно это сказывалось в драматургии, в малых и средних повествовательных жанрах. Что касается крупной повествовательной формы, ей труднее быть столь же «моноструктурной». Но аналогичные процессы, на которые обращалось внимание критики, совершались и тут. Можно говорить о значительном сужении романного пространства как особенности развития жанра в литературе рубежа веков, — в той

ее частой модификации, которая выдвигала в качестве протагониста отдельную, обособленную личность.

Постараемся подтвердить это примерами трех известных зарубежных романов, относящихся ко времени написания «Хаджи-Мурата».

К примерам законченной «моноструктуры» принадлежит роман Стриндберга «Одинокий» (1903; в других переводах — «Одиночество»). А.В. Луначарский метко назвал Стриндберга «великомучеником индивидуализма»²⁸, что вполне подтверждает и это исповедальное сочинение. Его герой (творческая личность, писатель) порою почитает благом «спрятаться в кокон своей собственной души», и тогда она «начинает расти», а порой воспринимает свое одиночество как «проклятую ссылку» и испытывает властную потребность связи с ближним. В конечном счете, однако, он утверждает в неизбежности своего избраннического отчуждения, ибо человек, одаренный творческими возможностями, «должен идти одиноко»²⁹.

Строение книги целиком отвечает строю души героя. Вся книга, от начала и до конца, — сплошной его монолог при почти полном отсутствии других людей как реально действующих персонажей и диалога с ними. Пространство романа ограничено домом, в котором живет герой, и близлежащей местностью, где он совершает свои «уединенные прогулки». Внешняя жизнь прорывается сюда лишь отрывочными фрагментами и только через призму сознания героя.

Подобным созерцательным вариантом коллизии отчуждения роман Стриндберга сближается с модернистским литературным полюсом.

Другое мы встречаем в неоромантической и близкой к ней литературе (особенно «уместной» в данном случае областью сопоставлений с произведением Толстого). Ее герой — личность, чья активность обращена всегда вовне и потому неизбежно подразумевает пространство «внешней» жизни.

Так и в романе Джека Лондона «Морской волк» (1904). Но при этом пространство романа ограничено пределами той среды, которая подчинена законам, установленным героем. На протяжении почти всего повествования единственное место действия — «крохотный плавающий мирок», состоящий преимущественно из капитана корабля Волка Ларсена и его команды. Но и внутри самого этого мирка происходит дальнейшее сужение пространства, поскольку основное внимание переключается на главного героя. Исповедующий мизантропическую философию жизни, призванную оправдать (частично с аргументами «от Ивана Карамазова»³⁰) вседозволенность и право сильного, и одновременно привлекающий могучей энергией и железной волей неустрашимой натуры («бросал вызов судьбе

и ничего не боялся»), он, «законченный индивидуалист», «одинокая душа»³¹, распространяет вокруг себя атмосферу глубокого отчуждения и всецело сосредоточивает на себе — в полном согласии с неоромантическим пристрастием к уникальной индивидуальности — интерес книги.

Правда, по прошествии большей части повествования в нем происходит определенный сюжетный сдвиг, связанный с отпадением от «крохотного мирка» оказавшихся в нем по несчастной случайности двух противостоящих «отталкивающей философии Волка Ларсена» персонажей (от лица одного из которых ведется все повествование). Их бегство с корабля — реальное и одновременно по-своему символическое событие. Но это — и особый момент с точки зрения структурной. Возникает сюжетная ситуация, растянувшаяся на ряд страниц, с впервые выключенным из повествования его протагонистом как действующим лицом. И однако продолжающим оставаться в мыслях беглецов, чтобы к концу произведения снова предстать перед ними вявь — уже умирающим, но еще опасным врагом их «правды»; снова властно вторгнуться в сюжетное действие, упрочивая представление о «моноструктурной» природе сочинения Лондона.

Скажем и еще об одном крупном явлении зарубежного литературного неоромантизма, где интересующие нас тип человека и общий жанровый тип выразились по-особому. Это один из самых известных романов Джозефа Конрада «Лорд Джим» (1900).

Начать с того, что ему совсем не свойственно суженное пространство в том смысле, о котором до сих пор шла речь. Напротив, основного героя и основной сюжет окружает исключительная многолюдность, многонаселенность, благодаря, главным образом, постоянным отступлениям в сторону жадного к мельчайшим жизненным подробностям автора, «хватящегося» то и дело за случайно встреченное, чтобы коснуться какой-то побочной темы или просто погрузить своего читателя в обширные описательные пассажи, относящиеся к вещному миру, пейзажу и др. (В этом смысле здесь есть что-то общее с «Хаджи-Муратом» и вообще толстовской манерой, даже преувеличенное по сравнению с ними.) Известно, что критика подчас упрекала автора «Лорда Джима» за «нестройность» рассказа.

И однако возникает вопрос: возможно ли отнести конрадовское сочинение — при всей достаточно широкой панорамности его — к подлинно эпическому? И можно ли считать его главного героя эпическим характером? Если Волк Ларсен, естественно, выпадает из любого эпического контекста, то его антипод, лорд Джим (это — прозвище), обладатель редкостно привлекательных человеческих качеств, казалось бы, постоянно

ищет связующие начала с миром. Но в конечном счете его духовный состав таков, что не может вписаться даже в наиболее «благоприятную» среду.

Коллизия «отпадения» личности, по существу, не менее категорична здесь, чем в «Морском волке», но совсем другого смысла. Там — хищный эгоцентризм, тут — что-то «вроде возвышенного и идеализированного эгоизма», в котором соединились осознание личностной исключительности, «утонченные чувства» с гипертрофией совестливости и недоступной другим внутренней требовательностью, порождая «безумное и блаженное упорство» по отношению к себе и ко всему вокруг, ощущение изгойства в любой среде, будь то цивилизованное общество или — позже — почти первобытно-патриархальный мирок, где герой завоевал «слепое доверие людей»³².

Не станем вдаваться в сложные сюжетные перипетии романа, поскольку в нашем случае достаточен общий итог. А он внушает представление о фатальности отчуждения героя, непреодолимости его противостояния миру, поскольку, при всей «реальности его бытия», внутренний мир его оставался как бы поверх «страстей этой земли»³³. А запечатленные с изобильной щедростью ситуации, эпизоды, описания, боковые сюжеты из вокруг лежащей жизни, будучи выполнены превосходным мастером, интересны, конечно, и сами по себе. И тем не менее, сама эта множественность и изобильность общей жизни по-своему вторична, лишена эпически самоценного статуса, предназначена прежде всего для того, чтобы оттенить, выявить уникальность героя, его неспособность соединиться ни с одним из ее обликов, как и ее неспособность достичь его уровня.

И потому при всей осложненности отношений героя с миром, при всей подробности (порой чрезмерной) запечатления общей жизни роман Конрада восходит в глубинной сути своей к характерной для традиционно романтического и для неоромантического творчества «моноструктурной» модели.

Изложенный взгляд на три крупных сочинения подтверждает сказанное ранее о разительном несходстве коллизий «отпадения» и одновременно о том более важном, что их объединяло, — альтернатива личностного сознания, ориентированного на неустранимую «одинокость», и общей жизни. Именно эта альтернатива и выразилась в «моноструктурной» композиции столь разных произведений.

Подобную же зависимость архитектоники от характерологии наблюдаем и в «кавказской» повести. Уже шла речь о том, что ее герой и сближен с персонажами названного ряда и значительно отличен. Если их «от-

падение» изначально и непреодолимо, то для него — оно лишь следствие драматически сложившихся обстоятельств. Герой двуедин. *В конкретной реальности изображенной жизни, по отношению к противоборствующим в ней основным силам он — изгой, отчужденная личность, соотносенная с характерными личностными коллизиями современной Толстому литературы; в сущностном же поле произведения он «собирателен» и эпичен.* Эпический герой в «неэпической войне»!

В связи с этим — несколько дополнительных соображений о собственно эпопейном жанровом признаке толстовского сочинения. «Древние оставили нам образцы героических поэм, в которых герои составляют весь интерес истории, и мы все еще не можем привыкнуть к тому, что для нашего человеческого времени история такого рода не имеет смысла» (11, 184), — читаем в «Войне и мире». А между тем в «Хаджи-Мурате» можно ясно расслышать отзвук памяти о древнем эпическом герое. Качествами, особенно почитавшимися в нем, обладает и герой Толстого. «<...> Храбрость есть душевное состояние и деятельность, наиболее подходящая для эпического описания», в котором «на первый план выдвигается *естественная сторона* характера» (Тегель, 244). Именно превознесение храбрости Хаджи-Мурата как национально-природной стороны его натуры в словах, порой внушающих почти фантастическое представление о герое, напоминая о древней традиции, становится одним из лейтмотивов повествования, проходит сквозь все его редакции вплоть до окончательного текста. В разных из них мы читаем о «необыкновенном личном молодечестве <...>, необыкновенных набегах» (458), «баснословной храбрости <...> блестящих победах и подвигах»: «Про его прошедшее, про его жизнь, характер рассказывали чудеса <...> Но и без превеличения история этого человека была удивительная» (382) и др.

Наряду с уникальностью «одного в поле воина», перед нами, таким образом, — и совсем другая, «эпическая» уникальность, концентрирующая некие национальные свойства целого народа, но в их высшем проявлении.

Со всем этим и связалась особая структура «Хаджи-Мурата». Не только общим эпическим заданием автора, а и двуединой сущностью основного характера вызван композиционный тип повествования, передающий эту сущность своими средствами. Его отличает движение от «моноструктурной» модели (обозначившейся в первой редакции) к «полиструктурной», также преимущественно сосредоточенной на судьбе героя, *но как части общей жизни*, далеко не исчерпанной его судьбой, не поглощенной его призмой, а говорящей сама за себя.

Ведущая роль личностного плана повести наиболее подчеркнута началом и концом повествования. Оно открывается знаменитым притчевым

вступлением, целиком относящимся к Хаджи-Мурату, — концептуальным ядром произведения, а завершается рассказом о его героической смерти с заключительной фразой о «раздавленном репее», возвращающей к началу, — рассказом, нарушающем хронологическую последовательность изложения ради главного смыслового акцента (глава, предшествующая заключительной, — о том, что произошло уже после смерти). Прежде всего именно обрамляющие части — уже самим своим местоположением, особой выделенностью — внушают читателю общий замысел произведения и настраивают на повышенное внимание к фигуре главного героя.

Что же касается всего остального повествования, то оно протекает, в основном, в хроникально-хронологической последовательности. При этом главы, непосредственно посвященные Хаджи-Мурату, даны «в числе всякого рода событий» (напомним оборот из главы о Шамиле), никак не выделенные и композиционно равноправные главам о «другом», тесно вписаны в общую повествовательную картину.

* * *

Рассмотрим подробнее движение сюжета с интересующей нас стороны.

Следующая за вступлением 1-я глава, будучи введением в основную сюжетную линию произведения, целиком посвящена Хаджи-Мурату среди немногих сочувствующих ему соотечественников.

Но уже в центре 2-й главы — достаточно «самоценный» по отношению к этой линии групповой портрет солдатской среды (тут — о бытовом укладе роты «в те времена на Кавказе» и вокруг этого, другие бытовые эпизоды, первое появление Авдеева), и только ближе к концу главы вклинивается тема Хаджи-Мурата с появлением его посланцев к князю Воронцову-младшему. Приблизительно то же общее строение — в главе 3-й, начинающейся довольно подробным эпизодом игры в карты у младшего Воронцова — наброском из офицерской жизни; основная тема (известие о посланцах от Хаджи-Мурата) появляется только к середине главы, но затем перебивается никак не связанной с нею линией одного из офицеров, Полторацкого, и упомянутым «микросюжетом» его денщика Вавилы, чтобы снова вернуться к концу главы.

Глава 4-я вся сосредоточена на главном герое. А в главе 5-й повествование опять раздваивается на равные по объему части. В первой — штрихи группового портрета офицерской среды — из «непридворных офицеров» (выражение из гл. XXI) — предающейся молодецким разговорам о своем отношении к военной жизни, которые сменяются эпизодом пере-

стрелки с чеченцами и описанием состояния тяжело раненого в ней Авдеева. Выход Хаджи-Мурата к русским составляет содержание второй части, которую непосредственно продолжает глава 6-я — Хаджи-Мурат в доме Воронцова-младшего.

Существенное переключение действия происходит в 7-й и 8-й главах. 7-я — вся об Авдееве, его последних часах, его душевном состоянии перед лицом смерти. О 8-й, деревенской, главе, ее особо самостоятельном сюжетно-композиционном положении уже шла речь. Семейные Авдеева вспоминают о солдате, в самом конце главы приходит известие о его смерти. Но ни в этой, ни даже в предшествующей, кавказской, главе никаких напоминаний о главной сюжетной линии нет. Повествование на время полностью отходит от нее.

Начиная с 9-й и по 14-ю главу, собственно сюжет Хаджи-Мурата — снова в центре внимания: разговор с ним на обеде у Воронцова-старшего, наместника на Кавказе; Хаджи-Мурат на официальной аудиенции у Воронцова и других встречах; подробный, занимающий две главы рассказ Хаджи-Мурата адъютанту наместника о своей прошедшей воинственной жизни и др.

Но уместно заметить по поводу этих глав, что даже наибольшая степень сосредоточения на основном герое не сужает изначально заданного пространства повествования. В упомянутом только что разговоре о Хаджи-Мурате ничуть не менее интересно, чем то, что говорится о нем, кто и как говорит на этом островке «высшего света». Возникает еще один, «самоценный» в общей системе повествования, групповой портрет (и манерой иронически-язвительного изображения, и самим типом описания явно напоминающий знаменитые описания салонов Анны Павловны Шерер в «Войне и мире»).

Весьма внушительно раздвигает собственно фабульные рамки и автобиографический рассказ героя из 11-й и 13-й глав. Ибо поведенная Лорису-Меликову Хаджи-Муратом «вся его история» — это не только рассказ о себе, но и страница из истории Кавказа тех лет.

Еще сильнее укрупняет эпический масштаб посвященная Николаю I глава 15-я, представляющая собою особый повествовательный план. Уже говорилось об осознании самим автором ее непропорциональности с целым. Однако и в окончательном тексте, после кардинальных сокращений, она выделяется среди всех прочих глав своим намного превышающим их объемом. Превышающим как раз за счет умножения материала, создающего широкий исторический контекст вокруг стержневой сюжетной линии.

В последующих десяти главах неизменен общий тип повествования, который можно обозначить — «Хаджи-Мурат и другие». Но с тою суще-

ственной оговоркой, что всё «другое» продолжает оставаться полноправным субъектом действия, в отличие от привычного «фона».

К концу произведения сгущается драматическая атмосфера вокруг героя. В начале главы 23-й им принято решение «бежать в горы <...> и или умереть, или освободить семью» (102). А следующие затем его воспоминания о детстве, матери, жене, о последнем расставании с сыном «так взволновали» его, что заставили немедленно осуществлять решение. «Поди скажи приставу, что я желаю ехать на прогулку, и седлайте коней», — сказал он» (106) — этими словами заканчивается глава. Однако возникающий здесь напряженно стремительный повествовательный ритм был прерван и на время значительно умерен вторжением «другого». Все начало главы 24-й занято бытовыми эпизодами и штрихами из частной офицерской жизни: Бутлер, его проигрыш в карты, «старался забыться <...> вином», «стал грубо ухаживать за Марьей Дмитриевной», затем «угощение» по случаю прибытия нового воинского отряда, закончившееся «попойкой с песенниками» и др. Ускоренное время повествования опять соприкасается со значительно более «спокойным», эпически замедленным временем, служащим раздвижению тематических границ. А ключевое трагическое событие повести возникает словно невзначай («Это кого Бог несет?» — сказала Марья Дмитриевна, подходя к дому и заведя офицера с конвоем, везших голову Хаджи-Мурата). Но в заключительной, 25-й, главе, рассказавшей о побеге и героической смерти Хаджи-Мурата, фигура главного героя снова заполняет все пространство, возвышаясь во весь рост.

В общем же ходе повествования ее местоположение, как видно, неодинаково. Неизменны, однако, отношения между планом героя и другими повествовательными планами: их связи между собою — только «сочинительные».

* * *

Пора подвести кратко некоторые итоги. Начать с того, что прозрачное, ясное, «общепонятное» по внешней видимости и завидной простоте манеры толстовское произведение на самом деле оказывается достаточно сложным художественным сплавом.

Несомненно, его главная составляющая — опыт классического реалистического романа XIX столетия, чья эпическая тенденция существенна, однако, не только как таковая, а как средоточие и трансформация многовекового опыта эпического искусства от его истоков — героической эпопеи³⁴. Именно претворение собственно эпических качеств весьма важно в этом сочинении.

Другое преобразование было обращено уже к будущему литературы. Автор «Хаджи-Мурата» отозвался на общее движение образной мысли рубежа веков, ищущей новые пути художественного обобщения. Создатель самого обширного прозаического эпоса мировой литературы XIX столетия первым в своей «кавказской» повести преобразует в указанном направлении большую эпическую форму.

Что касается собственно линии главного героя, то она заметно сопрякоснулась и с совсем другими литературными явлениями, которые переносили основной акцент от изображения общей жизни на перипетии судеб отдельной личности. На рубеже веков весьма выразительные образцы такого рода коллизий давало неоромантическое движение.

Так, в «Хаджи-Мурате» встретились, казалось бы, разнонаправленные и разновременного происхождения начала, осложняясь от этого соседства, образуя особую жанровую форму, *в которой соединились обновленная эпичность, сохранившая память о древних мифопоэтических корнях, с рожденной новым временем особого рода «героцентрической» тенденцией.*

Но вместе с тем и само по себе это соединение тоже вызывало невольную память об архетипе — художественном целом, где равноправное положение занимали «эпический мир» и «герой-богатырь» как два «основных элемента содержания героического эпоса»³⁵. *В «кавказской» повести возникает, таким образом, и некое композиционное подобие прежней структуры, которое сближает два названных ключевых «элемента», но кардинально трансформированных в новой художественной реальности.*

Их синтез в произведении Толстого запечатлел некоторые из ведущих устремлений литературы Нового времени, которое поставит «Хаджи-Мурата» в ряд художественных событий, формировавших литературный облик XX столетия.

Поиски в области эпики шли у писателя и помимо «Хаджи-Мурата» — одновременно с ним и после него. Они запечатлены в повести «Фальшивый купон» (1902–1904, 1-я глава написана в конце 1880-х гг.), которая сближается с «Хаджи-Муратом» прежде всего широким тематическим пространством (едва ли не все сословия тогдашней России представлены здесь). Возникает еще одна попытка создания целостной, в эпическом роде, картины русской жизни, отличающаяся почти аскетическим лаконизмом формы. Примечателен отзыв о «Фальшивом купоне» М. Кузмина, появившийся сразу после публикации повести в 1911 г. в первом томе «Посмертных художественных произведений Л.Н. Толстого»: «Нам не вспоминается, чтобы, кроме старинных житий, где-нибудь встречалась такая настоящая эпичность и сила изобразительности без претензий на нее»³⁶. Вместе с тем завязанность всех событий произведе-

ния вокруг единой фабулы, подчиненность ей ослабляет *структурную* самостоятельность его тематических пластов, тем самым отдаляя от собственно эпического качества в духе «Войны и мира» и «Хаджи-Мурата».

В этом смысле более близкой «Хаджи-Мурату» могла оказаться повесть «Нет в мире виноватых», писавшаяся на протяжении 1908–1910 гг. Трудно судить о том, во что окончательно бы вылилось, по существу, только начатое сочинение. Но есть основания предполагать, судя по сохранившимся трем его вариантам, возможность превращения намеченных тут тематических пластов (деревенский уклад, революционеры, городской пролетариат, сильные мира сего) в независимые сюжетные линии, формирующие в своей целокупности новую «сжатую эпопею»³⁷.

Толстой завершал свой путь, как и начинал, неустанным поиском.

* * *

Последующий литературный процесс демонстрировал продолжение поисков в области жанровых обновлений большой повествовательной формы и, следуя Толстому по пути художественной концентрации, давал особые ее примеры.

Такова повесть И.А. Бунина «Деревня» (1910), по-своему развивающая жанровые обретения автора «Хаджи-Мурата». В эпическом по замыслу и по сути сочинении редуцируется многолинейность, присущая поздним эпическим произведениям Толстого; резко ограничиваются *непосредственно* изображаемые сферы общественного бытия и — соответственно — отдельные повествовательные планы; устраняется характерная панорамность. При этом возникает ощущение лишь некоей части обширного целого. Тем не менее, целое присутствует здесь, но по-иному, чем прежде, не демонстрируя себя прямо, а в виде отдельных многозначительных деталей, эпизодов как отголосков не вошедших в произведение пластов действительности — по принципу чеховского сверкающего стеклышка, дающего картину лунной ночи («Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки <...>»³⁸). Прямой объект художника замкнут в одной, подробно обрисованной, сфере российской жизни (деревенской), но постоянно соотносимой с общеисторическим фоном, обрастающей множеством лаконичных штрихов, намеков, ассоциаций, широко раздвигающих тематические пределы.

Перед нами — очевидный пример дальнейшего усиления художественной концентрации, сохраняющей при этом впечатляющую «охватность» воссозданного бытия, но уже более «скрытую». Столь же впечатляюще

масштабен самый предмет мысли — национально-исторические размышления, уходящие в глубокое прошлое. Эти свойства, несомненно, приобщают сочинение Бунина к той жанровой форме, которой посвящена статья. Основываясь на них в своих прежних публикациях, я использовал определения «малая эпопея» и «сжатая эпопея» в разговоре о «Деревне»³⁹.

А между тем вопрос все-таки сложнее, поскольку есть и другие признаки, неотъемлемые от понятия об эпопее, которых лишено это произведение, — ценностно-смысловые, обращенные к «собирающим» мир началам. Объект «Деревни» — совсем иной: запечатленное здесь бытие принципиально, в самом изначальном авторском замысле отчуждено от «мира — большого человека» (вспоминая о словах Авдеева). Слова из ранней редакции бунинской повести «Суходол» о славянской «душе», «гибельно обособленной от души общечеловеческой»⁴⁰, не в меньшей степени подходят и к «Деревне». И в этом смысле можно увидеть в ней и признаки «антиэпопеи» (употребляя терминологию, имеющую хождение в современной научной литературе). Это, разумеется, не «укор» классическому произведению, а констатация особых задач, возникавших перед его автором.

Некоторую ассоциацию со структурными принципами «Деревни» находим и в произведениях тех лет Горького о России и русском народе — «Городке Окурове» (1909), а также «Жизни Матвея Кожемякина» (1910–1911). «Личностное» заглавие этой книги и «точно», и «неточно». В «Кожемякине» (как позднее — и еще более явственно — в «Жизни Клима Самгина») не вполне обычны отношения между главным героем и фигурами фона. По существу, это последнее понятие в определенном смысле условно здесь, ибо слишком крупным планом изображено то, что обычно именуется фоном. Резко повышено значение картин, сцен, эпизодов жизни, «внешней» герою. Ему меньше доверено, чем в традиционном «личностном» повествовании, хотя он и весьма представительен.

«Жизнь Матвея Кожемякина» велика по объему, в этом отношении сильно отличаясь от «Деревни». И однако сама картина общей жизни — в духе художественных поисков времени — обладает здесь особой емкостью, локальна по «материалу», строго замкнутому в пространственных границах. Но «уездная, звериная глушь» — лишь прямой объект изображения. Ибо ограниченная одним повествовательным планом, повесть Горького, как и «Деревня», потенциально многопланна. Произведение «о России, как о целом»⁴¹ — эти слова автора «Кожемякина» о бунинской повести можно отнести и к собственному его сочинению⁴².

Все эти искания в области эпической прозы оказались востребованными литературой XX столетия.

¹ Шульгин С.Н. Из воспоминаний о гр. Л.Н. Толстом // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1955. Т. II. С. 162.

² В литературе о Л. Толстом мы встречаем попытку осмысления толстовского художественного творчества 1900-х гг. в целом под знаком тяготения к крупной эпической форме. «Каждое отдельно взятое произведение Толстого 900-х годов традиционно причисляется к разряду рассказов или повестей <...> Но кроме этих традиционных черт, всякий раз после анализа остается нечто, что не вмещается в узкие рамки дефиниций малых и средних повествовательных форм. Такой конструктивно значимый остаток — сюжетно-фабульные соотношения, присущие скорее одному из крупных эпических жанров, нежели повести или рассказу» и представляющие собой чаще всего «жанровые клише, которые имеют прямое отношение к эпопейному типу повествования», но остаются «в контексте неразрешившейся эпопей», как «разрозненные этюды» к ней (Шатин Ю.В. К проблеме межтекстовой целостности (на материале произведений Л.Н. Толстого 900-х гг.) // Природа художественного целого и литературный процесс: Межвузовский сборник научных трудов. Кемерово, 1980. С. 51, 53).

Аргументация в пользу этого взгляда (предельно сжатая) вызывает на спор. Нами предлагается иная аргументация, исходящая, в частности, из *осуществленности* эпопейного замысла у Толстого 1900-х годов — но прежде всего и главным образом в «Хаджи-Мурате», что выделяет его среди других сочинений писателя того времени. Сопоставление этих аргументаций (предполагающее отдельный разговор о фабульном своеобразии и особом качестве монологизма во *всей* толстовской прозе 1900-х гг., на чем строятся выводы автора статьи) увело бы слишком далеко от основной задачи настоящей работы. Заметим только, что *сам по себе* общий тезис Ю.В. Шатина о раздвигании традиционных жанровых границ в прозе писателя последних лет творчества достоин внимания и интереса.

³ Палиевский П.В. О художественном произведении // Вопросы литературы. 1965. № 2. Цит. по: Палиевский П.В. Художественное произведение. В его кн.: Пути реализма: Литература и теория. М., 1974. С. 7.

⁴ Там же. С. 9, 13.

⁵ Там же. С. 12

⁶ Литература о Л. Толстом уже привлекала внимание к суждению Розы Люксембург о «Хаджи-Мурате»: «По архитектонике он напоминает немного “Войну и мир”; в нем виден талант великого эпика» (Вопросы литературы. 1959. № 3. С. 151.).

⁷ Вл.А. Ковалев справедливо выделил главу о Николае I и главы, связанные с Авдеевым, как свидетельство композиционной неоднородности «Хаджи-Мурата». Но вызывает несогласие объединение этих очень разных (в том числе стилистически) глав в один «композиционный центр» и — главное — их характеристика под общим знаком «иллюстрации отвлеченных моралистических идей», в отличие от художественной конкретности «истории жизни главного героя» (Ковалев Вл.А. О композиции повести Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат» // Вопросы сюжета и композиции: Межвузовский сборник. Горький, 1980. С. 40–43).

⁸ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1950. Т. 35. С. 69–70. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы (т. 35), тома и страницы (другие тома).

⁹ Заметим попутно, что эту сторону произведения высоко оценил Горький, о чем писал, ссылаясь на разговор с ним, А.В. Амфитеатров: «Особенно Горький подчеркивал то, с каким непостижимым мастерством Толстой овладел тайной "передавать движение"». Цит. по: Горький и русская журналистика начала XX века: Неизданная переписка // Литературное наследство. М., 1988. Т. 95. С. 383.

¹⁰ Показательно наблюдение лингвиста: «Толстой пользуется простыми предложениями (как изолированными, так и в составе сложно-сочиненных) преимущественно при описании», тогда как «сложные предложения с несколькими придаточными различного типа <...> встречаются преимущественно тогда, когда Толстой передает речи, настроения, мысли, чувства действующих лиц» (*Березин В.М.* Синтаксис повести «Хаджи-Мурат» // Русский язык в школе. 1946. № 3–4. С. 33). Наиболее сжатые синтаксические формы преобладают при воссоздании именно описательно-событийного ряда как наиболее динамичной стороны повествования.

¹¹ История создания «Хаджи-Мурата» подробно освещалась в обширных комментариях А.П. Сергеенко, помещенных в 35-м томе, работах «Создание повести "Хаджи-Мурат"» Л.М. Мышковской (*Мышковская Л.М.* Мастерство Л.Н. Толстого. М., 1958), «Последний шедевр Л.Н. Толстого» Ф.И. Евнина (Толстой-художник: Сборник статей. М., 1961), «Хаджи-Мурат» В.А. Жданова (*Жданов В.А.* Последние книги Л.Н. Толстого. М., 1971). Ряд соображений на эту тему высказывал В.Б. Шкловский (см. *Шкловский В.* Последняя повесть Л. Толстого // Вопросы литературы. 1959. № 7).

¹² *Бочаров С.* Роман Л. Толстого «Война и мир». М., 1963. С. 19.

¹³ *Адрианов С.* Критические наброски // Вестник Европы. 1912. С. 355.

¹⁴ *Мышковская Л.М.* Указ. соч. С. 251.

¹⁵ Отмечено в статье Вл.А. Ковалева «Основные черты стиля художественной прозы Л.Н. Толстого в повести "Хаджи-Мурат"» (Очерки по стилистике русского языка. М., 1959. С. 82) со ссылкой на свидетельство военного историка А.Л. Зиссермана об этом выражении как «бывшем в ходу на Кавказе».

¹⁶ О лаконичных способах изображения психологического процесса у позднего Толстого (в том числе, на примере эпизода смерти Авдеева) по сравнению с Толстым прежним см.: *Кузина Л.Н.* Художественное завещание Льва Толстого: Поэтика Л.Н. Толстого конца XIX — начала XX века. М., 1993. С. 53–60.

¹⁷ *Мышковская Л.М.* Указ. соч. С. 253.

¹⁸ *Бахтин М.М.* Эпос и роман // *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 458.

¹⁹ *Гегель.* Лекции по эстетике: Книга третья // *Гегель.* Сочинения. М., 1958. Т. XIV. С. 230. В дальнейшем ссылки на этот том даются в тексте с указанием страницы.

²⁰ «Марья Дмитриевна и Хаджи Мурат написаны в одной манере; они утверждены как настоящие люди, несмотря на все тени, которые смело наложены на их изображения, так смело, как бросает тени настоящий свет» (*Шкловский В.Б.* О «Хаджи Мурате» // *Шкловский В.* Художественная проза: Размышления и разборы. М., 1959. С. 530).

²¹ *Бочаров С.* Указ. соч. С. 135, 140.

- ²² Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. М., 1956. Т. 2. С. 233.
- ²³ Там же. С. 339, 324, 328.
- ²⁴ Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произв.: В 25 т. М., 1968. Т. 1. С. 96.
- ²⁵ Ибсен Г. Собр. соч. Т. 4. С. 691.
- ²⁶ Об эволюции мотива семьи в ходе работы над повестью см.: Галаган Г.Я. Поздний Толстой // История русской литературы. Т. 4: Литература конца XIX — начала XX века (1881–1917). Л., 1983. С. 273–274.
- ²⁷ См. статью «Поздний Л. Толстой», с. 93.
- ²⁸ Луначарский А.В. Великомученик индивидуализма: Август Стриндберг // Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1965. Т. 5. С. 217.
- ²⁹ Стриндберг А. Полн. собр. соч. М., 1912. Т. XIV. С. 37, 47, 118.
- ³⁰ «Ради них («человечества и детей». — В.К.) я ничем не поступил бы, — заявляет он. — Это все сплюнявые бредни — во всяком случае для того, кто не верит в загробную жизнь <...>. Верь я в бессмертие, я «мог бы черт знает как возвысить свою душу. Но, не видя впереди ничего вечного, кроме смерти <...> я поступал бы безнравственно, принося какую бы то ни было жертву». — Джек Лондон. Соч.: В 7 т. М., 1955. Т. 4. С. 70.
- ³¹ Там же. С. 129, 65, 45.
- ³² Конрад Д. Избранное: В 2 т. М., 1959. Т. 1. С. 396, 288, 474.
- ³³ Там же. С. 590.
- ³⁴ О родовых свойствах, связующих роман Нового времени и «древнюю эпiku», см.: Тамарченко Н.Д. Эпика // Теория литературы. Т. III: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003. С. 230–238.
- ³⁵ Мелетинский Е.М. Народный эпос // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 70.
- ³⁶ Аполлон. 1911. № 10. С. 73.
- ³⁷ Наш взгляд на два этих сочинения подробно изложен в монографии «Русский реализм начала XX века» (М., 1975. С. 14–18), статье «Лев Толстой в эпоху первой русской революции» (сб-к «Революция 1905–1907 годов и литература». М., 1978. С. 81–83, 96–98).
- ³⁸ Чехов А.П. Полн. собр. соч.: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1974. Т. 1. С. 242.
- ³⁹ Впервые — в кн.: «Русская литература конца XIX — начала XX в.: 1908–1917» (М., 1972. С. 105) и моей монографии «Русский реализм начала XX в.» (с. 173).
- ⁴⁰ Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 3. С. 425.
- ⁴¹ Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М., 2001. Т. 8. С. 197.
- ⁴² В книге Н.Д. Тамарченко «Русская повесть Серебряного века» (М., 2007; гл. III — «Замкнутый социум и кризис национально-исторического мира») рассматриваются в русле жанровых трансформаций эпического начала и другие, весьма разные, явления литературы рубежа, но сближающиеся, в том числе, «метонимическим» характером образа мирка, непосредственно окружающего героев» (с. 85).

Л. ТОЛСТОЙ И Ф. СОЛОГУБ (О ДВУХ ХОДЫНКАХ)*

В 1910 г. Толстой написал одно из своих последних произведений, рассказ «Ходынка», отозвавшееся на печально знаменитое событие сравнительно недавней истории — гибель в давке около полутора тысяч людей, собравшихся 18 марта 1896 г. на Ходынском поле в Москве по случаю коронации Николая II. А тремя годами раньше в приложении к газете «Биржевые ведомости», журнале «Новая иллюстрация» (от 5 и 19 февраля), появился рассказ Сологуба «В толпе» на ту же тему, прозрачно завуалированную (действие происходит в увенчанном «золотыми маковками <...> многочисленных церквей» «древнем и славном городе Мстиславе», справляющем свое семисотлетие). После первой публикации рассказ вошел в сборник Сологуба «Книга разлук» (1908), а в 1909 г., т.е. незадолго до написания толстовского рассказа, был издан даже отдельной книжкой. Знак особого внимания автора к своему произведению! А толстовский рассказ был опубликован только в 1912 г., в третьем томе «Посмертных художественных произведений Л.Н. Толстого».

Сопоставление «двух Ходынок», двух решений одной темы — корифеем классического века русской литературы, перешедшего в «серебряный», и выдающимся деятелем «нового искусства» — интересно для аналогий, независимо от того, знал ли Толстой о рассказе Сологуба или не знал.

Заметим, что «ходынские» сюжеты обоих писателей были не одиноки, они возникли на почве усилившегося интереса к трагическому событию 1896 г. в литературе и журналистике (прежде всего демократической ориентации) той поры. И казалось бы, что рассказ Толстого должен был стать еще одной гневной инвективой против самодержавного режима. К этому

* Впервые в кн. «Революция 1905–1907 годов и литература» (М., 1978, ст. «Лев Толстой в эпоху первой русской революции», с. 90–94).

предрасполагали и сам исторический «сюжет», и тот постоянный иносказательно-обобщенный политический смысл, который приобрело ставшее нарицательным слово «Ходынка». Он ощутим и у Толстого. Это явствует из ряда выразительных частных: кем-то брошенная реплика «Черти проклятые — в народ хвырять стали» — по поводу царских «гостинцев», вышвыриваемых в толпу; труп женщины, первой жертвы, лежащий у самого царского павильона; казаки, загоняющие обратно, в людское месиво, чудом выбравшихся из него отдельных людей. Однако непосредственно обличительные ноты все-таки не доминируют в повествовании: они, хотя и многозначительные, но только намечены. Если сравнить рассказ с сокрушительными политическими обличениями во многих других произведениях и статьях писателя, то «Ходынка» «проиграет». И это понятно, потому что Толстой в основном писал о другом. Его заинтересовал прежде всего самый феномен массовой психологии, в известном отвлечении от остроты конкретной общественной ситуации.

В.Ф. Булгаков записал слова писателя о «катастрофе на Ходынке», сказанные 20 февраля 1910 г.: «Я хотел писать на эту тему, она мне очень интересна. Психология этого события такая сложная. Обезумевшая толпа, дети, спасающиеся по головам и по плечам... А главное, эта смена: сначала у всех веселое, праздничное настроение, а потом — эта трагедия, эти раздавленные тела... Ужасно!»¹ О смятении толпы, кричащей, стонущей, охающей, о том, как «одни люди топчут других, и не могут не топтать», о жертвах трагедии мы читаем и в самом рассказе (он был написан тогда же, в конце февраля). Обо всем этом поведано с драматической выразительностью, но одновременно и с крайней сдержанностью. Устрашающей экспрессией образа нередко злоупотребляла литература тех лет. Толстой же целомудрен даже в самых страшных описаниях. К тому же описания этого рода лаконичны. Писатель подчеркнуто избегает нагнетания ужасающих подробностей, большей частью ограничиваясь скупыми штрихами.

Зато, в соответствии с общим замыслом, подробнее и шире развернут другой аспект рассказа — процесс духовного высвобождения личности. Он представлен в выступающей крупным планом фигуре рабочего человека Емельяна Ягоднова. Поначалу, как и все, Емельян стал рабом стадного инстинкта («рвался вперед, хорошенько не зная зачем, — потому только, что все рвались...»). Оказавшись затем в смертельной опасности, он испытал только два чувства: «одно — *страх* за себя, за свою жизнь, другое — *злоба* против всех этих ошалелых людей, которые давили его» (в этой и следующей цитатах из рассказа курсив мой. — В.К.)². Но у Толстого — это лишь исходный момент, за которым следует перелом, когда Емельяну «вдруг что-то вступило в сердце». На место инстинкта самосохранения приходят жалость к окружающим и желание помочь им. И то-

гда: «*Страх* за себя прошел. Прошла и *злоба* к людям» (с. 209). А к обретенным новым чувствам прибавилось и нечто другое. Позднее он опять попал в «давку еще худшую, чем прежде <...> Но у Емельяна уж не было теперь, — снова упорно повторяет писатель, — ни *страха* за себя, ни *злости* к тем, кто давил его», а «было одно желание — уйти, избавиться, *разобраться* в том, что поднялось в душе <...>» (с. 210). Явилось, иначе говоря, разумно-нравственное, христиански окрашенное начало, празднуя победу над инстинктом. Спасши двух людей, Емельян окончательно просветляется в своих мыслях.

Главная суть рассказа — в общем взгляде на духовный мир массы, объективно противостоящем тем представлениям о неизбывно косной, непросветленной народно-национальной жизни, которая так страшила иных писателей в годы после Первой революции. К Ходынке обращались, между прочим, и для того, чтобы подтвердить такого рода представления о коллективном народном начале как слепо стихийном, получившие достаточно широкое хождение.

Для рассказа Толстого, напротив, первостепенно важен мотив внутренней эволюции, приводящей к преодолению стихийности. Здесь пролегла основная линия сопоставлений и с «Ходынкой» у Сологуба. Между двумя рассказами есть и сходства, но различия неизмеримо важнее. Сходство прежде всего — в самом жизненном материале, вплоть до соответствий в частностях. Еще существеннее, что и у Сологуба политически обличительная нота (менее ощутимая, чем у Толстого, но тоже присутствующая, обозначенная в начале рассказа) отступает перед интересом к психологии самой массы. Здесь встречаются даже текстуальные совпадения. Любопытно, что первоначальные настроения толпы Сологуб характеризует точно такими же словами, что и Толстой: «громадная земная толпа насквозь пронизана была *злобою и страхом*» (курсив мой. — В.К.)³. Эти настроения тоже развиваются, но в противоположную сторону. У Сологуба — это пробуждение зверя, власть жестокого инстинкта, восходящая и к метафизическому злу.

Перед нами тут — новый облик главной темы сологубовского романа «Мелкий бес», демонстрирующего, как лично «передоновское» оборачивается «передоновщиной» — общими свойствами людскими. Своего рода кульминацией является в этом смысле сцена маскарада из «Мелкого беса». Казалось бы, невинное и обещающее быть радостным празднество! Но за маскарадными личинами — морда зверя. И нужен только ничтожный повод... Участники сборища, взбешенные, что им не досталось приза, набрасываются на его обладателя, одетого гейшей. «Началась дикая травля <...> Толпа с гейшей в середине бешено металась по зале, сбивая с ног наблюдателей <...> — Бить их всех надо! — визжала какая-то

озлобленная дамочка<...> Какой-то свирепый молодой человек вцепился зубами в гейшин рукав и разорвал его до половины. Гейша вскрикнула: — Спасите! <...> Какая-то дамочка ухватила гейшу за ухо, и трепала ее, испуская громкие торжествующие крики»⁴. И когда обезумевший Передонов устраивает пожар в здании, то это — естественное завершение общего безумия, «передоновщины» в действии как миниатюрного подобия всего окружающего мира.

Но то, что происходит в затхлом уездном быту, разыгрывается и на больших исторических площадках. Такой, например, которую запечатлел рассказ «В толпе». Здесь появляется и само слово «маскарад»: «дьявольски мучительно длился маскарад. И казалось <...> не будет конца кипению этого сатанинского котла» (с. 44).

Из романа перекочевала сюда и знакомая также по «Ходынке» Толстого «формула»: «злора и страх» — это и характеристические черты Передонова. Правда, события, изображенные рассказом «В толпе», много страшнее, чем те, что разыгрывались на маскараде в «Мелком бесе». Но внутренний их смысл единый. Отсюда — похожесть описаний. В толпе «кусались», «хватали друг друга за горло», одна баба «залезла пальцами в рот другой и рвала ей рот» и т.п. Сдержанно целомудренному описанию страшного, характеризующему стилистику рассказа Толстого, противостоит соединенная с натуралистическим обнажением «кошмарно» экспрессивная манера, которая вытесняет заданную в начале ровно повествовательную манеру рассказывания.

Особенно наглядно представить расстояние между двумя произведениями позволяет один общий им тематический мотив, относящийся к изображению поведения толпы. Об эпизодах этого рода рассказывали очевидцы. В.Ф. Краснов в очерке «Ходынка (рассказ не до смерти растоптанного)» вспоминал: «Много раз я делал попытки выскользнуть кверху и убежать по головам до будок, и всякий раз меня били и толкали соседи и осаживали назад. Не один раз протискивались над моей головой женщины и старики. Их толпа щадила и давала дорогу по своим головам <...> И детей щадила толпа и передавала их любовно с головы на голову, словно раскаиваясь в своей вине, что привлекла их с собою сюда»⁵. Краснову вторил В.И. Штейн в статье «Ходынская катастрофа 1896 года»: «Толпа поднимала на свои головы лиц, впадавших в бессознательное состояние <...> Этим же способом воспользовались <...> очутившиеся в толпе дети; взобравшись на плечи своим соседям, они по головам толпы добивались до свободного пространства»⁶.

Понятно, что мимо этого светлого, обнадеживающего, так согласного с его замыслом момента психологии массы Толстой пройти не смог, подхватил его в своем повествовании⁷. Именно со спасения ребенка насту-

пил поворот в сознании Емельяна Ягоднова: «Ему стало жалко мальчика. Он <...> подхватил его и вскинул себе на плечо <...>

— Давай его сюда, — крикнул шедший вплоть с Емельяном кучер и взял мальчика и поднял его выше толпы.

— Беги по народу.

И Емельян, оглядываясь, видел, как мальчик, то нырял в народе, то поднимаясь над ним, по плечам и головам людей уходил все дальше и дальше» (с. 209).

Совсем другое в рассказе «В толпе»: «взлезший наверх наступил сапогом на Лешину голову (Леша — гимназист. — В.К.) <...> Кто-то темный и грузный пошел по верху в сторону, по плечам и головам <...>»; «Он был красный, рыжий, хохотал, неровно шел вперед, по плечам и головам, ступая без разбора тяжелыми сапогами» (с. 46, 55).

У Толстого мальчик бежит «по плечам и головам», спасаемый взрослыми. У Сологуба звероподобные взрослые топчут сапожищами «плечи и головы» детей. Осатаневшая толпа не щадит слабых и беззащитных. Напротив: «Люди зверели, и со звериною злобою смотрели на детей» (с. 41).

Мы не раз возвращались в этой книге и еще будем возвращаться к вопросу о сложной целостности русской литературы порубежного времени, что подразумевает тенденции (миросозерцательные, художественные) к сближению литературных полюсов, при всей далекости расстояния, разделяющей их. Но в данном случае было бы странно говорить о подобного рода сближениях, настолько антиномичны миры обоих писателей. В невольном диалоге между ними — разумеется, не столько о Ходынке, сколько о человеке вообще — явлены несовместные воззрения. За кем же истина в этом споре?

Можно думать, что читателю наших дней было бы трудно безоговорочно принять как ту, так и другую категорическую позицию. Современник трагической истории прошедшего столетия, он оценит высокий утверждающий толстовский пафос добрых начал человеческой природы. Но ему станет доступно и другое, мрачное сологубовское знание о разрушительных процессах в индивидуальном и коллективном сознании. Здесь — не противостояние правды и лжи, а отражение разных сторон небывало противоречивой реальности начала XX века, которая пребудет такой и в последующие времена, разные *правды* о ней. Перед нами — полярные литературные явления, которые, тем не менее, не отменяют сложной целостности общего литературного поля, складывающегося на рубеже веков. Ибо особенность многих подобных явлений русского литературного процесса конца XIX — начала XX столетия — в том, что лишенные какой-либо близости, даже отрицающие друг друга, они вместе

с тем не исключают, а взаимодополняют одно другое, что в ретроспективе времени становится еще более заметно.

¹ Булгаков В. Л.Н. Толстой в последний год его жизни. М., 1957. С. 112.

² Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1936. Т. 38. С. 209. Далее ссылки на т. 38 даются в тексте, с указанием страницы.

³ Сологуб Ф. В толпе. СПб.: Кн-во «Освобождение». Серия «Современная русская литература». № 2. 1909. С. 43. Далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием страницы.

⁴ Сологуб Ф. Мелкий бес. М., 1988. С. 270–271.

⁵ Русское богатство. 1910. № 8. (1-я паг.). С. 162–163.

⁶ Исторический вестник. 1909. № 11. С. 481.

⁷ Как указывают комментаторы рассказа, и очерк Краснова (который Толстой прочел в рукописи, присланной ему автором в январе 1910 г.), и статья Штейна были источником фактических сведений для писателя. См.: Брейтбург С.М. К вопросу об источниках «Ходынки» // Лев Николаевич Толстой. М.; Л., 1928; комментарии Б.М. Эйхенбаума к 38 т. Собр. соч. Толстого. В ст. Брейтбурга (с. 395–396) соотнесены соответствующие эпизоды из «Ходынки» Толстого и очерка Краснова.

О ПРОЗЕ Ф. СОЛОГУБА В СВЕТЕ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ*

«Кто имеет большее право на звание декадента...?» — писал о Ф.К. Сологубе известный критик А.Г. Горнфельд¹. И однако уже реакция современников на главное сочинение писателя, роман «Мелкий бес» (1902; первое отдельное издание — 1907 г.) осложняла эту устойчивую и, в общем, основательную репутацию. Ряд критиков увидел в нем прежде всего социально злободневный смысл, приобщающий произведение к традициям отечественного реализма². Другие критики отстаивали взгляд на это сочинение как целиком надбытное, метафизическое, символично-философское. Характерно, что подобный разброс мнений сохранился и впредь. В последующей научной литературе мы встречаемся и с версией о «Мелком бесе», созданном на путях реализма и средствами реализма, и, с другой стороны, утверждениями, что в романе Сологуба нет ни типических характеров, ни социальных категорий. При этом признаются уроки реалистической прозы — но главным образом в сфере стиля, что вполне согласуется с таким, например, высказыванием самого писателя: «наиболее законной формой символического искусства является реализм <...>»³. Новое искусство, возникавшее на философско-метафизической основе, заявляет о своей приверженности к традиционным формам образности, к весьма властной к концу века на русской почве реалистической традиции.

Тут один из источников художественного обновления русской модернистской прозы вообще. Поэтика новой литературы, складывающейся на рубеже века, воспринимает импульсы от реалистической поэтики предшествующего столетия. Правда, подобный симбиоз не всегда был на пользу сочинениям Сологуба, не всегда органичен в них (что особенно явственно в романе «Творимая легенда»). Вместе с тем и в «Мелком бе-

* Впервые — Europa Orientalis. Roma. XI/1992: 2.

се», и в лучших образцах новеллистики писателя намечались перспективные для литературы XX столетия пути образного слова, обязанные и вниманию к традиции. Но приверженность к ней не ограничивалась «формой».

Упомянутый спор вокруг Сологуба имел касательство, по существу, не только к автору «Мелкого беса», но к феномену русской символистской прозы в целом — романной прежде всего. «*A realibus ad realiora*» (от реальности низшей к реальности высшей) — этой известной формуле Вячеслава Иванова следовал и символистский роман⁴. В прозе, в отличие от поэзии, был особенно велик удельный вес «*realia*» — эмпирической действительности, что сказывалось и на особо сложном контактировании двух начал. Именно с этим во многом связана диалектика традиционного и нового в интересующих нас явлениях. Она давала знать о себе в определенной двойственности, свойственной русской символистской прозе на всех уровнях текста. «У Сологуба <...> двойственность обнаруживается везде...», — заметил М.М. Бахтин⁵.

Характер отношений Сологуба с традицией особенно красноречив в этом смысле. В его прозе обильные образные ассоциации из прошлой литературы метафорически обновлены, мифотворчески истолкованы и в то же время сохраняют достаточно тесную смысловую связь со своим — часто реалистическим — первоисточником. Я не собираюсь конкретно рассматривать здесь эту сторону, принимая во внимание, что творческий опыт автора «Мелкого беса» в общем контексте «неомифологии» русских символистов углубленно исследован в работе З.Г. Минц (дополненной позднее отдельными наблюдениями других авторов). Отмечу лишь одно из общих положений этой работы, существенных для нашей темы — о сложной соотносительности «неомифологизма» русского символистского искусства с литературным наследием XIX столетия. И проистекающего отсюда в «Мелком бесе» «принципиально двойственного» изображения реальности, обращенного — в плане наследования — одновременно и к реалистической, и к романтической традиции. Правда, З.Г. Минц ограничивает значение первой традиции, полагая, что в образах Сологуба «нет ничего, специфического *только* (курсив мой. — В.К.) для реалистической эстетики (например, отражения концепции “среда-человек” <...>)»⁶. У меня несколько иной взгляд на это. Думаю, что двойственность повествования в «Мелком бесе» связана прежде всего со следами присутствия специфической для реализма (хотя и далеко не ограничивающей его основные сущностные признаки) историко-детерминистской концепции. Ее соприкосновение с индетерминистской, метафизической концепцией бытия и образует основную миросозерцательную границу между двумя литературными полюсами,

которая, однако, в русской символистской прозе не становится китайской стеной.

Не становится благодаря — во многом — той неоднозначной функции, которую выполняет здесь столь ощутимый пласт жизненной эмпирии, вокруг лежащей реальности. Автор-символист не отталкивает ее от себя, а, напротив, парадоксально поверяет ею свои метафизические обобщения. В том смысле, что она, эта реальность, служит своего рода доказательством «от противного» авторских выводов. Новая мысль символистского романа в целом противится конкретно историческим объяснениям. Но поскольку это противление происходит как бы на «территории» реалистического романа, в его тематическом и — нередко — образном материале, автор подчас выпускает джинна из бутылки. В результате конкретно жизненный план повествования порою приобретает некую самоценность, известную независимость от конечных авторских намерений, точнее — полузависимость.

Это взаимодействие двух качеств мысли и самая «механика» перехода одного в другое ясно видны в прозе Сологуба — не только романной, но и новеллистической. В последней, пожалуй, даже нагляднее. Перед нами здесь нередко — «обнажение приема». Причем иногда — одного и того же приема, очень нехитрого. Известно тяготение Сологуба к постоянству, порой монотонному, внешне простых решений — образных, тематических, лексических. Вот некоторые примеры.

Мальчик увлекается теневыми картинками, забрасывая занятия в гимназии (рассказ «Свет и тени», 1894). Но оказывается, что тени — не просто тени, те, что на стене, а символ всей жизни — «бессмысленного мелькания теней, сливающихся в густеющих сумерках». Хозяин дома пугает постоялицу, девочку-гимназистку, разбившую его любимую чашку: «Вот погоди... заползет тебе червяк в глотку» (рассказ «Червяк», 1896); брошенное в бытовом разговоре словечко становится зловещим лейтмотивом повествования — червь в душе, съедающий вместе с душой и тело. Любимая игра мамы с маленькой дочкой — прятки (рассказ «Прятки», 1898). Старуха-кухарка говорит, что это — плохая примета: «Прячется, прячется, да и спрячется... в сырую могилу...». Девочка умирает.

В упомянутых и многих других рассказах разных лет — однотипная структура. Самые обыденные обстоятельства, с которых неизменно начинается повествование и которые, казалось, не сулят ничего чрезвычайного, оборачиваются фатальной всеобщностью. Нередко одинаков и прием, посредством которого повышается смысловой уровень повествования — от бытового к бытийному. Это — реализация метафоры. (На значение того же приема в известном рассказе «Белая собака» указано в упомянутой книге Ханссон.)

Нечто подобное — в «Мелком бесе», но в значительно более сложном осмыслении. Чрезвычайное и здесь возникает на почве гнетущей заурядности. Главный герой, поначалу почти целиком вписанный в свое приземленное социально-бытовое окружение, постепенно выпадает из общего ряда. Житейское объяснение тому — умопомешательство Передонова. Однако его болезнь — по существу, та же реализованная метафора в духе малой прозы Сологуба, символический аналог до крайней, абсурдной степени отчужденного сознания.

Феномен «передоновщины», как и весь художественный мир произведения, предстает здесь в нескольких смысловых измерениях, что не всегда достаточно учитывалось и учитывается. В нем обобщения разных уровней — как ступенька за ступенькой, как расширяющиеся по воде круги. Многослойное содержание это по-своему запечатлевает общее влечение к синтетизму, отметившее искусство «серебряного века».

В первом «измерении», самом явном и традиционном, «передоновщина» — порождение кошмара российской мещанской провинции, усугубленного общественной реакцией 1880-х годов. «Задатки» «Мелкого беса», имея в виду, в частности, данную ипостась, — уже налицо в сологубовском романе «Тяжелые сны» (опубликованном в 1895 г.) — и в самом его материале, и в некоторых устойчивых мотивах. Но лишь в «Мелком бесе» эти волновавшие писателя темы получили должный мыслительный и эстетический масштаб, побудив читателя к сопоставлению нового сочинения с появившимся четырем годами раньше его окончания знаменитым чеховским «Человеком в футляре» (к тому же упомянутым в романе, хотя своеобразно). И действительно, если отвлечься от чуждой Чехову «метафизики» Сологуба и посмотреть на провинциальных учителей Беликова и Передонова (при всем их различии) как на социально-психологические типы времени, параллель эта окажется, по существу, неизбежной. Самая глубокая мысль, заложенная в чеховском типе, — о нерасторжимости, «родственности» рабства и деспотизма, особенно важна и для «Мелкого беса».

Однако тогда же против распространявшейся интерпретации сологубовского романа как социального и следующей отсюда параллели с Чеховым решительно возразил Р.В. Иванов-Разумник. «<...> Крылатое слово “передоновщина” сразу вошло в обиход русской жизни и литературы <...>», — писал он, но тут же оспорил популярную у «многих читателей и критиков» версию: «Видеть в “Мелком бесе” сатиру на провинциальную жизнь, видеть в Передонове развитие чеховского человека в футляре — значит совершенно не понимать внутреннего смысла сологубовского романа. Не одна провинциальная жизнь какого-то захолустного городишки, а вся жизнь в ее целом есть сплошное мещанство, сплош-

ная передоновица <...>⁷. Иванову-Разумнику вторила А. Чеботаревская, жена Сологуба, постоянно комментировавшая его произведения. Она тоже сетовала по поводу чрезмерной распространенности «бытобыличительной», «историко-гражданственной» точки зрения и неодобрительно писала: «Целая литература создавалась уже, рассматривающая этот роман как продукт восьмидесятиничества, а через его — Передонова как порождение общественной реакции и провинциального мракобесия»⁸.

Справедлив, конечно, этот пафос защиты философически всеобщего содержания «Мелкого беса», но несправедливо его противопоставление бытовым, социальным и тому подобным реальностям произведения. Писатель, тяготеющий к «отвлеченностям», был весьма чуток и к общественным конфликтам своего времени. «Литературой», о которой говорила Чеботаревская, подразумевая критику либерально-демократического толка, было замечено в «Мелком бесе» не только «провинциальное мракобесие» и недавнее «восьмидесятическое» прошлое, но и нечто еще более для нее важное, животрепещущее. «Для нас Передонов понятнее, чем для поколения предшествующего»⁹, — утверждал В. Боцяновский, находя в нем предвидение психологии черносотенца, будущего карателя революции. Вл. Кранихфельд писал о Передонове, «родном сыне русской государственности, безропотно подчинившемся всем ее внушениям»¹⁰. Е. Аничков резюмировал: «Царит “передоновица”. Она властвует и по сей час. Обернитесь, и вы нащупаете ее в самом современном, на ваших глазах сказывающемся озверении, которым кровавится Русь, поднявшая голову и услышавшая призывные голоса»¹¹.

Парадоксальный по-своему факт! До «Мелкого беса» ни одно произведение русского литератора-модерниста не воспринималось в таком остром общественно-политическом контексте, как сочинение писателя, заслужившего «звание» истого декадента. Однако, тут не было чрезмерных преувеличений, что удостоверяла и дальнейшая судьба Передонова. В романе «Дым и пепел» (1912–1913), последней части трилогии «Творимая легенда», жалкий учителяшка неожиданно возрождается вице-губернатором, творящим вместе с черносотенцами жестокую расправу над бунтовщиками в революционные дни. Упомянутые суждения критика 1900-х годов воочию подтвердились.

Можно ясно видеть, как движется мысль автора «Мелкого беса» от пороков школьной системы в уездной глуши к провинциальному быту в целом и от него к общероссийскому социальному злу. Обобщения эти достаточно широки. Уже в пределах собственно социального ряда, соотносимого с реалистической классикой предшествующего столетия.

Но есть в романе еще один, осложняющий его содержание, смысловой уровень, еще один обобщающий план повествования. Он значитель-

но шире плана непосредственно исторического и вместе с тем гораздо конкретнее собственно философского плана. Вот что писал Блок в 1907 году, по выходе первого отдельного издания «Мелкого беса»: «...Передонов — это *каждый из нас*, или, если угодно, скажу мягче: в каждом из нас есть передоновщина, и уездное захолустье, окружающее и пожирающее Передонова, есть нас всех окружающая действительность, наш мир, в котором мы бродим, как бродит Передонов вдоль пыльных заборов и в море крапивы»¹². Из смысла высказывания совершенно ясно, что «наш мир» — это уже не мир «от Адама», а мир сегодняшний и что «каждый из нас» — это участник текущего жизненного процесса, а не человек «вообще». Сам автор в предисловии ко второму изданию книги (январь 1908 г.) присоединился к мнению, что «каждый из нас, внимательно в себя всмотревшись, найдет в себе несомненные черты Передонова», и сходным образом истолковал это мнение: «<...> мои милые современники, это о вас я писал мой роман <...>»¹³.

Не только отвлеченные «сущности», но, с другой стороны, и не только российскую действительность, а некие общие черты современного мира в целом, современной личности в их отношении ко временам минувшим имел в виду Сологуб (как и Блок) в данном случае. Сказав, например, что «восхитительное тело» Варвары «являлось только источником низкого соблазна», повествователь горестно сокрушается: «и воистину в нашем веке надлежит красоте быть попанной и поруганной» (с. 69).

В таком же контексте — «наш век» и прошлое — возникает фигура главного героя. Характерно назвав свою статью о «Мелком бесе» «Измельчавший русский Мефистофель и передоновщина», критик А. Измайлов вопрошал: «Стоило ли жить десятилетия, болезненно претерпевать всевозможные эволюции, чтобы, начав Онегиным и Печориным, через фазы Чичиковых, Тамариных (герой романа М.В. Авдеева «Тамарин», 1853. — В.К.) и Обломовых спуститься до Передонова? Стыдно за Мефистофеля, разменявшегося на медные гроши...»¹⁴

«Передоновщину», действительно, можно толковать и как итог эволюции, точнее — деградации, определенного жизненного и литературного типа. Тут новая грань содержания романа, отразившая, по мысли автора, ситуацию современного ему мира, где процесс отчуждения человека, «ослепленного обольщениями личности и отдельного бытия» (с. 212), приходит к своему «абсурдно-логическому» концу.

Для сегодняшних читателей особенно интересна, пожалуй, именно эта сторона «Мелкого беса». У истоков нового века роман Сологуба, по своему отзываясь на «прототипические» характеры, формировал представление о трагикомедии индивидуализма в истории нашего времени, воспринятое и развитое последующим литературным движением, —

больной вопрос мировой литературы XX столетия, приковывавший художников слова. И многим из них — в том числе абсолютно чуждым мирозерцанию Сологуба — его роман мог внушить нечто очень важное.

Может, например, показаться неожиданным, что «хорошей, ценной книгой» назвал «Мелкого беса» Горький (в беседе с писательницей Н.И. Петровской)¹⁵. И примечательно, что это было сказано в том самом 1908 году, когда он писал свою известную статью «Разрушение личности». Статья трактовала о «неуклонном процессе духовного обеднения человека» как следствия «агонии индивидуализма» на рубеже XIX–XX столетий. И именно на примерах исторической эволюции типов русской и европейской литературы подтверждал свои выводы автор — эволюции от героического к трагикомическому, «от Прометея до хулигана». «Хулиганство» в данном контексте — понятие не обиходное; это — «результат психофизического вырождения личности» на почве атрофии «социальных чувств»: «Основной импульс его (хулигана — В.К.) бессвязного мышления <...> — вражда к миру и людям, инстинктивная, но бессильная вражда и тоска больного <...>»¹⁶. К герою «Мелкого беса» все сказанное приложимо в полной мере.

Симптоматичное опять-таки для нашей литературы предреволюционных десятилетий сближение крайних литературных полюсов, хотя в целом расстояние между ними весьма велико! У Сологуба оно создается прежде всего последним, итоговым смысловым завершением его художественного мира, в котором все конкретное в конечном счете возводится к метафизически всеобщему. Так и в других произведениях, так и в «Мелком бесе». Замысел романа — не в том, чтобы умалить это конкретное, но в том, чтобы подчинить его объяснение метафизической мысли, которая по мере развития действия все больше себя утверждает, видоизменяя и самый тип повествования. Вместе с нарастанием метафизического подтекста в главном образе, появлением зловещей «недотыкомки», воцарением ситуации абсурда усиливаются черты фантастической реальности, условно-символическое начало.

В предисловии ко второму изданию «Мелкого беса» Сологуб писал: «все <...> в моем романе основано на очень точных наблюдениях <...>»; «Этот роман — зеркало <...> Многократно измеренное и тщательно проверенное, оно не имеет никакой кривизны» (с. 19–20). Если принять буквально эти слова — в смысле «зеркально» точного отражения «натуры» — возникнут естественные сомнения. Ведь автора «Мелкого беса» и других сочинений постоянно влекло как раз к художественной «кривизне», отчуждающей от эстетики реализма в ее «типовом», «массовидном» проявлении.

Тем не менее, и на конечном, символично-метафизическом, уровне художественного видения писателя сохраняется причастность к традиции

классического реализма — к тому особому и особенно близкому символистам его направлению, — литературе «эксперимента», по определению Д.Н. Овсяннико-Куликовского (в отличие от литературы «наблюдения»), соотносящемуся в известном смысле с хорошо знакомыми представлениями Достоевского о «фантастическом реализме». Связи эти постоянно отмечаются. Можно напомнить только, что если крупнейших художников, относимых к этому направлению, Достоевского и Гоголя, критика рубежа веков не раз противопоставляла друг другу, то для творческой практики символистов, прежде всего Сологуба и Андрея Белого (и не только их, а и «неореалистов» 1910-х годов, например, раннего Е.И. Замятина), опыт Гоголя и Достоевского был несравненно важен именно в сопряжении. Сопряжении субстанциального содержания и особой экспрессивной поэтики.

Именно так у Сологуба: демонстративное присутствие Гоголя с его искусством «преувеличенной» реальности, гротескового ее освещения, вместе с, пожалуй, более глубинным воздействием Достоевского, весьма отчетливым уже в первом романе «Тяжелые сны». Хорошо известно, что художественные представления Достоевского не были поняты значительной частью его современников, сетовавших на неадекватность мира писателя (якобы замкнутого лишь в сфере психических аномалий) окружающей жизни, на необычную экспрессию, «чрезвычайность» его сочинений, нарушавших законы творчества. Отвечая оппонентам, писатель утверждал, что его «исключительное» и есть «самая сущность действительного», находя в больном сознании квинтэссенцию явлений современного ему бытия, объяснение извращенной «нормы» человеческих состояний. (Подробнее см. в статье «Наследие Достоевского...» из настоящей книги.)

Показательно, что много позже в том же самом упрекали автора «Мелкого беса» даже иные доброжелательные к нему критики — в том, что он «дал патологический наклон» своему герою, отняв у него тем самым «огромную долю <...> значительности и типичности <...>». Страшный в своей реальной несомненности тип приблизился к «исключительному случаю» <...>¹⁷. Между тем, Сологуб следовал именно Достоевскому, его экспрессивному «методу». «Мелкий бес» — одно из тех первых на русской почве крупных сочинений, которые приобщали — пусть и со значительными потерями — к открытиям Достоевского, предсказавшим поэтику грядущего века, поэтику сдвига и деформации.

Вместе с тем проза Сологуба была движением дальше по пути метафизического видения и символического языка. Мысль об отчужденной человеческой сущности, столь близкая Достоевскому, соприкасалась у автора «Мелкого беса» с экзистенциалистской философией его соотече-

ственника и современника Льва Шестова. Характерный трагикомический, трагифарсовый облик, который часто приобретала эта мысль, предвещал литературу абсурда. Сологубова проза (в ряде своих образцов) находится у истоков линии, идущей от Кафки к искусству абсурда. Ее место — на пути от «фантастического реализма» отечественной классики к литературе авангарда.

Это срединное положение, своего рода наведение мостов между литературными полюсами хорошо ощутимо в рассказе «Маленький человек» (1905). Кратко — о его фабуле. Чиновник миниатюрного телосложения Саранин, женившись на дородной, массивной особе купеческого звания, испытывает на людях смущение и ищет выхода. Некий армянин снабжает его снадобьем, способном чудодейственно уменьшить объемы его супруги. Но по юмористической случайности принимает снадобье сам Саранин и с той поры начинает катастрофически умаляться. Следует служебный и семейный крах. Саранина увольняют из департамента, заподозрив в его метаморфозе чуть ли не государственное преступление. А затем жена помещает его в витрину фешенебельного магазина одежды «в видах» живой рекламы изделий фирмы. Саранин «все меньшеал» и там, пока не превратился в пылинку и не исчез. Повествование опять строится на близком Сологубу приеме реализованной метафоры: за трагикомическими приключениями человека маленького роста возникает символическая и истинно трагическая тема человеческого умаления.

Л. Силард проникательно заметила, что под сологубовой прозаической «миниатюрой „Согнутые ноги“ (1912) или другими маленькими рассказами из цикла „Превращения“ <...> — будь они написаны по-немецки — вполне могло бы стоять имя Кафки»¹⁸. Рассказ «Маленький человек», тоже повествующий о «превращении», не входит в этот цикл, но, пожалуй, — это один из самых «кафкианских» рассказов писателя. «Скучные переживания серенькой обычности», не обещающие, казалось бы, ничего из ряда вон выходящего, неожиданно сменяются фантазмагорией в духе Кафки, представая в «сюрреалистическом» облике. При этом превращения, происходящие с героем, сохраняют внешний колорит «обычности», обрastaют бытовой плотью.

Но решения писателя имеют почву и в традиции. Очевидно присутствие автора «Шинели» и «Носа» (на параллель «Носа» и «Маленького человека» обратил в свое время внимание Борис Садовской¹⁹) вместе с автором «Двойника» в рассказе Сологуба, подхватывающем, начиная уже с заглавия, хрестоматийную в русской литературе тему «маленького человека». Прямое упоминание об Акакии Акакиевиче Башмачкине, герое «Шинели», лишний раз подтверждает это. Приблизительно одинаковую функцию выполняют мотив шинели (у Гоголя) и мотив снадобья

(у Сологуба). И там, и здесь — кажущееся исполнение заветной мечты («Саранин сиял радостью») и последующее ее крушение. В конце рассказа словно подводится итог традиционной теме. Вконец униженный Саранин писал жалобы, ходатайства — но тщетно: «Маленькие людишки могут говорить, — но их писк не слышен людям больших размеров»²⁰. Снова — игра знакомым приемом.

Однако герой Сологуба не исчерпан своим, хоть и столь явным, социально-психологическим прототипом. В метафизическом измерении рассказа всякий человек — маленький. И не возникает ли в концовке произведения (герой исчезает, ставши «крохотным, как пылинка», в «туче пляшущих в солнечном луче пылинок») иронически гротесково поданный мотив растворения отдельной воли в мировой воле в духе близкого Сологубу Шопенгауэра? А в статье «Далай-лама из Сапожка» (1908) А. Белый «манипулировал» образами этого рассказа (пылинка, армянин-колдун), дабы подтвердить свое представление о доморощенном буддизме Сологуба.

Так или иначе, но в художественном мире писателя сколь угодно широкие обобщения постоянно извлекаются из жизни «маленьких» людей. Можно думать, что перед нами — и своеобразно воспринятые уроки чеховского творчества, небывало расширившего понятие об обычной, частной жизни как средоточии самых сложных вопросов существования. Это не противоречит тому, что сказано раньше об уроках Достоевского с его пафосом «исключительности». В том-то и дело, что у Сологуба достаточно редки «исключительные» характеры, протагонисты в смысле литературной традиции, но очень часты «исключительные» состояния, которые, однако, предстают в рядовом сознании и укладе жизни. Здесь опять — своего рода синтез традиций.

В свою очередь, эта значительно трансформированная традиция предвещала литературные явления, по-своему наследовавшие Сологубу. И для них характерна метафизическая мысль, извлекаемая из подчеркнуто рядового бытия, ориентированная на «маленького человека».

Сходством отмечены и отдельные решения, приемы. Для пьес Ионеско, например, чрезвычайно показательно следующее построение: исходное — дотошно обыкновенное — житейское состояние по мере развития действия становится ирреальным. Сам драматург формулировал свой принцип: «по моему убеждению, необычное проистекает только из прозы нашей каждодневной жизни, когда она переходит свои границы»²¹. Это очень напоминает о Сологубе, о «Мелком бесе».

Или — фантастические превращения, происходящие с субъектом действия. Мотив зловещей метаморфозы, приводящей к полному отчуждению от мира, связывает «Маленького человека» со знаменитым рас-

сказом Кафки «Превращение». Еще более тематически тесная связь — с рассказом Сологуба «Белая собака». В пределах настоящего литературного ряда образуется цепочка произведений, объединенных общим мотивом: «Нос» Гоголя, названные рассказы Сологуба и рассказ Кафки, «Носорог» Ионеско.

Или — прием реализации метафоры. У Ионеско, например, он становится одним из основных и принимает особенно демонстративные, нарочито броские формы. В супружеской спальне появляется труп. Он чудовищно растет, заполняет все пространство квартиры, от него почти невозможно избавиться (пьеса «Амедей, или Как от него избавиться»). Труп — метафора душевного омертвления героев пьесы. В знаменитом «Носороге» «оносороживание» обывателя — метафора человеческого озверения.

Но есть и различия в отношениях между «обыденным» и «фантастическим» у Сологуба и его «наследников». В их произведениях «жизнеподобные», так сказать, сцены часто заключают в себе некоторый парадокс: чем вещественнее и осязаемее изображенный художником мир, тем большее недоверие должен он внушить. Ибо основательность, устойчивость, плотность окружающей реальности — в конечном счете лишь кажимость, обманчивый знак призрачного бытия. Подобное воззрение явно и у Сологуба с его буддийско-шопенгауэровскими пристрастиями. И однако эмпирическая реальность в его произведениях обладает все-таки большей степенью самодостаточности.

Эту разницу можно видеть на примере одного характерного мотива. В «Шинели» Гоголя, в «Маленьком человеке» Сологуба, в «Процессе» Кафки возникает ситуация — человек на государственной службе перед лицом закона. Уже в «Шинели» на всем, что касается закона, его институтов, его служителей, — печать не только сословного бездушия, чванства и высокомерия, но и алогичности. Вспомним распекаания «значительным лицом» бедного Акакия Акакиевича и других подчиненных. В подобных же эпизодах из рассказа «Маленький человек» бессмысленность нарастает. Узнав об «умалении» роста Саранина, о снадобье, полученном им от армянина, директор департамента обвиняет Саранина в «агитации армянского сепаратизма», направленном к «умалению русской государственности». Сологуб идет значительно дальше в нагнетании абсурда. Хотя и не устранив еще, пусть анекдотического, но подобия социальных мотивировок.

А в романе Кафки мотивировкам уже нет места. Первая же фраза — «Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К.» — задает тон всему повествованию, на протяжении которого мы так ничего и не узнаем о причинах насилия над человеком, становящимся жертвой системы. Постоянные

рассуждения персонажей на сей счет намеренно запутывают дело. В этом отсутствии объяснений — черта мирозерцания, которому они противопоставлены, поскольку абсурд — метафизическая тайна. Состояние отчуждения под бременем системы воссоздано с захватывающей пронзительностью и психологической глубиной, но в принципиально надпричинном освещении. Ибо нет никаких «загадок», как говорит Ионеско, «которые следует решать», нет «отношений причины и следствия», а есть «лишь неразрешимое неизвестное»²².

В этом смысле любопытно и одно неожиданное замечание Кафки. «Удивительно, — сказал он, — как Горький воспроизводит черты характера человека, не высказывая при этом ни малейшего суждения. Мне бы хотелось как-нибудь прочесть его записи о Ленине»²³. Можно думать, что речь идет лишь о новой художественной манере, сменяющей традиционно «растолковывающее» повествование. На самом деле, есть основания увидеть здесь и нечто большее: поиски способа, который помог бы адекватно выразить категорический отказ от суждений «по поводу» вообще, в основе коего — особенность мировидения.

Совсем по-другому характерен Сологуб-прозаик со свойственным ему нередко стремлением, достаточно традиционным и даже иногда несколько «старомодным», к откровенному авторскому вторжению в свой текст, что сообщает повествованию дидактическую окраску, немыслимую для Кафки.

В «Мелком бесе» прямое авторское слово вмешивается в повествование уже с первых строк. Вот они: «После праздничной обедни прихожане расходились по домам <...> Все принарядились по-праздничному, смотрели друг на друга приветливо, и казалось, что в этом городе живут мирно и дружно. И даже весело. Но все это только казалось» (с. 25).

Указующий авторский перст, настраивающий на общую волну повествования, сопровождает читателя и в дальнейшем, постоянно растолковывая, порой с почти публицистической откровенностью, суть изображаемого — и в отдельных репликах повествователя, и в более пространственных отступлениях.

И здесь также, как видно, — не только дань стилиевой манере, но и дань «объясняющей», детерминистской мысли предшественников. Иные авторские отступления вносят в текст как раз то понятие о «причинах и следствии», которое отклоняли преемники (например, о трагедии современного человека по причине индивидуалистического ослепления «обольщениями <...> отдельного бытия», или о поругании красоты в «нашем веке» как следствии разрыва человека с природою и др.).

Говоря о преемственности творчества Сологуба в аспекте представляемого им литературного направления, я ограничил свою тему реалисти-

ческим наследием, оставя за порогом романтическую традицию, которая, разумеется, первостепенно важна в произведениях этого писателя и о которой по отношению к нему неоднократно шла речь. Давно возникший термин «неоромантизм» в применении к русскому символистскому движению имеет право на существование. Но в контексте нашего разговора уместно было бы и другое определение — «постреализм», в отличие от классического романтизма как явления предреалистического искусства.

Не предлагаю ввести в научный обиход новую дефиницию, а употребляю это обозначение как условное и рабочее, которое позволяет, однако, уточнить некоторые бытующие представления. Обращаясь к взаимоотношениям между классическим романтизмом и реализмом, исследователи постоянно склонны искать генетические связи между ними, линии соприкосновений. В случае же с модернистским неоромантизмом преобладает противоположная, центробежная, тенденция отторжения его путей от путей реализма. А между тем новое искусство — в повествовательных жанрах прежде всего и особенно на русской почве — воспринимало романтическое наследие через посредство реализма. Именно посредником, основным медиумом, а не просто одной в ряду других, представляла в данном случае видоизмененная реалистическая традиция, что и объясняет некоторые коренные особенности интересующего нас явления.

В свою очередь, позднейшее авангардистское искусство отзывалось на реалистическую традицию уже через посредство модернизма начала века, значительно больше трансформируя ее, хотя и не освобождаясь от нее до конца. Достаточно сложная диалектика связей внутри этого литературного ряда нуждается в дальнейшем изучении. И творчество Сологуба позволяет в нее проникать.

¹ Горнфельд А.Г. Федор Сологуб // Русская литература XX века / Под ред. С.А. Венгера. М., 1915. Т. 2. С. 15–16.

² См., например: «Автор “сатанинских” романов и рассказов, один из наиболее последовательных поэтов-декадентов, г. Федор Сологуб дал в “Мелком бесе” чисто бытовой роман, написанный в стиле наших старых художников слова» — *Кранихфельд Вл.* Литературные отклики // Современный мир. 1907. № 5 (2-я pag.). С. 128–129.

³ Символисты о символизме // Заветы. 1914. № 2 (2-я pag.). С. 74.

⁴ См., напр.: *Силард Л.* Поэтика символистского романа конца XIX — начала XX в. // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984.

⁵ Запись лекции М.М. Бахтина об Андрее Белом и Ф.Сологубе / Публ. С. Бочарова, комм. Л. Силард // *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Т. XXIX. Budapest, 1983. С. 230. Проблема двойственности выдвинута и в кн.: *Hansson Carola.* Fedor Sologub as

a Short-Story Writer: Stylistic Analyses. Stockholm, 1975. Автор книги целиком сосредоточена на «expression-plane» и лишь бегло касается «content-plane», однако верно констатируя прямую зависимость между ними.

⁶ *Миц З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник. Вып. 3. Тарту, 1979, С. 106.

⁷ *Иванов-Разумник Р.В.* Ф. Сологуб // О Ф. Сологубе. Критика. Статьи и заметки / Сост. А. Чеботаревская. Пб., 1911. С. 16.

⁸ *Чеботаревская А.* К инсценировке пьесы «Мелкий бес» // Там же. С. 331.

⁹ *Боцяновский В.* О Сологубе, недотыкомке, Гоголе, Грозном и проч. // Там же. С. 152.

¹⁰ *Кранихфельд Вл.* Указ. соч. С. 129.

¹¹ *Аничков Е.* Мелкий бес // О Ф. Сологубе. Критика. Статьи и заметки. С. 219.

¹² *Блок А.* О реалистах // *Блок А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2003. Т. 7. С. 59.

¹³ *Сологуб Ф.* Мелкий бес. М., 1988. С. 19–20. Далее ссылки на это издание даются в тексте, указана страница.

¹⁴ О Ф. Сологубе. Критика. Статьи и заметки. С. 288.

¹⁵ Цит. по: Литературное наследство. М., 1965. Т. 72. С. 306.

¹⁶ *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 37, 78, 38, 40.

¹⁷ *Измайлов А.* Указ. соч. С. 294–295.

¹⁸ *Силард Л.* Указ. соч. С. 274.

¹⁹ Русская мысль. 1907. Кн. X (3-я паг.). С. 194. (рец. на сб-к Сологуба «Истлевающие личины»).

²⁰ *Сологуб Ф.* Истлевающие личины: Книга рассказов. М., 1907. С. 89.

²¹ *Ionesco E.* The Starting Point // Playwrights on Playwriting. New York, 1961. P. 147.

²² Цит. по: *Михеева А.* Когда по сцене ходят носороги... М., 1967. С. 82.

²³ *Janouch G.* Gesprache mit Kafka. Frankfurt am Main, 1968. S. 134.

О ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТИРАХ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ГОРЬКОГО*

В короткой статье можно высказать, естественно, лишь отдельные соображения по поводу затронутой темы. Раскрыть же ее в полном объеме, системно — значило бы, по существу, предложить целостную концепцию творчества писателя, которая очень нужна и которая должна быть *по-новому* целостна. Однако время для этого еще не пришло. Оценить Горького до конца объективно в наши дни трудно. Известно, к чему порой сводятся сегодняшние «пересмотры» — к отрицанию или почти отрицанию каких бы то ни было ценностей в его наследии.

Тут, разумеется, сыграли свою роль общественные прегрешения писателя последних лет его жизни (сквозь призму которых иногда неправомерно хотят увидеть весь его предшествующий путь). Но основное, пожалуй, в другом. Мы так долго возносили Горького надо всем и всеми, что — по российской привычке к крайностям — возникла потребность опустить его возможно ниже. И еще одно обстоятельство служит, по моему мнению, помехой на дороге к истине — наша нынешняя чрезмерная политизированность. Именно в этом контексте Горький постоянно занимает сейчас критиков и литературоведов.

Особенно часто заходит разговор о 1930-х годах, об отношениях писателя с властью, со Сталиным и другими политическими главарями того времени. Служил ли Горький верой и правдой советскому режиму, противостоял ли ему, или же было и то, и другое? Все это без сомнения, существенно как момент истории нашего общественного сознания. Но самое важное все-таки — Горький как художник слова и его сочинения. Они-то и есть главная ценность, о которой надо говорить в первую очередь. Но как раз о главном у Горького мы склонны думать меньше, чем о другом. Подчас даже позицию эту стремятся представить как справедли-

* Впервые — Известия АН. Сер. лит. и яз. 1993. Т. 52. № 4.

вую и законную — к примеру, в статье Бориса Парамонова «Горький, белое пятно». Написанная изощренно и талантливо, она вместе с тем очень спорна и просто уязвима в ряде своих положений. Прежде всего в ведущем тезисе, с которого она начинается: «Настоящий Горький», говорится там, — в его публицистике и переписке: они «намного интереснее всего — или почти всего, — что он написал <...> в художественном плане»¹.

И в этом смысле появление еще одной статьи о Горьком, статьи писателя Вячеслава Пьецуха «Горький Горький», вконец (и с привкусом сенсационности) его развенчивающей, имело даже некое позитивное значение. Ибо она в основном переводила разговор о Горьком из плана общественно-идеологического в план собственно творческий, говорила о святой святых писателя — его художестве. Иное дело, что оценивала это художество как заурядное. Но откуда тогда всероссийская и всемирная слава писателя? Оказывается, он «подкупил демократически настроенную публику своим босяцким (?) происхождением», «революционным уклоном», «и тут уж русскому читателю было не до художественных достоинств... О западном читателе речи нет, ибо в начале века он за глаза верил в русскую культуру и в русский рубль»².

Между тем и в начале века, и в двадцатые, и даже в тридцатые годы высокие слова о Горьком-писателе говорили многие люди — и это очень характерно, — как раз чуждые его социальной вере. И среди них, что хорошо известно, самые профессиональные читатели — такие, как М. Пришвин, Е. Замятин, М. Булгаков или Б. Шоу, С. Цвейг, А. Франс, Кнут Гамсун, который признался (уже в 1927 г.), что «изо всех русских писателей он больше всего восхищается» Горьким и Достоевским³. А вот суждение Виктора Шкловского из письма Горькому от 18 сентября 1922 г.: «Какой изумительный писатель Максим Горький <...> я думаю, что Вы получили мировую известность не благодаря идейному содержанию своих вещей и т.д., а вопреки ему»⁴. Суждение парадоксальное, но в нем есть зерно истины. В том смысле, что в процессе переоценки советского взгляда на Горького будут высказаны, конечно, самые разные и в том числе критические мнения, но такое обновление станет эффективным лишь в случае, если будет исходить из презумпции истинности его художественного дара. Задача обновить свое отношение к писателю стоит и перед автором этой статьи, поскольку и его прошлые горьковедческие публикации испытали общую участь — заданность некоторых исходных построений.

На фоне нынешних переоценок кажутся весьма современными воспоминания В.Ф. Ходасевича «Горький» (1936) — одно из проникательных проникновений в его личность и творчество. В них, может быть, особенно красноречиво воплощено представление о двух Горьких: Горьком с

его драматическим ощущением реальности и Горьком — творце мифа, который воплотился в идее Человека с большой Буквы, проецировался на пролетарский социализм и был психологически призван к тому, чтобы преодолеть тягостные впечатления от лежащего вокруг мира и преобразовать если не самый этот мир, то во всяком случае внутреннее к нему отношение. Ходасевич приводит (не вполне точно) слова горьковского Луки о людях и человеках и видит в этом противопоставлении «человеков» «с заглавной буквы» «просто людям» существо мироощущения самого Горького⁵. Правда, в воспоминаниях все же преувеличено значение для писателя «золотого сна» о человеке в антитезе к действительности. Но общая идея «двойственного» Горького вполне убедительна.

Она отзывалась и в некоторых современных толкованиях. По-своему развивает ее интересная статья П. Басинского⁶. Не со всеми суждениями автора можно согласиться, но общее направление мысли о противоположении у Горького доктрины «социального идеализма», с одной стороны, и жизни, движущейся «по иным законам», с другой, представляется продуктивным.

Вместе с тем можно было бы говорить даже не о двух, а о трех началах в духовном мире писателя, которые находятся в сложных отношениях. Первое начало связано с уже упомянутым трагедийным переживанием феномена жизни в ее отчуждении от человека. Второе начало противостоит первому и, однако, столь же органично. Это вырастающее из глубин инстинкта радостное ощущение бытия, стихийной игры его природных сил и близкой причастности к ним человека. Здесь — своеобразное соприкосновение «традиционного» и «современного», возникающее уже в мироощущении молодого Горького. Второе начало ближе к «традиционному» — к романтической идее «естественного» человека. Трагедийность же заключает в себе прежде всего осознание катастрофизма своего времени. В ней, помимо ницшевского влияния, заключено предвестие экзистенциалистского комплекса, шедшего «ницшеанскими тропами», что показано Басинским в названной статье.

Но не соглашусь с его восприятием ранних произведений писателя под знаком ницшевско-экзистенциалистской идеи одинокого человека как решающей. «Вписывается» ли, к примеру, в эту идею «Мальва»? Разве Сокол исчерпан бескомпромиссным и «трагическим сопряжением гордыни с отчаянием (...он готов скорее броситься в бездну и погибнуть, чем смириться с благополучной “ужиной” моралью!)»?⁷ А где же: «Я славно пожил!.. Я знаю счастье!.. Я видел небо...». Что же касается «бездны», то в рассказе — это не экзистенциалистское «ничто» (точнее, таким видится мир только Ужу — «пустыня эта без дна и края»), а родственная стихия, с которой, хоть и ценой гибели, сливается основной герой

(«В их лвином реве гремела песня о гордой птице»). Перед нами — своеобразное «пантеистическое» мироощущение, явленное и в смерти Сокола (мне приходилось уже писать об этом). И во многих других произведениях раннего Горького взаимодействуют эти два начала — отчуждения от мира и слияния с ним.

А позднее оформится и третье, «мифотворческое» начало, которое предстанет уже иным измерением мысли — рациональной конструкцией, опирающейся на определенную идеологическую концепцию. Но и здесь не все просто. Конструкция качественно неоднородна. Пафос коллективности, «коллективной психологии», извлеченный Горьким в годы первой русской революции из социалистической идеи в ее самом широком, *всечеловеческом*, содержании, имел и позитивное значение. Он помог преодолеть индивидуалистские «излишества» раннего периода, упорчил мысль о нерасторжимости «собирательного» и «личностного» бытия, которой немалым обязаны творческие плодоношения на следующем этапе пути писателя — в 1910-е годы. Что же касается *непосредственно идеологического*, революционно-пролетарского, содержания новой социальной философии Горького, точнее сказать — идеальных помышлений, вложенных в нее писателем, то именно они оказались «мифологией». (Понятия «мифология», «мифотворчество» употребляются здесь в значении «творимой легенды» о жизни, «утешительной лжи» о ней. Совсем в другой плоскости, которой мы не касаемся, — проблема мифологических архетипов как одного из истоков художественной мысли писателя.) В конструкции ума принимало участие и сердце. Но эмоции, возникавшие на этой почве, были значительно менее органичны и глубинны, чем другие, упомянутые. На них лежала печать риторики.

Возникшую во второй половине 1900-х годов известную версию о «конце» Горького, жертве партийной идеологии, в 1910-е годы сменяла иная версия — противопоставление Горького-публициста, сохраняющего тенденциозную заданность мысли, и Горького-художника, демонстрирующего значительно более широкий и свободный взгляд на действительность. Напомним хотя бы суждение Александра Блока из письма 1916 г.: «Прочтите “Детство” Горького — независимо от всяких его анкет, публицистических статей и прочего»⁸. И такой подход имел известные основания, хотя все-таки художественное и публицистическое не различались у писателя столь категорически, поскольку неоднородной была и сама образная сфера.

В этом смысле прежде всего примечательна одна из основных художественных оппозиций у Горького. Через все его творчество проходят два типа человека — человек «пестрой души» (выражение писателя) и цельная личность.

В «пестрой душе» «все противоречия вместе живут» (вспоминая слова Мити Карамазова). В одних характерах «пестрота» воспринимается как ущербность, в других — как внутреннее богатство. Рядом с «пестротой» разрушающей «пестрота» полифоническая (как в образе Льва Толстого, «человека-оркестра», из посвященного ему известного очерка). Сказывалось не только различие самих характеров, но и разномыслие писателя, иногда усматривающего в этом качестве национальный порок, а иногда прямо противоположное — духовное достояние народа: «Мужик из книжки или плох, или хорош... а живые мужики ни хороши, ни плохи, они удивительно интересны» («В людях»). Здесь соединились те два горьковских отношения к реальности (отчужденное и утверждающее), одинаково органичные и в то же время противоположные, о которых шла речь. Отсюда — и особая объемность типа «пестрого» человека, который явлен уже в ранних рассказах, затем — в «окуровских» повестях, наиболее выразителен в автобиографических сочинениях 1910-х годов («Детство», «В людях», рассказы «По Руси») и произведениях начала 1920-х годов («Заметки из дневника. Воспоминания», отдельные рассказы — например, великолепный «Отшельник»), позднее — в «Жизни Клима Самгина».

Другой тип — цельной, гармоничной личности, имеющей ясные ответы на мучительные вопросы времени, порожден третьим, в основном рациональным, началом мысли Горького и связан больше всего с образом революционера — от Нила из «Мещан» и вплоть до публикаций 1930-х годов. Не надо думать, что все здесь плохо. В облике горьковского «нового человека» есть любопытные и качественно особые стороны по отношению к предшествующей традиции изображения народно-революционной среды — и прежде всего в романе «Мать», произведении, как никак имевшем огромный резонанс, несмотря на очевидные слабости, и переведенном чуть ли не на все европейские языки сразу же после своего появления. Революционная действенность героя усилена здесь его мирозерцательными коллизиями, которых не доставало литературным предшественникам. И однако в сравнении с горьковскими персонажами этого ряда, их рационалистически выстроенной духовностью, насколько внутренне интереснее и совершеннее в исполнении персонажи другого типа — люди раздвоенного, отягощенного противоречиями сознания. И это становится особенно очевидно, когда они сталкиваются лицом к лицу, под крышей одного произведения (например, Кутузов и Марина Зотова, Лютов в «Жизни Клима Самгина»; Рашель и Васса Железнова в «Вассе Железновой»).

Ведущая оппозиция горьковского творчества, о которой идет разговор, — это, по существу, оппозиция нормативности и анормативности.

В свое время ее превосходно ощутил А. Куприн. Он писал Горькому в 1912 г.: «...когда Вы говорите слова, я думаю: прекрасно, умно, хорошо, а когда мыслите образами, я думаю — нет, Россия — это не Европа и не Азия, это страна самых неожиданных решений, это край Степана Тимофеевича, где жадность и самоотвержение, подлость и бесстрашие, трусость и презрение к смерти так удивительно переплелись, как нигде в мире. Вот тут-то он и есть Горький»⁹. В образе «пестрой души» Куприн уловил самое важное у писателя.

И как раз на этом пути Горький сходится с Достоевским. Проницательно замечание Ф.А. Степуна из письма к И.А. Бунину от 13 июня 1951 г.: «Горький Достоевского очень не любил <...> но все же в нем, быть может, больше от своего врага, чем от Карла Маркса»¹⁰. *Горький-публицист* остро воспринял Достоевского как гениального изобразителя национальных духовных болезней и не воспринял других, — «идеальных», начал в его сочинениях. Однако, вопреки этим крайне односторонним суждениям, на *образное* творчество Горького повлиял великий опыт Достоевского в области художественного исследования именно *двойственного* сознания русского человека (что замечено критикой¹¹). Упомянутая оппозиция горьковского творчества тоже раскрывается в национально-историческом качестве.

Свое представление об изначальной противоречивости человеческой природы, где «дьявол с Богом борется», Достоевский соотносил и с особыми свойствами русского характера, именуя их «началом широкости»¹², отличающим, «кажется, — как говорил герой «Подростка», — русского человека по преимуществу»¹³. Высказывания Горького о «пестроте» (как и приведенные слова Куприна) удивительно схожи с очень частыми у позднего Достоевского высказываниями о «русской широкости». Что же касается осуждения Горьким Достоевского, то здесь сказывалась все та же оппозиция «нормативного» и «анормативного». Ополчался на Достоевского «нормативный» Горький. Нутряной же Горький принимал Достоевского и по-своему, но во многом ему следовал. Следовал в настоятельной потребности проникнуть в глубины национальной психологии, ее многосложную противоречивость. И при этом находил у него немало близкого. Напротив, в «нормативном» горьковском характере таких глубин нет.

Не надо абсолютизировать все эти различия. Мир писателя в конечном счете един. Речь идет об относительном развитии того или другого качества, о разных его степенях. Этим определяются и сравнительные ценности горьковского художественного мира. Высшей его ценностью долгое время почитали так называемого «положительного героя», между тем как основным художественным завоеванием писателя стал образ человека «пестрой» души. Здесь — особенно прочная опора на традиции и

вместе с тем своеобразное и впечатляющее их синтезирование. Отсюда — образы-понятия «карамазовщина» и «каратаевщина», теневые полюса народной жизни в соединении с мыслью о «фантастической талантливости» («Заметки из дневника») и прихотливейшем своеобразии русского человека.

Этот обширный пласт горьковского творчества остается и поныне самой живой частью его наследия для отечественной литературы. Убежден, что, к примеру, в «Одном дне Ивана Денисовича» А. Солженицына или в «Печальном детективе» В. Астафьева присутствует горьковская призма — неважно, осознанно или неосознанно, и независимо от того, как относятся к Горькому авторы этих сочинений.

Я коснулся только одной стороны горьковского творчества, но являющейся, на мой взгляд, одной из самых важных. Есть и другие, тоже очень важные. Например, неординарность собственно философских интересов Горького и философской проблематики его произведений, далеко не сводимой к марксизму. Особенно любопытное развитие этой мысли (в свое время всколыхнув обреченной Ф. Степуном) находим в публикациях М. Агурского¹⁴.

Или Горький — стилист. Углубленные соображения по этому поводу уже высказывались. Но нужны и дальнейшие изыскания. Так, еще в 1910-е годы критики заметили в творчестве писателя импульсы новой, нереалистической поэтики, обязанной и модернистским течениям¹⁵. В последующем эта критическая заявка оказалась востребованной, но значительно меньше, чем могло бы быть. А тема между прочим весьма существенная, ибо проливает дополнительный свет на общие судьбы реализма в XX столетии.

Именно такого рода подходы к Горькому и нужны теперь: пересмотры традиционных представлений, не утаивающие теневых сторон его деятельности и вместе с тем по-новому высвечивающие то, что оказалось на этом пути особенно значительным, хотя и не привлекло до сих пор должного внимания.

¹ Парамонов Б. Горький, белое пятно // Октябрь. 1992. № 5. С. 146.

² Пьещух В. Горький Горький // Столица. 1991. № 38 (42). С. 52.

³ Архив А.М. Горького. Т. VIII: Переписка А.М. Горького с зарубежными литераторами. М., 1960. С. 287. Из п. Горькому Марии Гамсун, жены писателя, от 18.IV.1927 г.

⁴ De visu. 1993. № 1 (2). С. 35.

⁵ Ходасевич В.Ф. Некрополь. Воспоминания. М., 1991. С. 183.

⁶ Басинский П. Логика гуманизма (об истоках трагедии Максима Горького) // Вопросы литературы. 1991. № 2.

⁷ Там же. С. 138.

⁸ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.; Л., 1963. С. 456.

⁹ А.И.Куприн о литературе / Сост. Ф.И. Кулешов. Минск, 1969. С. 223.

¹⁰ С двух берегов: Русская литература XX века в России и за рубежом. М., 2001. С. 131.

¹¹ См., напр.: *Ермакова М.Я.* Романы Достоевского и творческие искания в русской литературе XX в. Ч. III. Гл. 2. Горький, 1973.

¹² *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 9. С. 127.

¹³ Там же. Л., 1975. Т. 13. С. 307.

¹⁴ См., напр.: *Агурский М.* Великий еретик: Горький как религиозный мыслитель // Вопросы философии. 1991. № 8.

¹⁵ См., напр.: *Неведомский М.* О «новом» Максиме Горьком и новой русской беллетристике // Запросы жизни. 1912. № 8.

НЕОРЕАЛИЗМ (1900–1910-е годы)*

I. Общий взгляд

Настоящая работа — своего рода развернутое продолжение общего разговора о судьбах русского реализма на рубеже веков, который шел во вступительной статье. Разговор этот касался, в частности, толкования термина «неореализм» и крайне расширительного смысла обозначаемого им понятия, применяемого разными критиками и писателями к явлениям различных литературных рядов — к новым тенденциям в реализме, в модернистских течениях, к явлениям пограничной художественной природы *вне направлений*. В нашей книге «Русский реализм начала XX века» (М., 1975) мы применяли данный термин в последнем смысле. Но позднее отказались от этого употребления в пользу другого, более точного, на наш взгляд, и более соответствующего названию: неореализм как *особое* течение *внутри* реалистического направления¹, отмеченное (при всей — разительной подчас — непохожести друг на друга индивидуальных творческих опытов) близостью неких черт философии жизни и стиля. Одно из самых приметных его качеств — художественная открытость. Щедро воспринимая импульсы от иных художественных движений его времени, неореализм делился с ними и собственным достоянием. В литературном направлении, к которому он принадлежал, именно неореализм в наибольшей степени соприкасался с процессами, протекавшими в модернизме, и освобождался от сильного натуралистического веяния, окрашивавшего широкое реалистическое движение². Но при этом сохранял свою самобытность, свою изначально реалистическую природу, хотя и существенно

* Впервые (кроме раздела II — «Бунин») — глава «Реализм и неореализм» в кн. «Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов)», кн. 1 (М., 2000), использующая отдельные разделы нашей монографии «Русский реализм начала XX века» (М., 1975).

обновлявшуюся, осознавая ее не только образно, но и понятийно — в философско-критическом дискурсе. Правда, столь открытого — и нередко броского — манифестирования своей платформы, столь интенсивного понятийного оснащения своего опыта, наподобие модернистским движениям (особенно в символизме), у неореалистов не было. Может быть, частью и этим объяснялось недостаточное исследовательское внимание к неореализму как особому литературному феномену, продолжавшееся на протяжении многих лет.

Однако в последние годы обозначились обнадеживающие сдвиги (о чем речь — впереди).

Предпосылки неореализма (художественные и понятийные) появились в самых истоках литературы «серебряного века» — уже в начале 1890-х гг. Но как отчетливая художественная тенденция неореализм складывается во второй половине 1900-х гг.³ Уяснить ее особый смысл и место возможно в общем контексте литературно-общественного времени. Несомненно воздействие негативных последствий политической реакции 1908–1910 годов, наступившей после Первой русской революции, на литературное движение. Но по отношению к нему уместно и другое значение слова «реакция», более широкое и безоценочное — реакция как производное от вообще «реагировать». Именно ситуация острого, но разнокачественного реагирования на исход революционных событий по-своему объединила всю литературу тех лет.

При этом не только для «отвлеченных» модернистов, но и для многих «конкретных» реалистов оказались важнее, нежели прямая общественно-политическая суть происшедшего, его общемиросозерцательные уроки. Речь идет о круто менявшемся в то время восприятии отношений между средой и личностью, историческим и бытийным началом. Восприятие это было отмечено характерной для литературы рубежа в целом противопозитивистской ориентацией, которая, однако, по-разному осмысливалась на разных этапах литературного пути.

Если в реализме конца 1890 — начала 1900-х годов особенно заметны коллизии личностного противостояния среде (от толстовских «Хаджи-Мурата» и «После бала» до горьковских «выломившихся» персонажей), то в реализме периода Первой революции основным субъектом активности становится коллективное действо на исторической сцене, потеснившее одинокого протестанта, — образ «массы», которая «над всем <...> царит» (статья А. Блока «О реалистах»)⁴. Образ, привлекавший Блока, но и чуждый ему постольку, поскольку «голос толпы покрывает голос одного»⁵. Однако в литературе той поры возникали «собираательные» коллизии и другого рода. Как говорит герой горьковской «Матери» Андрей

Находка о своем сообществе, «живут все хором, а каждое сердце поет свою песню»⁶. По существу, это означало новую «реабилитацию» общественно-исторической среды — не подавляющей, а освобождающей духовный потенциал личности.

Подобные упования разделяли в ту пору и многие символисты, принимавшие социальный катастрофизм времени и — тем самым — идею исторического детерминизма как ступень к духовному преобразованию мира, пусть только на первичном этапе.

Смена вех начинается с первыми поражениями революционного движения. Обновленная, но зачастую художественно не выношенная, мысль ряда писателей сравнительно быстро уступала напору отрицательных впечатлений. Этому оказалось в значительной степени подвержено и ведущее реалистическое течение тех лет, связанное с творчеством писателей, объединившихся вокруг руководимого Горьким издательского товарищества «Знание». Общей сутью ряда подобных эволюций стал новый и гораздо более радикальный, чем прежде, отход от детерминистской концепции — вплоть до утраты доверия к истории вообще, до антиномического противопоставления исторически собирательных начал личностным, бытийным, природно человеческим.

Перед нами — не такой уже частый случай в истории литературы, когда столь общие выводы следуют прямо и непосредственно из конкретных событий исторической жизни. В заполнивших литературу тех лет изображениях драматических судеб революционного движения отчетливо веяние не только социальной, но и метафизической мысли.

Но наряду с преобладавшим переживанием времени давало знать о себе и другое устремление — извлечь из пережитых событий обнадеживающий итог, оставаясь на почве истории. В этом смысле характеристой фигурой реалистического движения из тех, кто пошел против течения, стал Горький, отлучивший от «Знания» большинство прежних литературных сотоварищей. Что-то подобное отчуждению Горького от своей среды испытал в те годы и Блок. Известно, что его выступления 1907–1909 годов, в которых «на первом плане» ставился «вопрос о том, как интеллигенции найти связь с народом»⁷, вызвали неприятие у многих его литературных союзников. Но если Горький как руководитель «Знания» пытался догматически навязывать свое верование, то позиция Блока, напротив, свидетельствовала о преодолении кастового мышления, свойственного части его круга. Вместе с тем Горького и Блока, высоко ценившего горьковскую повесть «Исповедь» (1908), сближала, хотя и разного качества, но общая тенденция извлекать положительные уроки из народно-исторической жизни как фактора, определяющего бытие личности.

На рубеже 1900–1910-х годов начинается новый литературный этап. Очевидна его опосредованность общей духовно-социальной атмосферой в стране, приходящей в себя от тяжелых общественных переживаний недавнего времени. Следствием стало усиление пульса литературного движения и сдвиги в нем. Все возраставший интерес литературы к вокруг лежащей социальной жизни, естественно, повысил акции реалистического направления. Это признавали и оппоненты. Критика говорила о «возрождении реализма», подразумевая и его обновление — обновление и писательского состава, и главным образом самой художественной мысли. Что касается adeптов обновленного движения, то иные из них, как Колтоновская, склонны были даже считать его первоопределяющим явлением современного литературного процесса: «Возрождение реализма <...> — тот путь, по которому направляется главное русло новой литературы»⁸.

Высшую представительность приобретает творчество Бунина. В особенно плодотворный этап своего пути вступает Горький. Существенно меняются Куприн, Вересаев. Что же до большинства «старых» знаниевцев — Чирикова, Найденова, Юшкевича, Скитальца, Гусева-Оренбургского, Айзмана и других, то их творчество постепенно убывает, переставая в целом быть влиятельным фактором литературной жизни. В реалистическом направлении выдвигаются новые фигуры. Деятельность некоторых из них начинается раньше, но пора окончательного созревания приходится на рубеж первых двух десятилетий века. Это — И.С. Шмелев, С.Н. Сергеев-Ценский, А.Н. Толстой, М.М. Пришвин, Е.И. Замятин, А.П. Чапыгин, И.Д. Сургучев, Г.Д. Гребенщиков, К.А. Тренев, Ф.Д. Крюков и др. Уже в количественных «показателях» русский реализм предоктябрьского десятилетия представлял собою зрелище внушительное, значительно расширяясь за счет «прихода в литературу писателей-областников и возникновения областных литературных гнезд»⁹.

Наиболее заметные из названных писателей как раз и составили «неореалистическое» течение, либо близко соприкасались с ним. В этом впечатляющем разнообразии литературных имен и явлений неореализм выделялся, наряду с обновленными стилевыми принципами (о которых пойдет речь позже), особыми подходами к общим проблемам времени, которые связывали его и с более традиционным реалистическим движением, и с русским литературным процессом второй половины 1900–1910-х годов в целом. Особыми в том числе — по отношению к мросозерцательным приоритетам. Что важнее — бытийное или историческое?

На новом этапе русской словесности вопросы эти возникли сызнова. Явно или подспудно, но мысль писателя той поры продолжает постоян-

но возвращаться к недавней истории. И каким бы разным ни оказывалось ее восприятие, значение революции 1905 г. как крупнейшей вехи в жизни страны было признано теперь едва ли не всюю русской литературой. Тогдашняя критика говорила о «течении в нашей художественной литературе, которое сложилось под непосредственным психологическим давлением тяжелого похмелья *пятого года*»¹⁰. На протяжении предоктябрьского десятилетия появляются романы, притязающие в той или другой степени на осмысление событий революционного времени и вызванных ими духовных изменений в последующей жизни русского общества: «Навыи чары» («Творимая легенда») Ф.К. Сологуба (1907–1914), «Сашка Жегулев» Л.Н. Андреева (1911), «Чертова кукла» З.Н. Гиппиус (1911), «Петербург» Андрея Белого (1911–1913), «То, чего не было» В. Ропшина (Б.В. Савинкова) (1912), «Сатана» и «Сережа Нестроев» Г.И. Чулкова (1914, 1915), «Между двух зорь» И.А. Новикова (1915) и др. Создатели этих произведений, как видно, — литераторы из разных станом.

Вместе с тем тип повествования, прямо (или завуалированно) обращенного к событиям *политической* истории, далеко не определял основные особенности реалистического движения той поры, прежде всего — «молодого» реализма. Его больше привлекала стихия быта. «Тоска по быту» — так характерно названа статья Мариэтты Шагинян. Русская литература, пишет Шагинян, вспоминая о реплике черта из «Братьев Карамазовых», испытывает «томление по семипудовой купчихе» (ровно годом позже она въявь предстала в образе Чеботарихи — «от перекорма — ходить не может» — на страницах повести Замятина «Уездное»); «стакан чая» сделался «чаянием»¹¹. Здесь метко схвачена демонстративность, внутренняя полемичность пристрастия к плотной, материальной жизни в противовес символистским «мирам иным». В этом пристрастии было и другое противопоставление — «бытового» «историческому».

Примечательно, что бытовая тема сплошь и рядом связана здесь с образом обширного российского захолустья, Руси, «загнанной на кулички» («На куличках» Замятина). Среди частых героев — и безнадежно отживающие, и еще не начавшие или едва начавшие жить жизнью исторической. Это — и замкнутый мирок дворянских последышей, и патриархальные народные островки, рассеянные по просторам европейского Севера и Сибири, и косный уклад среднерусской деревни, и уездная глухомань, захлестнутая обывательской стихией, и убогая, обездоленная жизнь городских низов.

О «самом низшем разряде городского населения», народе, «словно отрезанном от мира», персонаж повести Подьячева скажет: «Плохо <...> наше дело... мы забытые...»¹². «Забытые» (1909) — так названо и само произ-

ведение. Однако распространенный в литературе мотив «забытого» историей человека, социального слоя, целого уклада имел явственно историческую подоплеку. Ведь за ними было большинство страны. «Что ж — Россия? Государство она, бесспорно, уездное», — рассуждает один из героев горьковской повести «Городок Окуров»¹³. В русской общественной и духовной жизни возрастающий интерес ко всему «уездному» (и городскому, и деревенскому) выражался очень различно: от жестко прагматических установок в духе большевиков («Буржуазия и пролетариат вступили <...> в борьбу из-за влияния на “народ”, на массы»¹⁴) до тревожно-созерцательных раздумий над загадкой народных «стихий земных и подземных» (Блок)¹⁵. Но так или иначе от их — пока неведомого — слова и дела ждали ответа на мучительные вопросы о будущем России.

Поэтому противоположение «бытового» «историческому», о котором шла речь выше, имело характер относительный. Надо понимать это в том смысле, что творчество многих «бытовиков» часто удалялось от исторической арены как *прямого* «объекта», однако при этом сохраняя постоянное ощущение истории. «*История через быт*» — так можно определить одно из характерных течений в русском реализме этого времени, которое преимущественно находилось в русле «социологического» реализма последней трети XIX века с преобладавшим в нем фактором социальной причинности. Сюда относится и многое написанное в те годы о захолустной Руси — в том числе на деревенскую тему (произведения В.В. Муйжеля, С.П. Подъячева, К.А. Тренева, И.Е. Вольнова, И.М. Касаткина и др.).

Однако ключевым явлением реалистического движения стало другое, именно неореалистическое, течение, обращенное к категориям мысли значительно более широким и общим. Его определяющую особенность можно характеризовать как «*бытие через быт*».

Вместе с тем граница между двумя течениями была проницаемой. Они перекликались друг с другом уже близостью ведущих тем, особенно — темой российской «глубинки». К примеру, деревенская проза «неореалиста» Бунина имела немало соприкосновений с произведениями упомянутых писателей-«деревенщиков». И у неореалистов в фундамент художественной постройки ложился преимущественно бытовой материал. Видение «истории через быт» было свойственно и им. Но разница состояла в том, что оно, это видение, не становилось в их произведениях завершающим смысловым планом, а возводилось к началам не только надбытным, но часто и надисторическим. «Новым реализмом» был предложен особый синтез бытийного и социально-конкретного мировидения с возвышением первого над вторым, чему соответствовал и особый художественный синтез.

Востребованность такого синтеза в литературном процессе второй половины 1900–1910-х годов имела и некие локально-исторические объяснения. На смену болезненным настроениям предшествующих лет пришло ощущение исторического движения, лишенное, однако, того предвкушения «неслыханных перемен» (вспоминая блоковские слова), которые испытывали многие литераторы перед Первой революцией. Преобладающим в литературе (до начала мировой войны) стал особый тип восприятия исторического времени — восприятия, чуждого представлению о застое и вместе с тем достаточно скептического по отношению к ближайшим историческим перспективам. Это помогает понять, почему и в реалистической литературе, наиболее социально ориентированной, значительно усилилось искание опоры на «вечные», бытийные, неподвластные времени ценности. Тем не менее, решающую роль играла не местно-историческая, а гораздо более глубинная причина — всеобщая потребность современно мыслящих художников-реалистов рубежа веков: устремляясь к иным ценностям, освободиться от диктата жесткого социального детерминизма, навязанного позитивистской философией. По своему ответил на эту потребность и русский неореализм. Не достигая в целом высот русской реалистической классики, он оказался — в своем и содержательном, и стилевом качестве — в полном соответствии с эстетическими критериями века двадцатого, весьма выразительно запечатлев некоторые *стержневые* устремления «серебряного века». И тем продемонстрировал жизнеспособность традиционной художественной системы в условиях нового времени, ее готовность к развитию, самодвижению.

* * *

Художественному запечатлению этого «синтетического» комплекса сопутствовало — как уже сказано — его понятийное осознание. Именно в 1910-е годы была предпринята попытка оформить — на основе подобного содержания мысли — творческие платформы, но адресованные к уже сформировавшемуся и развивающемуся литературному движению: в товариществе «Книгоиздательство писателей в Москве», образованном в 1912 году, и петербургском журнале «Заветы» (его литературном отделе), начавшем выходить в том же году. Эти платформы, естественно, возникли не на пустом месте. Они имели предварения, и очень существенные, в эстетическом сознании рубежа веков.

Позволим себе поэтому небольшой экскурс в 1890-е — начало 1900-х годов — к истокам мысли о «новом реализме».

Напомним, что начало эпохи реализма в России отмечено завидным единением теоретического (почти всеобщий авторитет Белинского) и образного мышления. В 1888 г. Чехов скажет об ушедших временах, «когда во главе изданий находились <...> люди вроде Белинских, Герценов и т.п., которые <...> притягали, учили и воспитывали <...>»¹⁶. Системность мысли об искусстве отличала и 1860-е годы, правда, в условиях резко обострившейся поляризации эстетических представлений. В реалистическом же направлении конца XIX — начала XX веков его эстетическая концепция не существовала в сколько-нибудь завершенном виде и, тем не менее, давала знать о себе отдельными, но весьма серьезными философско-критическими соображениями, соотнесенными не только с русской традицией, но и с духовной жизнью современного мира, философским движением на Западе¹⁷.

Для нашей темы особенно примечательны некоторые эстетические суждения Короленко. Уже в его дневниковых записях и письмах конца 1880-х — начала 1890-х годов, адресованных «более высокому типу и жизни, и самого искусства»¹⁸, явлен отчетливый противопозитивистский пафос. Он выразился, с одной стороны, в полемичной к концепциям И. Тэна идее активной личности — в том числе художнической — преодолевающей власть среды, а с другой, в «уклоне <...> в сторону “метафизики”»¹⁹. Уже с начала творчества публицистическая тенденция соединилась у писателя с интересом к общефилософским вопросам. «Мережковский интересуется меня как искренний человек, в душе которого проснулась потребность в широких формулах мировой жизни», — записывает Короленко в дневнике 1893 г., однако замечая здесь же, что «формулы» эти сведены к «мистицизму, низменному и жалкому»²⁰. Тот же ход рассуждений воспроизведен, например, в его письме 1903 г. П.С. Ивановской, где осуждаются русские религиозно-философские искания начала века («люди обращают свои поиски назад») и одновременно признается «самое чувство, побуждающее искать широких мировых формул»²¹. «Широкие мировые формулы», которые хочет видеть в искусстве Короленко, — это бытийная мысль, равно чуждая и эмпириям «мистиков», и эмпирии позитивистов.

Обращаясь к профессиональной литературной теории и критике, мы встретим достаточно близкий этому общему взгляду у ведущего деятеля психологической школы Д.Н. Овсянико-Куликовского.

Понятие психологической структуры, выдвигаемое Овсянико-Куликовским на передний план в исследовании творческого процесса, включает в себе факторы двух порядков — социальные и надсоциальные. Национальные, классовые, сословные, профессиональные и другие «психические формы», явившиеся продуктом социально-исторического

развития, играют огромную роль в жизни человека — роль «психических скреп», «объединяющих начал», связующих личность с обществом. Но наивысшими, наиболее совершенными выражениями духовной жизни являются надсоциальные психические феномены, к которым относятся чувства религиозные и вдохновляющие искусство чувства этические. Социальные, психические формы не только объединяют, но и разделяют, противопоставляют одного человека другому. Надсоциальные — только объединяют. Поверх общественных групп завязываются «иные отношения человека к человеку», в которых люди ощущают свою единственность, где личность становится «участником чистой человечности»²². «Религиозное сознание» и «нравственный императив» в разные эпохи вбирают «то или иное исторически данное содержание», но самый тип отношения к миру, лежащий в их основе, не подвластен общественной среде. Точнее — он неуклонно освобождается из-под ее власти в ходе исторического развития, превращаясь в независимую духовную силу.

Такова самая общая логика мысли, осложненная представлениями о конкретном содержании и функционировании исследуемых психологических начал. Овсяннико-Куликовский, хотя и осторожно, отводит «мифологические» понятия о происхождении религиозного чувства, предлагая руководствоваться другими понятиями. «Идея и чувство связи человеческого “я” с божеством», «чувство мистичности сущего» трактуются как «стремление к космическому»²³, ощущение причастности к бесконечности объективной вселенной. «Метафизические» сущности оказываются одноприродными антропологическим сущностям, каковы, например, «добро», «стремление к идеалу и нравственному совершенствованию». В том смысле, что речь идет о феноменах, коренящихся в самом бытии. Отсюда — пафос «действительности» в построениях Овсяннико-Куликовского. «Метафизическое» в них противостоит «романтическому» и «утопическому». Оно не мыслится и не существует помимо реально-жизненного процесса: «Во избежание недоразумений поясню, что «сверх-социальность» не значит выход из пределов общественности в какие-то эмпирии. Нет, надсоциальные стороны человека вместе с ним остаются в пределах общественности (из них некуда выйти) <...> Находясь в недрах социальности, все надсоциальное не остается равнодушным зрителем общественной эволюции, но является по-своему могущественным ее двигателем»²⁴.

Этой системой мысли объясняется и эстетическая позиция ученого. Ему чужд модернизм именно потому, что метафизическое в нем противопоставляется реальному. С истинным искусством связано у Овсяннико-Куликовского представление об «индуктивном» («чем индуктивнее, тем

художественнее») творчестве, иначе говоря, реалистическом, которое избирает *«путь наблюдений над действительностью»*²⁵.

И примечательно в этом смысле, что одной из наиболее симптоматичных для русской литературы фигур Овсяннико-Куликовский считает Короленко. Его творчество, отличающееся «реализмом мышления и чутьем действительности в гармоническом сочетании с идеализмом натуры и настроения», «особым даром постижения всего *социального* в человечестве» вместе с влечением к «метафизике», но свободной от «мифологических примесей»²⁶, оценивается как знаменательный пример эволюции современного художественного сознания.

Общая концепция миросозерцательной системы, объединяющей метафизическое (в этом толковании) и действительное, находила соответствие в новых качествах русского реализма с его поисками философско-исторического синтеза. Равно как и выдвинутая Овсяннико-Куликовским «надидеологическая» платформа, обращенная к всечеловеческим сущностям.

Любопытно, что призывы к надидеологическому искусству, подчас даже более категоричные и запальчивые, раздавались и из радикально демократического лагеря, однако приобретая здесь иной смысл. Так, известный критик Е.А. Соловьев (Андреевич) в своей книге «Опыт философии русской литературы» (1905) упрекал «нашу журналистику» прошлого столетия за «низкую оценку» «представителей так называемого чистого искусства», справедливо возвысивших «красоту» над «проповедью», а прочих деятелей нашей литературы — в том, что, занятые «устройством народного быта», они «готовы были даже отказаться от философии»²⁷ (в данном контексте философское явно отделено от социально-идеологического). Эта точка зрения противостояла «шестидесятническим» понятиям о красоте и пользе в искусстве, однако, и не совпадала с канонической концепцией «чистого» искусства, которой Андреевич как будто выражал сочувствие. Ибо, в отличие от утверждаемого ею идеала примиряющей красоты, критик говорит об «освободительной, революционной роли красоты», которая выносит приговор «нашей безобразной жизни <...> с точки зрения “прекрасного” <...>»²⁸.

Получается, таким образом, что сверхидеологическое искусство включает в себе наиболее мощный критический заряд. Потому-то, по мысли критика, условия для высшего расцвета такого искусства способно создать только освободительное движение. (Заметим, что Овсяннико-Куликовский связывал с надидеологической духовной деятельностью другое, а именно «поворот от революционных обольщений» к идее «мирного и спорного прогресса»²⁹.)

Парадоксальная мысль эта высказывалась в ту пору не одним Андреевичем. Так, в 1903 г. критик М. Неведомский (М.П. Миклашевский),

объясняя успех раннего Л. Андреева «свободным, не предвзятым отношением к жизни», увидел в этом знамение для всей русской литературы, которая, во имя «художественной правдивости» и «не затемняемого умыслом созерцания», перестает быть «суррогатом гражданской жизни». И характерно, что тезис о самоценном искусстве мотивируется ссылками на общественный подъем в России. Именно потому, что «общественность пробуждается» во всех сферах жизни и «не в одной только литературе бьется пульс общественной жизни», мы «можем теперь позволить себе некоторую роскошь — отдохнуть от художественной публицистики <...>»³⁰.

Эта точка зрения все же не могла стать особенно популярной в преддверии надвигающихся революционных событий. Но в годы, последовавшие за поражением революции, в литературе предоктябрьского десятилетия возникает заметный интерес к такого рода решениям.

В этом смысле особенно примечательны философско-публицистические и литературно-критические выступления того времени Иванова-Разумника (Р.В. Иванова), явно сближавшегося с Овсянико-Куликовским в самых общих подходах своих к феномену духовного творчества, к художественной мысли. Она призвана, с точки зрения критика, продемонстрировать «общий закон развития человеческой мысли» — от «*индивидуального*» к «*социальному*» и от него — к «*универсальному*»³¹. Почитая «великой общественной заслугой» «общественное учительство» русской литературы, Иванов-Разумник озабочен тем, чтобы оно «не подавляло собою» «высших нравственных, эстетических, философских и, в широком смысле, религиозных запросов человеческого духа»³². Именно эти запросы, понятые как «сверхсоциальность» (слово Овсянико-Куликовского), как «вселенское чувство», и составляют «основу художественного творчества»³³. Отсюда — возвышение «*философской*», в широком смысле, критики»³⁴ над всеми другими ее видами, в том числе над «социологической» критикой (ущербным выражением которой является, по Иванову-Разумнику, критика марксистская с ее «безнадежно упрощенным и уплощенным социологическим методом»³⁵), и соответственно «главная задача критики» — «определить “философию”, чаще всего бессознательную, художника и его произведения <...>»³⁶.

«Философию» эту Иванов-Разумник возводит (с опорой на «идеи Белинского») к «двум вечным путям человеческого духа» — «реализму и романтизму» («третьего основного пути нет и не может быть <...>»), отражением которых становятся два «особых литературных течения», тоже извечные и так же именуемые³⁷. В одном случае (реализм) — это «вечное стремление к земной реальной действительности», что означает «утверждение конечного во имя бесконечного»³⁸. В другом (роман-

тизм) — «вечное стремление и проникновение за пределы земной реальности» и, значит, «отрицание конечного во имя бесконечного»³⁹. Общедуховной оппозиции «мифологического» и «романтического» «действительному» и антропологическому у Овсянико-Куликовского, проецируемой им на художественный процесс, соответствует устойчивая оппозиция «трансцендентного» «имманентному»⁴⁰, «религии Бога» — «религии Человека»⁴¹ у Иванова-Разумника. «Религию Человека» Иванов-Разумник склонен толковать в своеобразно «пантеистическом» (но не «трансцендентном») смысле — как «чувство своего единства с травинкой на земле и звездой на небе», возникающее у «художника-космолога»⁴² (мы помним, что в подобном же смысле, как «стремление к космическому», трактовал «чувство мистичности сущего» и Овсянико-Куликовский).

В России рубежа веков, констатирует критик, продолжается извечное соперничество двух типов художественной мысли: оно предстает в отношениях между реализмом и символизмом (символизм — «все тот же исконный романтизм в обновленной форме <...>»)⁴³.

Под знаком этих общих идей Иванов-Разумник намеревался, уже в предоктябрьское время, написать «Критическую историю современной литературы». Развернутое, целостное исследование, каким оно было замыслено, так и не состоялось. Сохранился план книги — наметка общей концепции⁴⁴. Сама же концепция была изложена — но в рассеянном виде, в отдельных публикациях 1913–1914 годов — на страницах журнала «Заветы», где Иванов-Разумник занимал руководящее положение⁴⁵.

Во главу угла «заветовской» концепции выдвигалась оппозиция современных критику реализма и символизма, толкование которой отличалось чрезмерной категоричностью — как «непримиримого столкновения двух враждебных систем мировоззрений»⁴⁶. Между тем сближения этих систем в ходе литературного процесса оказывались не менее важными, чем отталкивания. Но при всей пристрастности критика его построения были в определенном смысле более объективны, нежели аналогичные построения, возникавшие в модернистской среде. Указанная оппозиция большей частью воспринималась там как отношение низшей, эмпирической, приземленно-«позитивистской» реальности (русский реализм порубежного времени) к реальности высшей (символизм), как *realia* и *realiora*. У Иванова-Разумника же члены оппозиции, будучи разнонаправленными, находились, однако, на *одинаковом* уровне видения мира. Истинный реализм — такое же философическое искусство, как истинный символизм. Критик признает «равноправие» двух типов мирозерцания, но при этом свои предпочтения отдает реализму — точнее, тому «новому реализму» (в его терминологии), который формировался на границе 1900–1910-х годов.

Говоря в начале 1914 г. о «кризисе символизма» и предсказывая подъем на другом фланге литературы («Я боюсь быть пророком <...> но мне кажется, что мы теперь понемногу идем к воскрешению реализма <...>»), Иванов-Разумник формулирует свое credo: «Мы — люди нового *реалистического* сознания <...> символизм чужд нам, нашему психологическому типу и миропознанию. Пусть адепты его идут своим путем, — мы будем идти своим <...> твердо идти к вечным целям по вечному пути реализма»⁴⁷.

Все, тем не менее, было сложнее, чем в декларациях. На протяжении предоктябрьских лет критик постепенно и явно сближался с модернистами, все больше тяготая к их творчеству (что сказалось и на упомянутом плане истории современной литературы). Но лишь в послереволюционное время признал символизм — в лице самых крупных его деятелей — вершинным явлением русской литературы (не «отменяя», впрочем, заслуг «нового реализма»). В предшествующий же период общая ориентация Иванова-Разумника, несмотря на осложняющееся отношение к литературному процессу, оставалась устойчиво неореалистической⁴⁸.

Этот «новый реализм» он противопоставил «старому реализму», подразумевая не классический реализм, а его натуралистическое перерождение в 1880-е годы, повлекшее за собою кризис и «литературной формы», и «религиозного сознания»⁴⁹ (в философско-антропологическом смысле, который вкладывал Иванов-Разумник в понятие «религия Человека»). Но в «новом реализме» ведущее литературное направление возрождается и обновляется, по мысли критика, как в философском своем содержании, так и в художественном качестве.

Любопытно при этом, что заслуга художественного обновления в значительной степени приписывалась символизму: реализм «воспользовался» «блестящими литературными победами» последнего, и в результате — его «былая серость, бедность и бледность — теперь уже невозможны чисто технически, теперь они остались только на задворках литературы»⁵⁰. Один из красноречивых примеров, «как “реализм” может пользоваться многими техническими завоеваниями “модернизма”», — «Уездное» Замятина⁵¹.

Ключевой тезис Иванова-Разумника о «непримиримости» систем содержит, как видно, существенную уступку по отношению к *собственно художественным* взаимодействиям в текущем литературном процессе. Что же касается мирозерцательной стороны вопроса — критик непреклонен. Общефилософская устремленность «нового реализма» целиком обязана, по Иванову-Разумнику, заветам реалистической отечественной классики: «“Новый реализм”, — а задачи остались все прежние <...>»⁵².

На страницах «Заветов» критик формулировал то, что назвал «основными камнями нашего мировоззрения», относимого и к рассматриваемому литературному движению: «“Приятие мира”, “приятие жизни”, полнота бытия, вера в жизнь, вера в человека и признание его самоцелью <...>»⁵³. Это исповедание может показаться чересчур «ликующим». На самом деле оно заключало в себе осложненный смысл, который критик разъяснял, например, в статье, посвященной Сергееву-Ценскому. Он писал здесь о трагедии, которая «всегда светла», поскольку рассказывает «о рождении души человека», преодолевающей страдания и скорбь, в отличие от драмы, которая «мрачна», ибо рассказывает «о смерти человеческой души»⁵⁴; о трагичности именно в этом смысле русской литературы прошлого и преемственности, идущей от нее к современным и наиболее близким ему по духу писателям, которых он связывал с «новореалистическим» движением. К Сергееву-Ценскому («одному из самых крупных представителей современного “нового реализма”»), соединяющему «глубокую веру в жизнь» с «трагическим» пониманием ее⁵⁵; к Ремизову как автору «Крестовых сестер» и «Пятой язвы»⁵⁶, к Пришвину, Замятину и некоторым другим. Именно философию жизни — трагически просветленное утверждение земного бытия — в разной степени объединявшую, как казалось Иванову-Разумнику, этих художников слова, он считал едва ли не самым важным достоянием литературного процесса своего времени.

Другим пристанищем многих новых реалистов стало «Книгоиздательство писателей в Москве». Пристанищем основным, если иметь в виду объемы изданного здесь. Это — и собрания сочинений этих писателей, и отдельные их книги, и сборники «Слово», в которых печатались новые произведения многих из них. Книгоиздательство привлекло к себе крупных литераторов — Бунина, Шмелева, Зайцева, А.Н. Толстого, Сергеева-Ценского и др. — а организатором его, формировавшим, подобно Иванову-Разумнику, определенную платформу, был Вересаев.

На первый взгляд, может показаться удивительным сходство между двумя платформами (явствующее из отдельных публикаций и переписок), как и их общая причастность к построениям в этой области Овсяннико-Куликовского (о чем уже шла речь применительно к Иванову-Разумнику). Ведь общественно-идеологические позиции трех названных литературных деятелей были отчетливо различными. Умеренный либерал Овсяннико-Куликовский, ратовавший за «поворот от революционных обольщений» к «реальной политике», за «прогрессивную эволюцию капитализма в направлении к социализму», за «начала культуры в европейском смысле»⁵⁷... Неонародник Иванов-Разумник, будущий идеолог «скифства» ... Близкий к социал-демократии Вересаев... И, однако,

объяснить их схождение не слишком трудно. В этот период все они стремились как раз вывести искусство за пределы общественных платформ (в том числе, собственных) к некоему надидеологическому субстрату. Определенный идеологический след все-таки давал знать о себе и в их выступлениях на темы литературы и эстетики, но преимущественно в сфере частных оценок и предпочтений.

Различия сказывались и в другом. Иванов-Разумник излишне сужал и — одновременно — расширял круг имен, приобщенных им к «новореалистическому» движению. В этом круге даже не подразумевались литераторы, начинавшие в «старом реализме» (по его терминологии), — например, Бунин, Шмелев. Новизны и значительности бунинского творчества критик не понял вовсе, несколько позднее причислив Бунина вместе с «П. Якубовичем и др.» к «эпигонам прежних форм»⁵⁸. С другой стороны, воспринимая Ремизова лишь явлением «нового реализма» («религия Человека»), Иванов-Разумник полностью отлучил его от символистского движения («религия Бога»)⁵⁹, между тем как творчество этого писателя обладало как раз «промежуточной» природой. Что же касается Вересаева, то чрезмерно педалируемый им оптимистический настрой нового писательского объединения отпугивал иных авторов.

Однако в главном — в ключевых сторонах философско-эстетического позитива (и порой даже в текстуальном его выражении) — платформы сходились.

У непосредственных истоков платформы «Книгоиздательства» находилось сочинение Вересаева «Живая жизнь». В «героях» первой части этого своеобразного лирического исследования (опубликованной в 1910 г.), «О Достоевском и Льве Толстом», явлены два противоположных мирозерцания, две несовместимые философии жизни. Одна — отвержение бытия, другая — ликующее его возвеличение. У Достоевского — «слепота на все живое». Толстому жизнь видится «светлой, солнечной дорогой». Достоевский отъединяет «дух от тела». Толстой славит одухотворенную плоть. (Вересаев хочет выяснить истинную, по его мысли, философию Толстого — стихийного художника, «язычника», который опровергает своим творчеством Толстого-моралиста.)

Нетрудно оспорить упрощенность взгляда, отказавшего Достоевскому в «живой жизни» (хотя сам этот образ принадлежал Достоевскому), как и сугубую прямолинейность этого противопоставления, подчеркнуто полемичного по отношению к книге Мережковского «Л. Толстой и Достоевский». Но нужно иметь в виду время, когда писалось произведение. Усвоив распространенную версию о больном гении, Вересаев опасается воздействия его творчества на русскую жизнь, только-только выходящую из кризиса. Ее обновление возможно — убежден автор — лишь на

путях толстовской философии духовного здоровья. Лишь вступив в «целостное общение» с миром, человек познает добро, станет «светлым существом». Но для этого нужно «добыть» в себе самом «силу жизни» — «живую жизнь». А «живая жизнь» — это инстинктивные душевные начала, которые лежат «на каком-то совсем другом уровне, а не на том, где люди оперируют словами и оформленными мыслями». «Безнамеренно» «живи подлинною своею сущностью, и само собою придет единение с миром, придет добро. Об этом уже без нас позаботится природа, благая и мудрая <...>»⁶⁰. Сущностные ценности бытия, постигаемые интуитивным путем, стихийно творческие силы натуры противопоставляются рационально организованным системам убеждений («оформленным мыслям») — идеологиям, ибо «живая жизнь не может быть определена никаким конкретным содержанием».

Видный издательский деятель тех лет Н.С. Клестов (Ангарский), принадлежавший к демократическому левому лагерю, писал: «Если в период нарастания первой революции Горький объединил в “Знании” все лучшее, что было в то время в литературе, то в период реакции объединение писателей против антижизненных и антиобщественных настроений совершалось теперь под влиянием Вересаева и особенно его книги “Живая жизнь”»⁶¹.

Воздействие Вересаева на общую литературную ситуацию времени явно преувеличено. Но в упрощенном суждении есть и доля истины. Именно вокруг духовного комплекса, запечатленного в «Живой жизни», и собирался Вересаев объединить писателей, когда стал играть руководящую роль в московском товариществе. И в самом типе изданий, и в принципах организации этого, одного из самых крупных в литературе тех лет, издательского объединения сказалась определенная преемственность по отношению к «Знанию», которое к тому времени сходило на нет. Вместе с тем в творчестве ряда литераторов, связанных с товариществом, предстали особые пути реализма (по существу, во многом полемичные по отношению к «знаниевскому»). Подробнее остановимся на некоторых фактах истории издательства, поскольку перед нами — одна из особенно выразительных иллюстраций, проливающих свет на общие закономерности обновляющегося реалистического движения.

Издаваемые здесь сборники «Слово» выходили с 1913 по 1919 г. И хотя вышло всего восемь книг, эти издания, привлекая, по мнению критики, «талантливые и живые элементы молодой литературы»⁶², стали одним из самых заметных явлений тогдашней журналистики⁶³. Первые три сборника формировал и редактировал Вересаев, четвертый — Бунин, пятый, шестой и седьмой — Н.Д. Телешов. В подготовке издания активную роль играл, в частности, И.С. Шмелев⁶⁴.

Симптоматично, что вышедший в октябре 1913 г. первый сборник «Слово» открывался статьей Вересаева «Аполлон, бог живой жизни» — отрывком из второй части книги «Живая жизнь» («Аполлон и Дионис (О Ницше)»). Бог Аполлон трактован здесь как «колоссальный образ-символ, вмещающий в себя все существеннейшие стороны одного цельного, определенного, всеисчерпывающего отношения к жизни», суть которого — в стихийной причастности человека той эпохи «к таинственному ритму, которым полна мировая жизнь, в ощущении которого нестрашными становятся опасности и ужасы личного бытия»⁶⁵. Склонить литературных сотоварищей к философии жизни, нужной современнику, намеревался писатель. И эллинская религия в этом смысле поучительна для него так же, как «живая жизнь» Толстого. Своеобразную программность статьи Вересаева отметила тогдашняя критика.

Но еще задолго до начала издания он предлагал (в письме Клестову, другому руководителю издательства) «предварительно выработать сообщая идейную сторону сборников, программу <...> если мы хотим издавать не собрание произведений известных писателей, а нечто внутренне цельное»⁶⁶. Тогда же и о том же Вересаев писал Бунину — о необходимости «внутреннего единства, которое только и может дать *raison d'être* сборнику»⁶⁷. Однако подчеркнуто отмежевывался от социально-идеологических определенностей, поясняя, что под «единством» подразумевает «не какую-либо общественную идею или идеи, а известный тонус отношения к жизни, известный тип художественного восприятия жизни»⁶⁸. И вот как характеризовал их в письме к Горькому: «<...> “верность земле”, вера в светлое и радостное существо жизни, ненависть к тому, что ее портит и уродует; вера в человека <...>»⁶⁹ («формулы» эти почти буквально совпадали с цитированными суждениями Иванова-Разумника из его выступлений на страницах «Заветов»). При этом весьма упорно, если судить по его «Литературным воспоминаниям», настаивал на последовательном проведении своей платформы («в сборниках наших не должно найти место даже самое талантливое произведение, если оно идет против жизни <...>, за перенесение центра тяжести в потусторонний мир, за отрицание красоты и значительности жизни»⁷⁰). В целом она осуществлялась в издании, что подтверждали отзывы сочувствующей ему критики, оценивающей пафос утверждения жизни как основное свойство обновляющегося реализма.

Вместе с тем даже такая, в общем весьма емкая, платформа показала слишком категоричной некоторым писателям. Л.Н. Андреев, например, следующим образом объяснял И.А. Белоусову, почему он не становится пайщиком московского книгоиздательства. Состав редакционного комитета «тенденциозно жизнерадостен», а он, Андреев, — «петер-

буржец»: «Посмотри, Москва — это Лев Толстой; Петербург — Достоевский<...>»⁷¹. Любопытна ассоциация (возможно, невольная) с первой частью «Живой жизни». Правда, Андреев в этом смысле — не самая характерная фигура. По всему духовно-творческому строю своему он не мог не быть чужаком в любом литературном сообществе. Но возражения по поводу ригоризма платформы высказывались и литераторами, более близкими товариществу (его членом И.А. Буниным, С.Н. Сергеевым-Ценским)⁷². И однако, вопреки значительным различиям и несогласиям, их творчество явило черты определенной цельности — и именно (напомним о формуле Вересаева) в общем «типе художественного восприятия жизни». Это уловила Е.А. Колтоновская. Как раз на примере «Слова» она говорила о трудности «какого бы то ни было идейного подбора в наши дни»⁷³ и в то же время усматривала в сборниках не только «определенное “слово” писателей о себе, а отчасти и общее слово литературы»⁷⁴.

Заслуживает особого разговора позиция Горького по отношению к московскому товариществу и близким ему начинаниям, ибо она была тоже характеристичной в широком смысле. В отличие от некоторых других литераторов, он сочувственно воспринял не только общее мирозерцательное направление сборников «Слова» («С Вашим взглядом на характер сборников — совершенно согласен <...>»⁷⁵, — писал он Вересаеву), но и сам принцип платформы, ее необходимость для коллективного издания. И более того, позиция Горького была еще жестче, ибо он ратовал именно за *общественно идеологизированную* программность.

Ясность сюда вносит переписка Клестова с Горьким, относящаяся к несколько более раннему времени — ноябрю—декабрю 1911 г., когда при активном содействии того же Клестова создавалось петербургское «Издательское товарищество писателей»⁷⁶. Уже вскоре, в 1912 г., оно начало постепенно распадаться, и на его «обломках», привлеки к себе ряд его участников, и возникало московское «Книгоиздательство». Вересаев не имел прямого отношения к петербургскому товариществу, но косвенно влиял на выработку его программных установлений, находясь в то время в контакте с Клестовым, что можно видеть и в письмах последнего Горькому. Так, приглашая Горького принять участие в сборниках, планируемых петербургским товариществом⁷⁷, Клестов высказывает идею обновления искусства посредством освобождения его от «пагубного влияния идеологий». Мотивируя ее, он по существу воспроизводит аргументы Неведомского и Андреевича: революция 1905 г., переместив идеологическую борьбу в другие общественные сферы, тем самым лишила ее опеки над литературой и искусством, позволив им стать, «наконец, и у нас самоценностями», что не означает общественного равнодушия. Но: «Достаточно с нас протеста против мертвечины, против “морали долга”, про-

тив кастрации личности, достаточно с нас призыва к “живой жизни”, к радостям бытия»⁷⁸. В этой защите общечеловеческих ценностей, не отягощенной «идеологиями», и состоит, по Клецову, смысл «платформы широкой демократии»⁷⁹, призванной объединить литераторов. Как видно, эта платформа прямо соотносится с мыслью автора «Живой жизни». (Вересаев же прежний, автор «Без дороги» и «На повороте», тоже причислен к неугодной «идеологической» интеллигенции.)

В ответных письмах Клецову, а затем и печатно, Горький, не возражая, разумеется, против призыва «к радостям», воспротивился противопоставлению такого жизнеощущения «идеологиям», в чем усмотрел «социальный индифферентизм», скрытый «под видом освобождения личности»⁸⁰. И, однако, вопреки резкости суждений публицистического толка, Горького тех лет в конечном счете «устраивала» литературная платформа «широкой демократии» в духе Вересаева. (После отказа в 1912 г. вступить в московское товарищество позднее он все-таки стал его пайщиком; его отношение к сборникам «Слово» было положительным, а причины его авторского неучастия в них — более или менее случайными.)

Это вполне согласуется и с тогдашним художественным опытом писателя. Творчество Горького межреволюционного времени постепенно освобождается от «обнаженной тенденциозности и того blanc et noir, каким страдали его повести вроде “Матери” <...>»⁸¹, от ригористического налета. В самой большой степени это относится к автобиографической прозе 1910-х годов, отмеченной высоким уровнем искусства и одновременно широтой содержания — общенационального, бытийного, не укладывающегося в границы какой-либо «партийности». Таким увидела Горького и модернистская критика в лице Д.С. Мережковского, автора статьи о «Детстве» «Не святая Русь» (при всей произвольности отдельных ее построений), и З.Н. Гиппиус, давней недоброжелательницы Горького, еще в 1912 г. писавшей о его зарытом в землю «небольшом таланте»⁸², а в 1916 г. приветствовавшей появление «Детства» такими словами: «Книга большого писателя и большого человека. Ее время придет, она будет оценена, потом, не теперь, когда “некогда”, когда не до искусства и не до человеческих душ и глубин» (речь — о войне)⁸³.

Жертва «эсдековского» догматизма (по известной версии второй половины 1900-х годов о «конце Горького»), последующими своими произведениями Горький входит в общее русло обновленного реалистического движения, но занимает особое положение в нем, сохранив прежнюю общейдеологическую приверженность («марксизм не по Марксу, а потому, что так выдублена кожа»⁸⁴).

Особое положение в литературном процессе того времени занимал и Короленко. Один из предвестников новых путей реализма, связанных с

укрупнением в нем масштабов философской мысли, в годы после первой революции избрал путь, сознательно ограничивающий «уклон <...> в сторону “метафизики”»⁸⁵. Ныне внимание писателя главным образом привлекают (как в публицистике, так и в художественной и художественно-очерковой прозе) проблемы собственно общественные, непосредственно идеологические, что было не близко неореалистическому движению.

* * *

В начале работы мы говорили о негативном отношении к истории, о мрачной метафизике, часто окрашивавших литературу первых лет после революции 1905–1907 годов, и о том, что здесь сказывались болезненные переживания времени. С другой стороны, само по себе обращение к метафизическим, сущностным началам бытия как «приоритетным» могло иметь и другие, значительно более позитивные, последствия, что и обнаружилось на следующем литературном этапе. Новый реализм воспринимал от предшествующего этапа это общее устремление мысли, однако значительно осложнившись и в собственном своем содержании, и в своем отношении к феномену истории. Преобладающее мироощущение, свойственное новому реализму, не будучи собственно историческим, не было и отвлеченным от истории, ибо в поле зрения писателей постоянно находились текущие социальные процессы. Но не «отменяя» социальную историю, оно и не «подчинилось» ей, отказавшись от крайностей как негативного, так и эйфорического к ней отношения.

Красноречива в этом смысле эволюция литературного героя. В реализме конца 1890-х годов и последующих революционных лет господствующее представление о должном типе человека связывалось с волевым импульсом, непосредственно действенным началом, с помыслами о героической индивидуальности. Помыслы эти приглушаются у реалистов новой волны. Их сочинения чаще всего привержены к строю обычного существования, открывают — тут несомненна чеховская традиция — духовную наполненность рядовой человеческой судьбы. И это тоже — признак общих мирозерцательных сдвигов: ослабление чувства исторической динамики и нарастание созерцательно-философских настроений. (Постоянный мотив — бытийное в частном, бытовом, отдельном — в известном смысле сближает неореалистическую прозу с философской эссеистикой В.В. Розанова — автора «Уединенного», «Опавших листьев»: не идеологически, конечно, а самим типом рефлексии.)

Один из наглядных примеров — эволюция русской литературной сатиры: потеснение остро политической темы, обнаженной идеологично-

сти, субъективно-оценочного, пафосного образного языка (присущих сатирической журналистике периода первой русской революции) и усиление реалистической конкретности, интереса к быту (сквозь который нередко просвечивало бытие), созерцательных интонаций. В творчестве писателей, группировавшихся вокруг журнала «Сатирикон», ясно обозначились эти тенденции, так или иначе свойственные типу реализма, складывающемуся в конце 1900-х — начале 1910-х годов.

Но говоря о созерцательном мотиве в неореалистической литературе, важно иметь в виду его часто своеобразную природу, в которой снова особенным образом выразилась противоположительская тенденция, присущая порубежному русскому реализму: созерцательность как проявление *внутренней* активности, *внутреннего* противодействия среде. Человека, то страдающего от окружающей жизни, то внешне уживающегося с ней, оберегает от подчинения силе вещей, поднимает над ней достаточно интенсивная жизнь души, влекомая к ценностям высшим. К тем, что возвышают дух на путях нравственном и эстетическом, освобождают от индивидуалистического отчуждения. Вера в их воздействие порой оказывается значительно прочнее веры в текущую историю. Это ценности вековые, сущностные — ощущение причастности к единству мирового бытия во времени и пространстве, «пантеистическое» родство с природой, красота, любовь, искусство.

Подобное ощущение выливалось в особые «формулы», сплошь и рядом почти совпадающие. Хотя и возникнув по разным поводам, они демонстрировали устремление к единому всеобщему итогу, афористически запечатлевающему отношения «я» и мира. К примеру, — «все в мире — мое»; «жажда вместить в свое сердце весь зримый и незримый мир и вновь отдать его кому-то» (Бунин — рассказы «Пост», «Братья»); «весь мир <...> — во мне»; «Любить тебя и все любить, потом, кажется, весь мир любить» (А. Толстой — рассказы «Под водой»; «Овражки»); «“Все мое”, — чувствовал некрасивый человек, шагавший по серебряному лугу, и верно, все ему принадлежало, и он принадлежал всему» (Зайцев — рассказ «Студент Бенедиктов»); «Мир в себя влить и себя связать с миром» (Шмелев — повесть «Лик скрытый»); «Точно есть какая-то тайная согласованность неба, земли и всего, что есть на земле» (Сергеев-Ценский — рассказ «Недра»). Ощущение драматизма окружающей реальности постоянно и неустранимо, но оно сплошь и рядом просветляется настойчивой в неореализме мыслью о неподвластности эмпирическим обстоятельствам исконных начал существования, выраженной в этих формулах (к некоторым мы еще вернемся в разговоре об отдельных писателях). Бытийное добро противостоит социальному злу.

Со времени мировой войны в миросозерцании художественной интеллигенции снова обостряется интерес к истории и одновременно резко усиливаются напряженно драматические ноты. Иллюзии освободительной миссии воюющей России, захватившие часть писателей, по мере развития событий все больше теснит ощущение катастрофы, но уже не очистительной, а фатально мрачной. Но и в эти годы основной духовной опорой остаются ценности «вечные»⁸⁶.

Уже во вступительной главе шла речь о «переориентации» от «идеологического» к «бытийному» как одной из общих тенденций русской литературы рубежа веков. В неореализме предоктябрьских лет явственно усугубляется разноречие бытийного и исторического взгляда. Много позднее М.М. Пришвин писал о своих настроениях той поры: «<...> законы истории не всегда совпадают с законами сердца»⁸⁷. Но это не тревожило ни его, ни писателей близкой ему ориентации. Осознавая исчерпанность прежних идеологических «платформ», они чаще всего не ищут новых, предпочитая размышлять над волнующими их вопросами жизни в другом измерении мысли.

К нему приобщались и те литераторы, кто оставался внутренне связанным с общественным движением, как социал-демократ Вересаев, написавший в своей автобиографии 1913 г.: «Ни от чего в прошлом я не отказываюсь, но думаю, что можно было бы быть значительно менее односторонним»⁸⁸. И для его теперешних понятий, и для тех его сотоварищей, кто продолжал думать о социальном преображении, оно мыслимо лишь при условии восстановления связи мира и человека на уровне бытийном.

Просветленная идея единения с миром становится ключевой не только для идеологов движения, авторов его платформы, но так или иначе и для самих, связанных с ним, художников слова. Идея эта воспринимается как опознавательный признак движения и теми, кто оппонирует ему. Девизу «живая жизнь», возвышавшему новые художественные устремления, возражали приведенные неодобрительные, излишне пристрастные слова Андреева о «тенденциозной жизнерадостности». Т. наз. «жизнерадостность» была на самом деле отнюдь не прямолинейна и не элементарна. Это явствует и из статей Иванова-Разумника, указывавшего, в частности, на присутствие в обновляющемся художественном мироощущении трагедийной составляющей со свойственным ей, как и подлинной трагедии, очистительным, катартическим духовным потенциалом.

Мы возвращаемся к уже сказанному, чтобы еще раз напомнить о границах интересующего нас явления. Дабы распознать неореалистическое качество, недостаточна чрезмерно расширительная версия (встречающаяся в литературе вопроса), которая сводит его лишь к самому общему

признаку — сопряжению житейски «реального» и метафизически «идеального». В неореалистическом художественном синтезе непременно наличествовал и тем самым очерчивал его границы достаточно определенный философски утверждающий комплекс (хотя и очень по-разному проявлявшийся в различных творческих опытах). За пределами этого комплекса, по существу, нет неореализма (в той его разновидности, которая сложилась в дореволюционные годы). И это широко подтверждает художественная практика тех лет.

* * *

В лучших образцах того типа реализма, завершенные формы которого дало предреволюционное десятилетие, была достигнута слитность синтетизма мысли с его стилевыми аналогами. В статье, открывающей книгу, кратко охарактеризована суть общего обновления стилевых процессов в реалистическом движении рубежа веков. В том числе очень важные жанровые преобразования в духе «синтетизма».

Коренные изменения в «малой» прозе и были, главным образом, вызваны потребностью расширить ее жанровые возможности с тем, чтобы вместить синтетическое, небывало обширное содержание. Это явила реформа Чехова. В лексиконе его литературных высказываний одно из наиболее распространенных — слово «новый».

«Напишешь, прочтешь и видишь, что это уже было, что это уже старо, старо... Надо бы чего-нибудь новенького, кисленького!»; «Сюжет должен быть нов<...>»; «Она нова и несомненно хороша» — о пьесе «На дне»; «...“Сосны” — это очень ново<...>» — о рассказе Бунина (т. 11, с. 160; т. 3, с. 188; т. 11, с. 12; т. 10, с. 169); «Нужны новые формы, новые формы...»⁸⁹, — подобные примеры можно приводить без конца, так многочисленны и непреклонны его заявления о невозможности писать дальше «по старинке».

А наиважнейший из критериев нового, выдвигаемых Чеховым, обозначен простым и непритязательным словом: «краткость». Девиз краткости, возникший из опыта Чехонте — автора коротких рассказов, предназначавшихся для «малой прессы» («Краткость признается в малой прессе первую добродетелью. Самой лучшей меркой может служить почтовая бумага<...> Как только дойдете до 8–10 страницы, так и — стоп!» — т. 1, с. 264), приобретает гораздо более широкий смысл: «Краткость — сестра таланта»; «...писать талантливо, т.е. коротко» (т. 3, с. 188, 184). Эти крылатые фразы, несмотря на их кажущуюся всеобщность, все же не имеют у Чехова абсолютного, «вневременного» значения. В них

выражен один из эстетических критериев именно нового литературного этапа. Они становятся своеобразной формулой художественного рубежа. Упрекнуть, например, Тургенева в недостатке талантливости было бы, разумеется, невозможно для Чехова, но сказать о несовременности каких-то черт его манеры — возможно: его «описания природы хороши, но... чувствую, что мы уже отвыкаем от описаний такого рода и что нужно что-то другое» (т. 5, с. 175). Что же другое? «По моему мнению, описания природы должны быть весьма кратки <...> надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина» (т. 1, с. 242). Писателем вынашивается мысль о «разгрузке» литературного произведения от излишества фактов за счет большей нагруженности, весомости отдельно взятой детали. Многие конкретные, «необязательные», возникшие по частному поводу художественные рекомендации (вроде, например, совета не «гоняться за избытком действующих» лиц. Центром тяжести должны быть двое: он и она...» (т. 1, с. 242), заключают в себе ту же общую тенденцию. Приверженность к чрезмерно детализированному описанию часто оценивается именно как дань «старинке»: «Пять определенно изображенных наружностей утомляют внимание<...>» (Куприну о его рассказе «На покое», т. 11, с. 67).

При этом в эстетике зрелого Чехова большая концентрированность художественного факта ставится в непосредственную зависимость — и это самое важное — от широты художественного содержания. Узость кругозора — еще один недостаток, который постоянно отмечал писатель в современной ему литературе. «Русский писатель <...> не знает <...> ни истории, ни географии, ни естественных наук, ни религии родной страны, ни администрации, ни судопроизводства...» (т. 11, с. 67). Он настойчиво советовал молодым литераторам «расширить поле <...> наблюдений» (т. 6, с. 144). Говорил Н.Д. Телешову: «Если хотите быть писателем, завтра же купите билет до Нижнего. Оттуда — по Волге, по Каме...»⁹⁰ И то же Куприну: «Не понимаю, отчего вы — молодой, здоровый и свободный — не поедете, например, в Австралию... или в Сибирь?»⁹¹ «Вам надо больше видеть, больше знать, шире знать» (т. 9, с. 40), — эти слова из письма Горькому 1900 г. звучат программно.

Все это имеет непосредственное отношение и к собственно эстетическим исканиям Чехова, его мыслям об обновлении традиционного строя повествования. Сокращение «эмпирического» материала внутри произведения при одновременном расширении лежащего в его основу жизненного содержания за счет предельного «уплотнения» смыслов, резко-го повышения самооценности текста на «клеточном» уровне — такова художественная закономерность, намеченная в литературных суждениях

писателя и претворенная в его поэтике, «новых, совершенно новых <...> для всего мира формах письма»⁹² (Л.Н. Толстой). Закономерность эту и демонстрирует осуществленное Чеховым преобразование малой повествовательной формы, решительно опровергнувшее устойчивые представления о ее возможностях, сформулированные, например, Джеком Лондоном в одном из писем 1904 г.: «...нужно ограничить рассказ предельно тесными хронологическими рамками — днем, если можно, часом... развитие не присуще рассказу, это особенность романа. Рассказ — это завершённый эпизод из жизни, единство настроения, ситуации, действия»⁹³.

Нет ничего более чуждого чеховскому рассказу, чем представление о «рамках». Чехов высоко ставил Мопассана, почитал его новатором, посвоему, безусловно, осваивал его опыт, сочетающий лаконизм с глубиной обобщений, психологически наполненную деталь и острое чутье к драматизму обыденности. Вместе с тем жанровый тип мопассановского рассказа более традиционен. Мопассан чаще всего тяготел к форме новеллы с «ударным» эпизодом (*pointe*), которому доверено обнаружить, высветлить основной смысл сказанного автором. У Чехова, напротив, не эпизод, а целая человеческая жизнь (иногда и жизни), что хорошо известно, становится сюжетом небольшого рассказа («Человек в футляре», «Крыжовник», «Ионыч», «Душечка», «Архиерей» и т.д.).

Начиная с 1890-х годов, русскую литературу отличает особая тяга к «малой» прозе. Книжный рынок буквально захлестывает поток «очерков и рассказов» («типовое» название множества книг, выходивших в то время). Правда, поток был крайне пестр и неоднороден. В массовой литературной продукции распространена мода на рассказик «короче воробьиного носа» (выражение одного из тогдашних критиков) с осколками чувствований и крохами наблюдений. У крупных же мастеров в этом жанровом крене выразилось совсем другое — поиски, вслед за Чеховым, новых путей художественного обобщения. «Малая» проза Бунина — один из самых красноречивых примеров.

Примечательные жанровые трансформации этого рода происходили и на других уровнях русской прозы. Характерная тенденция сужения «эмпирического» материала повествования явственна и тут. Уже тогдашняя критика (к примеру, В.В. Розанов) много толковала о кризисе большой повествовательной формы, кризисе романа. В литературоведении советском это чаще всего связывалось с причинами мирозерцательными. Так, задаваясь вопросом, почему Чехов не написал романа, хотя и помышлял о нем, В.Я. Лакшин в своем исследовании «Толстой и Чехов» (М., 1963) объяснил это, в том числе, тем, что Чехов (в отличие от Толстого) не обладал «всеохватывающим» взглядом на действительность, свойственным подлинно эпическому творчеству. Сходные объяс-

нения, распространенные на русский литературный процесс рубежа веков в целом, так или иначе варьировались и в других работах. Главные объяснения, думаем, нужно искать в ином. Жанровые перестройки крупной повествовательной формы были также — и прежде всего — связаны с художественными исканиями обновлявшегося реализма. В лице ведущих своих деятелей он продолжал мыслить категориями страны, народа, мира, не утрачивая эпической тенденции, но ища иных, более лапидарных и концентрированных форм обобщения.

Знаменателен в этом смысле опыт автора «Хаджи-Мурата», о чем шла речь в отдельной статье. Последующий литературный процесс дает примеры и других путей преобразования крупной повествовательной формы, но в том же общем направлении. И здесь опять-таки особенно репрезентативен Бунин как автор «Деревни».

Но синтетическое качество сказалось не только в структурно-жанровых трансформациях малой и большой прозы. Его выразительно демонстрирует эволюция образного слова в реализме предреволюционного десятилетия.

На протяжении предшествующих десятилетий она прошла через разные этапы. Существенное видоизменение поэтики русского реализма начинается уже со второй половины XIX в. Оно значительно активизировало художественный язык и дало импульс последующим обновлениям. На эту потребность времени отвечали «фантастический реализм» Достоевского и сатира Щедрина, а затем исповедальный Гаршин, романтический Короленко.

Однако еще в 1890-е годы для *общего* реалистического движения более характерна ориентация на художнический объективизм, затронутый натуралистическим веянием. Но ближе к концу десятилетия явственно усиливаются иные устремления — отношение к «пассивной» изобразительности как бремени, стесняющем авторское самовыявление (характернейшее на этот счет высказывание Эртеля приведено в открывающей книгу статье). В «молодом» реализме порубежных лет выделяются два стилевых течения. Одно, опирающееся прежде всего на опыт Чехова, сохраняет неприкосновенность предметно-изобразительной основы, но насыщаемой изнутри интенсивным лирико-обобщенным содержанием (Бунин, Куприн). Другое, особенно броско представленное Горьким, отличается повышенной экспрессией образной речи, стремится расшатать канон объективности стиля, вступает в контакт с поэтикой нереалистической («несдержанной», по слову Чехова о стилистике раннего Горького). Но при всех значительных различиях оба течения переплетались и взаимодействовали, выполняя общую задачу преодоления в художественном языке реализма позитивистско-натуралистического уклона и со-

проводящей его стихии «внешней» описательности. В литературе лет первой революции резко нарастает активность стиля. Преобладающей его тенденцией становится повышенно экспрессивная лирическая волна, хлынувшая в объективное повествование, — явление с большими художественными издержками, но знаменательное.

Формирование «нового реализма» в конце 1900–1910-х годов придаст особое направление, определенную законченность этим процессам. На рубеже 1890–1900-х годов упомянутые стилевые течения существовали в основном «на равных». В годы революции (как только что сказано) задает тон экспрессивная форма. В обновленном реалистическом движении, напротив, непосредственно лирическая стихия отступает перед предметно-изобразительным живописанием. И более того. Порой наблюдается возврат к «дочеховским» его формам — щедро описательному повествованию. Однако перед нами — уже не столько противостояние предшествующему художественному этапу, сколько своеобразное — на особых основаниях — с ним примирение.

Оно выразилось прежде всего в том, что нарастающая «описательность» не вытесняла субъективность, а преобразовывала ее. Самые отчужденные от личного начала элементы теперь тесно сплетаются с ним, становятся его своеобразным инобытием, сохраняя при этом объективную самооценку. В свою очередь, лирический голос автора все чаще теряет обособленность, растворяется в «картине», входит в структуру внешнего «объекта». Явлены, таким образом, две встречные тенденции: с одной стороны, «приручение» лирической стихии; с другой — раздвижение эмпирических границ предметного образа, приобретающего в ряде случаев широко символизированный смысл. *Примирение «изобразительности» и «выразительности» становится, таким образом, своего рода стилевым аналогом «бытийно-бытового» синтеза в новом реализме.* (Особый случай подобного примирения — «сказовая речь», распространенная в русской прозе начала века; см. статью о Замятине.) Этим, в частности, подтверждалась его глубокая сопричастность художественным исканиям нового столетия.

* * *

Перед тем, как перейти к «персоналиям», хочу поделиться некоторыми соображениями по поводу современной литературы вопроса. Вслед за публикациями М.В. Михайловой, одной из самых активных инициаторов изучения неореалистического творчества, и моими появились специальные монографические работы на эту тему Т.Т. Давыдовой⁹⁴ и

У.К. Абишевой⁹⁵. Различны взгляды двух этих авторов на интересующий нас феномен. Взгляду Абишевой на него как на «новый этап в развитии реализма» (с. 263, 268), подчеркнуто противостоит представление Давыдовой о неореализме как «постсимволистском литературном модернистском стилевом течении», в котором «синтезированы черты реализма и символизма при преобладании последних» (Д₂, с. 28). В другой работе вслед за некоторыми исследователями творчества Е. Замятина она определяет его неореализм, имея в виду и движение в целом, «как модернистский художественный метод», добавляя при этом, что подобная позиция «коренным образом отличает данную монографию от фундаментального исследования В.А. Келдыша “Русский реализм начала XX века”, в котором творчество писателя связывается только с реализмом “новой волны”» <...>» (Д₁, с. 21–22)⁹⁶.

Стоит более подробно остановиться на этих расхождениях не ради частной полемики, но поскольку в данном случае затронуты общие проблемы порубежного русского литературного процесса, связанные с местом в нем основных литературных направлений и взаимоотношениями между ними. Тем более, что такого рода расхождения возникают в современных научно-критических публикациях и по поводу других литературных явлений «серебряного века».

Но сначала — о том, что представляется неоспоримым в работах Давыдовой. Это, прежде всего — осознание особой значимости неореалистического художественного опыта в контексте отечественного литературного процесса изучаемого времени. Это — справедливая мысль о русском неореализме как «постоянно обновляющейся художественной системе» (Д₂, с. 31), что подтверждает и намеченная автором периодизация неореалистического движения на протяжении первой трети XX века. Это, наконец, ряд конкретных суждений о неореалистическом творчестве и наблюдений над ним, среди которых особо выделяются страницы о Замятине как главном «действующем лице» публикаций Давыдовой⁹⁷.

Здесь же обратимся еще раз к ключевым проблемам литературного процесса рубежа веков (только что обозначенным) в их приложении к неореализму. По существу, наш взгляд на это вместе с сопутствующими ему полемическими соображениями уже высказан во вступительной главе книги, хотя и в самой общей форме. Напомним, что возражения вызвало нередкое в публикациях последних лет утверждение монополии модернизма на явления, принадлежащие в большей или меньшей степени всему литературному движению рубежа веков, что наносит, прежде всего, ущерб самому понятию «модернизм», поскольку размывает его терминологические границы. В этом ключе пойдет и дальнейший разго-

Начать с того, что несогласие с представлением о чисто модернистской природе неореализма не подразумевает антитетичности в отношениях двух художественных систем. Отношения эти — проявление конструктивной оппозиции. Типологически сближающая данные системы тенденция сказывается в синтезировании своего и чужого, обогащении опытом друг друга, но направлена по разным руслам⁹⁸. В итоге — два типа синтеза со встречными художественными устремлениями, различающиеся, однако, основой, на которой они строятся.

Работы Давыдовой о неореалистическом движении, утверждающие его модернистскую основу, усматривают ее и в содержательном, и в стилевом аспектах. В первом случае справедливы, в общем, суждения об отдалении неореалистов от чрезмерной отвлеченности религиозно-мистических концепций в духе символизма, что свойственно, полагает автор, намечаемым им двум «подтечениям» (Д₂, с. 28) внутри движения — не только «атеистическому» (Замятин — самая крупная в нем фигура), но и «религиозному». Сказано, к примеру, о «привязанности к <...> миру явлений, отличавшей Пришвина (соприкасавшегося со вторым направлением. — В.К.) от символистов и сближавшей его с неореалистами» (Д₁, с. 255). (Заметим, однако, что само по себе деление, конструирование художественных фактов по чисто идеологическому критерию представляется не слишком правомерным). Справедливо и то, что, отдаляясь в этом смысле от символистов, неореализм остается обладателем широкой — бытийной, субстанциальной — философской проблематики.

Возражения вызывает другое — то, что подобная проблематика толкуется как опознавательный признак только модернистского творчества. К этому ведет и общая логика мысли автора, и многие отдельные суждения. Хотя бы такое, относящееся опять же к Пришвину. В связи с книгой его художественных очерков «У стен града невидимого» («Светлое озеро») (1909) приводится позднейшая дневниковая запись автора: «<...>русский крестьянин <...> взят мною sub specie aeternitatis <...>», из которой извлекается следующий вывод: «Естественно, что при такой творческой установке писатель руководствовался законами модернистской эстетики» (Д₂, с. 110). Но «точка зрения вечности» — изначальное свойство всякого большого искусства, его всеобщих «законов», и — в том числе — большого реализма. Между тем как раз отделить от него неореалистическую литературу предназначено приведенное высказывание⁹⁹. И это — не единичный случай, а позиция, проступающая и в суждениях о других неореалистах, и в высказываниях общего характера вроде: «С символистами их (неореалистов. — В.К.) сближал интерес к метафизическому, к философской проблематике, с акмеистами — влюбленность в земной, конкретный мир. Они прочно стояли на земле, но тосковали по

иной действительности, с Творцом или без Оного» (Д₂, с. 28). Но и здесь перед нами — самые общие формулы, близкие всем служителям большого искусства. (Кто из них в самом деле не интересовался философскими вопросами, не был привержен к земному миру, не мечтал о лучшей жизни — независимо от своих верований?)

Внимание к этой теме вызвано ее актуальностью. Чрезмерное расширение границ модернизма за счет художественного оппонента (в свое время в нашем литературоведении рисовалась прямо противоположная картина, еще более уязвимая) нередко встречаем в сегодняшних литературоведческих штудиях. Т. Давыдова подчас опирается на них. В результате неоспоримое противостояние неореализма «бытописательскому реализму» (Д₂, с. 68) толкуется как противостояние реализму вообще.

Уже упоминалось об общем взгляде У. Абишевой, убедительно отличающем феномен неореализма как целое от собственно модернизма. Но и в ее работе отдана дань тому, с чем несогласна наша точка зрения. Имею в виду, например, преуменьшение социально-исторического начала в литературе неореализма. Повторяющиеся высказывания вроде «Неореалистическая проза <...> утверждает личность как центр, основу всего, уйдя от социальных вопросов, углубляясь во внутренний мир человека» (с. 114); «Неореализм отходит от <...> социальной детерминированности характеров и жизни в целом» (с. 263–264) и др. грешат излишним увлечением и особенно «задевают», когда речь, например, заходит о И. Шмелеве (см., например, с. 46, 160), остававшемся ярко социальным художником и в 1910-е годы (когда окончательно сложилось его неореалистическое мирозерцание), в сочинениях, написанных вслед за «Гражданином Уклейкиным» и «Человеком из ресторана», — таких, как «Стена», «Пугливая тишина», «Забавное приключение», очерки и рассказы, вошедшие в книгу «Суровые дни» и т.д. Социальное начало в них никак не затеняет приоритета бытийной мысли (с суждениями о котором нельзя не согласиться), но по-своему упрочивает его в творчестве писателя тех лет.

В литературе, о которой речь, отношения между проблемой исторического детерминизма и индетерминистской концепцией бытия более осложнены¹⁰⁰.

Наш взгляд (что ясно из ранее изложенного) также исходит из резкого ограничения в неореализме социально-детерминистских объяснений. Возвышаются над ними объяснения бытийного характера, однако не отрицающие детерминизм как таковой, но категорически отвергающие его позитивистский вариант — фетиш фатально всесильной среды.

Что касается стилевого аспекта, то сторонники модернистской версии усматривают другой важнейший опознавательный признак неореа-

листической литературы уже в самой по себе множественности привлекаемых ею «немиметических» изобразительных средств. В нашем понимании неореализм демонстрирует нечто иное: восприятие образного языка, близкого модернистам, но вовсе не всегда являющегося исключительной их принадлежностью (будь то, например, нарастание лирического начала или гротесковость и другие пути художественной «деформации» или компоненты, образующие «орнаментальную прозу»), *немодернистской* — в своих основаниях — художественной системой и *особое* его в ней преломление.

Именно в этом преломлении и обнаруживается *главный*, по нашему мнению, опознавательный признак неореалистической литературы, поскольку он проливает свет как на отношения неореализма с модернизмом (существенные типологические различия при тесном взаимодействии), так и с собственно реализмом (особое место, но в одноприродной системе). Назовем данный признак «объективацией» (вопреки представлению о неореализме как «субъективистской картине мира» — Д₂, с. 309), вкладывая в него синтетическое содержание, несводимое к т. наз. «жизнеподобию», миметической поэтике, с которыми привычно связывают «реалистическую типизацию» (напр., Д₂, с. 18), — несводимое уже потому, что эти категории (и сами по себе недостаточные для уяснения предмета) относятся лишь к способу воплощения. Объективацию мы понимаем как гораздо более широкий, *методообразующий* принцип, объемлющий все стороны художественного текста.

Мир произведений неореалистов многолик. Первичная, преимущественно бытовая, реальность, осознающая (в лице персонажей) свое положение, в том числе социальное, в окружающей действительности — вместе с авторской мыслью, разделяемой и иными героями, о большом мире в его надсоциальных (антропологических, природных, космических) параметрах, часто дополненной ощущениями надмирного, сверхчувственного, трансцендентного. Но при этом художники-неореалисты не посягали на *познание* сверхчувственного. Ю. Мальцев писал в своем исследовании о Бунине: «Бунин останавливался в изумлении и восторге перед тайной мира, символисты же претендовали на знание этой тайны <...> Эта претензия символистов Бунину была всегда глубоко чужда», — опираясь на слова Н.С. Гумилева, разводявшие акмеистов с символистами: «Непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать. Все попытки в этом направлении — нецеломудренны»¹⁰¹. То же присуще и творчеству ряда других деятелей неореалистического движения. (О его сближениях с акмеизмом будет сказано дальше.)

Целью символизма (преимущественно «младосимволистского» его крыла), с которым соприкасался неореализм, было внушение (сугге-

ствия) метафизической истины сквозь завесу окружающего мира, прорыв к *realiora* через *realia*, напоминая о знаменитой формуле Вяч. Иванова. А для неореалистов метафизического склада ощущение трансцендентной тайны возникало в созерцании вокруг лежащего мира как ее восприимчика, объективирующего, вбирающего в свою чувственную реальность, зримую явственность то, что принадлежало области сверхчувственного. («Видимый Бог» — по слову И.С. Шмелева¹⁰².)

Это явлено и в стиле. Символистский принцип «от реальности к высшей реальности (*realiora*)», призывающий внимательно осваивать реальность первичную, и однако воспринимающий ее как «намекающую», предопределил и ее запечатление, которое выполняет в *конечном замысле* автора функцию посредника, включенную в общую условно символическую образную систему (при всей подчас великолепной изобразительной конкретности и пластичности отдельных воспроизведений окружающего бытия).

А в произведениях неореалистов задает тон *самодостаточная* объективно-изобразительная поэтика. Однако, при этом она значительно расширяет свой диапазон по сравнению со своим традиционным обликом, усиливая, щедро привлекая к себе приемы и средства субъективной, «немиметической» поэтики, но *одновременно* — что особенно значимо — *главенствуя над нею*.

Сама по себе «объективация» — по сути, родовое свойство реалистического типа творчества вообще, но в своем видовом, неореалистическом, преломлении оно получает важное развитие в сторону сближения с нереалистическими системами, осваивая своими путями близкое им содержание мысли и художественные новшества времени.

Дальнейшее, более очевидное (сравнительно с символизмом) сближение происходило в отношениях с акмеизмом. Это осознавали и внутри акмеистического движения, имея в виду прежде всего, надо думать, именно новую, неореалистическую модификацию реализма. О начале движения так писал один из его участников, В.В. Гиппиус: «Весной 1912 года на одном из собраний цеха Гумилев и Городецкий провозгласили <...> программу “того литературного направления, которое должно сменить символизм” <...> Публика, литературная улица посмеялась над словами “цех поэтов”, “акмеизм” и т.д., но в общем приняла новаторов с сочувствием куда более искренним, чем их учителей — символистов. Это и понятно. Уклон к реализму был публике по душе: символизм <...> должен был остаться поэзией для немногих»¹⁰³.

Впервые же, полагаем, концептуальное осмысление этой литературной ситуации было предложено в известной (замеченной и в новейшей литературе о неореализме) статье В.М. Жирмунского «Преодолевшие

символизм» (1916), где к акмеистической поэзии прилагалось определение «неореализм», — однако, приблизительно, «с некоторой осторожностью». Отчего — «осторожность»? Она мотивирована разноречием между субъективным началом и обращенностью к «внешней жизни», — разноречием, которое автор статьи находит в сочинениях акмеистов.

Приведем (с отдельными сокращениями) его рассуждение по этому поводу: «С некоторой осторожностью мы могли бы говорить об идеале “гиперборейцев” как о неореализме, понимая под художественным реализмом точную, мало искаженную субъективным душевным и эстетическим опытом передачу раздельных и отчетливых впечатлений преимущественно внешней жизни, а также и жизни душевной, воспринимаемой с внешней, наиболее раздельной и отчетливой стороны <...> Если видеть в поэтах “Гиперборея” представителей нового реализма, снова принявшего в поэзию все богатство и разнообразие внешнего мира, необходимо поставить вопрос о том, в какой мере в их произведениях мы действительно имеем дело с объективной реалистической поэзией? Исчезла ли в поэтическом восприятии жизни молодого поколения та субъективность», которая «отличает лирику поэтов-индивидуалистов? Конечно, нет. Индивидуалистическая искушенность слишком глубоко вошла в самое восприятие жизни того поколения, которое воспиталось на символизме»¹⁰⁴. И именно по этой причине «мы не считаем возможным возникновение нового и широкого реалистического направления вне выхода из индивидуалистически искаженного, уединенного восприятия жизни, вне отказа от личной оторванности и подчинения объективной жизненной правде»¹⁰⁵. Однако вместе с тем констатируется появление нового художественного качества, хотя и отмеченного «некоторой двойственностью поэтов-акмеистов»: «в форме лирического стихотворения, по существу своему личного и музыкального, они предприняли опыт создания поэзии живописной и устремленной к внешнему миру»¹⁰⁶.

В самом общем смысле чересчур категорично здесь противопоставление «внешнего» и «внутреннего». Так, в современной акмеизму прозе неореализма безукоризненно правдивое запечатление первого из этих начал соединилось с интенсивным нарастанием второго, лирико-индивидуального. И в лучших художественных образцах такое сопряжение оказалось весьма органичным.

Что же касается собственно акмеизма, то «осторожность» ученого в этом случае объяснима и, как видим, означает следующее. Заметно усилившаяся у акмеистов устремленность к воссозданию «внешнего мира», будучи признаком явного тяготения к другому, реалистическому, художественному полюсу, не изменила, тем не менее, общей нереалистической — модернистской — природы данного явления, зиждящегося, по-

добно символизму, на «субъективности», как своей миросозерцательно-художнической первооснове. Таков итог рассуждения.

Но равным образом (о чем только что шла речь) и другой художественный полюс — при всей его восприимчивости, часто невольной, к модернистскому опыту — остается феноменом реалистического искусства благодаря первоопределяющему своему принципу — объективации. Попытка же истолковать неореализм в духе «чисто» модернистском протекает, кажется нам, как раз из недостаточной исследовательской «осторожности».

Симптоматичны позднейшие суждения Е. Замятина о Чехове из статьи «Чехов и мы» (1925). Ее пафос — в утверждении неувядаемости Чехова, «подлинного писателя-реалиста», от которого «до современного нам нового реализма — прямая линия»¹⁰⁷. Творчество Чехова (в чем уже почти не сомневается сегодняшняя наука о нем и что стало едва ли не общим местом) — огромного значения переходное явление, завершавшее классический русский реализм, вобрав в себя многое из лучших его достояний, и начинавшее новую художественную эпоху, прокладывая в том числе дорогу модернистскому движению. «Чеховский» путь «подлинного» реализма, но широко открытого веяниям нового художественного мышления, — и есть, по логике критика, основной завет неореалистической литературы его времени¹⁰⁸. (К сожалению, в общих монографических работах о русском неореализме, о которых шла речь, Чехов как его основной предшественник фактически отсутствует.)

В разговоре о двух типах творчества, представленных в нашей работе, мы решительно избегаем прямолинейной оценочности: «лучше» — «хуже». В своих самых общих, субстантивных качествах каждый из этих феноменов нес в себе в высшей степени перспективные для последующих судеб искусства тенденции (хотя неореализм в целом, исключая Бунина, не достигал тех художественных высот, на которые поднимался русский модернизм в лице своих прославленных деятелей).

Напомним лишний раз и об отсутствии глухих перегородок между ними, что сказывалось даже и в прямых «заимствованиях» друг у друга. У «завзятого» символиста Ф. Сологуба, к примеру, в «Мелком бесе» мы находим куски прозы, едва отличимые не только от неореалистического текста, но и от того, что мы прежде именовали «критическим реализмом». А у Бунина — например, в его сочинениях второй половины 1910-х годов — явственны собственно символистские аллюзии. Решает все-таки в каждом индивидуальном случае доминантное начало того или другого художественного явления, указывающее на его системную особенность.

Русский неореализм в итоге предстает одним из крупных воплощений синтетической художественной тенденции, столь характерной для

нашей литературы рубежа веков, ее многих резко различных и одновременно тесно переплетенных путей, образующих особо сложную целостность «серебряного века», которая предостерегает исследователей как от преувеличения отталкиваний, так и от преувеличения сближений.

Общие устремления неореализма наиболее «адекватно» и художественно значимо воплотились в творчестве Бунина, Шмелева, А. Толстого, Сергеева-Ценского, Пришвина, Замятина. Названные писатели уже не раз находились в поле зрения автора настоящего труда, его монографии «Русский реализм начала XX века» и других публикаций 1970–1980-х годов, которые положены в основу настоящей работы. Для нее выбраны в качестве основных три имени — Бунин, Шмелев, Сергеев-Ценский. Выбор продиктован тем, что творчество этих писателей с особой наглядностью обнаруживает различие путей, по которым русские литераторы шли к неореализму. Шмелев — от глубокой укорененности в традициях реализма XIX в. Сергеев-Ценский — от модернизма декадентского толка. Что же касается Бунина, то уже ранние этапы его творчества выявляли с полной определенностью неореалистическое художественное качество в его синтетической тенденции, которое завершено выразится в сочинениях писателя конца 1900-х — 1910-х годов.

Статья о Замятине публикуется отдельно, поскольку содержит взгляд на все его творчество, выходящее далеко за границы неореализма, каким он был на этапе 1900–1910-х гг.

П. И. Бунин*

Естественно начать разговор о Буине с напоминания о повышенном за последние десятилетия интересе к его творчеству и личности, который явлен разнообразно и — одновременно — широкомасштабно. Это сказывается прежде всего в широкой публикации его наследия (от академических до массовых изданий), как и в весьма впечатляющих масштабах исследовательской литературы о писателе.

Очень важно, что на исходе XX века и в начале следующего знаменательные сдвиги по отношению к писателю, отмеченные его широким признанием, происходили и в зарубежной русистике. И это — еще одно руга-

* Настоящая публикация соединяет текст о Буине, помещенный отдельными частями во 2-м и 3-м томах трехтомника «Русская литература конца XIX — начала XX века» (М., 1968–1972), а затем в нашей монографии «Русский реализм начала XX века» (М., 1975), со страницами, посвященными писателю, в публикациях 1990-х гг.

тельство глубоко укореняющегося и, по-видимому, уже неборимого авторитета Бунина как крупнейшей фигуры мирового литературного процесса.

Не имея в виду историографическую задачу, мы выскажем лишь самые общие суждения на этот счет. Известным исключением станут прежде всего две монографии, относящиеся к 1990-м — началу 2000-х годов — «Иван Бунин» Ю. Мальцева (Франкфурт-на-Майне; М., 1994) и «“Повышенное чувство жизни”: Мир Ивана Бунина» О.В. Сливичкой (М., 2004)¹⁰⁹. Талантливые исследования, развивающие — каждое — особый взгляд на творчество писателя, в отдельных своих выводах представляются дискуссионными.

Более обстоятельное соотнесение с ними позволяет и нагляднее выявить взгляд на Бунина, присутствующий в настоящем тексте, замысел которого, однако, — значительно скромнее по сравнению с названными работами. Он не претендует на целостное осмысление бунинского художественного мира даже в избранных временных пределах, ограничиваясь задачей — рассмотреть сочинения Бунина, главным образом, в контексте русского неореализма первых десятилетий XX века. Отсюда — преимущественный акцент на тех сторонах творчества писателя, которые наиболее углубленно и художественно совершенно выразили суть этого движения, утвердив репутацию неореализма как одного из особенно значительных событий русского «серебряного века».

И это тем более актуально, если иметь в виду, что по непонятным причинам бунинское творчество *как целое* оказалось, по существу, за границами современных *общих* работ о неореалистическом движении, в лучшем случае вызывая отдельные ассоциации с его явлениями и представляемыми им творческими фигурами.

* * *

На протяжении конца 1880-х (начало пути писателя) — 1910-х годов Бунин совершил знаменательную эволюцию. Но при этом сохранялись некие общие, проступившие уже в ранних сочинениях, свойства художнического видения, особо выделявшие писателя в реалистической литературе начала 1900-х годов и времени первой русской революции.

Положение изменилось в пореволюционные годы. Меняется прежде всего сам Бунин. Но, с другой стороны, многое из того, что обособляло писателя от реалистов-«знаниевцев» (и что не только осталось, но и упорчилось у него), теперь становится близко реалистам новой волны. И если в «Знании» он занимал особое положение, то в публикациях «Книгоиздательства писателей в Москве» его произведения по-своему

выражали некие общие устремления того литературного движения, которое преимущественно было здесь представлено. Бунин явился, таким образом, своеобразным предтечей типа реализма, утверждавшегося в 1910-е годы, но сложившегося значительно раньше в творчестве автора «Антоновских яблок».

И это было замечено еще в начале 1900-х годов. В том же 1901 г., когда Бунин сетовал в письме Миролюбову на «старые вкусы» (см. стр. 61), критик А.А. Измайлов предсказывал «большую будущность» его «прозаической лирике»¹¹⁰. А в другой своей, более поздней, статье отстаивал общий тезис: «Мы присутствуем почти при последней фазе чистого реализма <...> Чуткий читатель улавливает новое в идущей к нам *психологически-символической* школе». Критик неуважительно отстраняет при этом «шалунов и паяцев символизма и декадентства», которые якобы «скандализовали <...> новую школу»; он говорит о новых возможностях самого реализма¹¹¹. В русле этого тезиса возникали у Измайлова и оценки Бунина.

Но они были далеко не единственными. Демонстративно противоположной явилась версия о Бунине — эпилгоне прежнего реализма (парадоксально, что это превратное мнение разделял, как уже сказано, и идеолог «нового реализма» Иванов-Разумник), которая позднее находила поддержку в советском литературоведении. «Возвращение» к нам Бунина после долгих лет «опалы» сопровождалось отвержением этой версии и возвышением его дара традиционалиста-новатора, принесшего новую жизнь русскому реализму¹¹².

В дореволюционной критике возникла и еще одна, противоположная по отношению к прочим, версия о модернистском, символистском характере бунинских сочинений, которой тогда же был резко полемически противопоставлен взгляд на творчество писателя как этап «дальнейшего развития реализма», «значительное утончение и эволюция старого реалистического искусства» и однако «кровное ему и по форме, и по творческой идее, и по эстетическим воззрениям»¹¹³. А в другой статье 1910-х годов искусство Бунина (в данном случае речь шла о его поэзии) оценивалось несколько по-иному — как тоже явление «нового реализма», но при этом использующего «огромную работу поэтов-символистов»¹¹⁴ (примечательное высказывание, отличное от неприязненных к модернизму высказываний о бунинском новом реализме — в том числе, от высказываний 1900-х годов Измайлова).

К контактам Бунина с модернистами сугубо внимательна и современная литературная наука¹¹⁵. Яростно непримиримый, как известно, к новейшим веяниям в своих суждениях, он, однако, невольно соприкасался с ними в своем художественном мире. Г.В. Адамович вспоминал: при

всем пиетете перед Львом Толстым Бунин «гневно» отказывался «признать превосходство этики над эстетикой, что так существенно для Толстого <...>»¹¹⁶. Симптоматичный штрих! Бунин и в самом деле был, пожалуй, первым великим русским реалистом, у которого категория Красоты становится, по существу, ключевым понятием творчества, возвышающимся над этикой, хотя *и не как ее противоположность*. И потому его эстетизм — не эстетство. «Будем служить людям земли и богу вселенной — богу, которого я называю Красотою, Разумом, Любовью, Жизнью <...>»¹¹⁷ — читаем в ранней редакции путевых лирико-философских очерков «Тень птицы» (1907–1911). Красота, открывающая данный ряд, видится венцом жизни, высшим итогом духовных устремлений¹¹⁸. А высшее — это «соприкосанье со всем живущим», говоря словами писателя. В преодолении отчуждения «я» от мира и возникает, по Бунину, чувство прекрасного (но одновременно и трагического, ибо полнота обретения мира недостижима). При этом мировая жизнь мыслится широко — до масштабов природно-космических. Она включает и параметры социально-общественные, социально-нравственные, но они не являются для Бунина первоопределяющими. Отсюда — и линия связи с творчеством символистов, подразумевающим приобщение человека к надындивидуальным началам бытия под знаком идеи Красоты, что оборачивается своеобразным «панэстетизмом» — «эстетизацией <...> этических, религиозных <...> и даже социальных <...> ценностей <...>»¹¹⁹.

Знаменитая «формула» Достоевского — о красоте, спасающей мир — была особенно важна для одного из символов веры русского символизма, соловьевской концепции «всеединства». Бунин писал о чаемом союзе Красоты, Разума, Любви, Жизни. Владимир Соловьев помышлял о синтезе верховных начал — Истины, Добра, Красоты, и тоже под главенством Красоты. В его «Трех речах в память Достоевского» (1881–1883) сказано: «Истина есть добро, мыслимое человеческим умом; красота есть то же добро и та же истина, телесно воплощенная в живой конкретной форме. И полное ее воплощение — уже во всем есть конец и цель и совершенство, вот почему Достоевский говорил, что красота спасет мир»¹²⁰. Представление о высшей духовности как «телесно воплощенной» и Красоте как ее выражении особенно близко Бунину. Противоположное суждение высказал Ю. Мальцев: «Бунину была совершенно чужда теория В. Соловьева о теургии и теургическом искусстве, преображающем мир и высвобождающем “истинную красоту” из-под грубой вещественной оболочки. То, что для Соловьева грубая оболочка, для Бунина как раз и есть истинная красота <...>» (с. 136). Но Соловьев все-таки помышлял не о «высвобождении» красоты из-под вещественной оболочки, а о внедрении ее туда. Конкретно осязаемый «телесный» мир — основное вместилище высшей

ценностной субстанции, какой является красота. Сближение видно именно в этом, самом общем, направлении мысли, — при глубоких различиях в остальном. В цитированных воспоминаниях Адамовича точно замечено: «Красота спасет мир», — сказал Достоевский. Бунин Достоевского терпеть не мог, но с этим его утверждением, пожалуй, согласился бы, хотя и разошелся бы в истолковании понятия красоты»¹²¹, как разошелся бы, естественно, с теологическими объяснениями В. Соловьева.

Общее отношение писателя к религии было сложным. (В работах о Бунине последних лет обсуждается эта тема, которой мы специально не касаемся¹²².) Трансцендентное видение близко Бунину. Но в собственно образной сфере он избегал двойственного — в символистском духе — воссоздания картины мира под знаком «*gealia*» и «*realiora*». В ней безраздельно господствовало «*gealia*». Бунин-художник, замороженный чувственной прелестью «доступного» мира, избрал его единственным средоточием бытийных начал, что предопределило и их особое запечатление — объемное, зримое, живописно-пластическое, — иными словами, другие, чем у символистов, пути образного слова. Эти расхождения не менее важны, чем схождения.

Для той системы художественного отсчета, которой принадлежало творчество писателя, неприемлемы присущие иной системе философско-религиозные приоритеты, как и сопутствующая им условно-знаковая образность. Неприемлемы именно приоритеты, но не отдельные веяния и импульсы, исходящие от литературного оппонента. Они приемлемы и в конечном счете желанны и той, и другой системе. Именно в этом русле складываются отношения с модернистским движением неореалистического бунинского искусства.

Сошлемся на авторитет известного нашего философа-идеалиста Ф.А. Степуна, поклонника и проницательного истолкователя бунинских сочинений (мнения которого Бунин ценил более всех других критических суждений о себе). В статьях Степуна о Бунине и в его письмах писателю встречаем очень точное распознавание самой сути бунинского художественного мышления, его особой метафизики, нерасторжимо связывающей бытийное, субстанциальное с вещественным, материально зримым и слышимым, телесным («когда я читал эти 4 странички, — писал, например, Степун Бунину о его рассказе «Пост», — я переживал что-то бесконечно родное, милое, притом большое, духовное, сущностное — и все это... во рту. И прохлада духовная была как прохлада ментоля на висках»¹²³). Перед нами — одно из самых лучших прочтений «метафизического» Бунина, утверждающее при этом глубинную и первоопределяющую сопричастность его творчества чертам реализма «классического» образца, хотя и существенно обновленную за счет новых художествен-

ных веяний. Так, в статье «Иван Бунин» (1934) Степун писал об отличии изображения природы у Бунина от Толстого и Тургенева («Природа Бунина зыблее, музыкальнее, психичнее и, быть может, даже мистичнее природы Толстого и Тургенева»), извлекая отсюда общий вывод, относящийся к своеобразным мирозерцательным началам мысли писателя: «Тургенев и Толстой прежде всего заняты людьми, их душами и судьбами. У Бунина же, в сущности, нет ни одной вещи, в которой человеку было бы указано *совершенно* особое место в мире, в котором он был бы показан как существо принципиально несоизмеримое со всеми другими существами. Всякий метафизический антропологизм, составляющий силу Достоевского, глубоко чужд Бунину. Человек в творчестве Бунина, конечно, присутствует; меткость и сила его портретного письма изумительна, но человек присутствует в художественном мире Бунина не как сверхприродная вершина, а как природная глубина. И оттого, что в бунинской природе растворен человек, она так утонченно человечна»¹²⁴.

В другой статье Степун говорит о «космически природной сущности человека» (с. 249) в творчестве писателя. Он приобщает и Бунина к популярной на рубеже столетий в философской и художественной — особенно модернистской — среде идее космизма. Заметим, что развитие высказанного здесь взгляда на Бунина-«космиста» легло в основу монографии Сливичкой. И — шире. В ряде современных работ о писателе интерес к философской, метафизической сути его творчества становится преобладающим, а нередко и исключительным. Правда, в последнем случае уходит в тень другая — историко-социальная — сторона его сочинений, о которой, если и упоминают, то вскользь и с видимой неохотой. И это обедняет во многом заданное Степуном направление исследования бунинского художественного мира, особо осложненный образ которого возникает (в работах философа-критика и, естественно, у самого автора) именно вследствие сопряжения двух названных его субстанций. Справедливо возвышая «метафизического» Бунина и восхищаясь им, Степун не забывает указывать на важность другой составляющей.

Это особенно видно в статье «И.А. Бунин и русская литература» (1951). Социальное начало подчеркнуто выделено тут критиком на самых разных этапах пути писателя. На этапе середины 1900-х годов, когда «Бунин потянуло к реалистам», признаком этого стали «социальные темы» в его рассказах, раскрытые «в лично-лирическом плане» (с. 234). О «Деревне» и «Суходоле»: «почти жестокий по своей правдивости художественный анализ перерождающейся в своей социальной структуре <...> деревни» (с. 235). О «Господине из Сан-Франциско»: «этот рассказ <...> в своей социологической зоркости <...> стоит тысячи страниц иных исследований по вопросу о кризисе западноевропейской культуры» (с. 235). Симптома-

точно, что критик усматривает продолжение этой линии творчества и в поздних произведениях писателя, казалось бы, наиболее удаленных — в отличие от прежних — от непосредственно социального содержания, таких как «Жизнь Арсеньева». Находит и здесь, по-своему неповторимое, сопряжение «бытописателя-социолога», создавшего «очень сложную и очень правдивую картину России», с «поэтом-метафизиком», возвысившим вечную «тему любви и смерти» «над темой России» (с. 237).

Перед нами — особая метафизика, особая социальность, отличные от того, что было у русских реалистов-классиков прошедшего столетия — и, однако, сближенные с ними общим типом художественного мышления, нерасторжимо соединяющего философские и исторические видения мира. Аналогичные отношения с традицией, нераздельные и неслиянные, видятся и в бунинском образном языке. Остро осознавая его новизну, Степун вместе с тем решительно возводит ее к первоначалу: «Бунин — весь от русского реализма» (с. 243; ст. «По поводу “Митиной любви”», 1926). (И это вполне согласно с общим взглядом Степуна, полагавшего, что «самое значительное в двадцатом веке было создано писателями, оставшимися верными русской традиции» — с. 232.)

Однако, в современном буниноведении подобное представление о бунинском реализме — не самое принятое (как и интерес к социальной проблематике творчества писателя). Его теснит иной взгляд, призванный доказать, «сколь далек Бунин от традиционного реализма и своим мироощущением и своей поэтикой», имея в виду именно «классическую реалистическую традицию». В упоминавшейся уже книге Ю. Мальцева, откуда взяты цитированные слова (с. 100), представлены наиболее развернутые соображения на сей счет¹²⁵. Они побуждают уделить ей особое внимание, но лишь под определенным углом зрения, продиктованным нашей задачей и оставляющим в стороне иные аспекты интересного исследования, в свое время указанные рецензентами.

Пожалуй, основное достоинство этой книги — в небывалой до сих пор полноте и углубленности освоения темы «Бунин и модернизм». Высказаны проницательные и осложненные (наряду с дискуссионными) суждения об отношениях бунинского художественного мира с русским модернизмом (прежде всего символизмом) — от сближающего их чувствования «за реальностью некоего иного, более глубокого бытия» до порожденных этим чувствованием многих «созвучий», тонко наблюденных автором книги, в «образах, темах и настроениях, способах выражения и даже, в самом поверхностном слое, — фразеологии» (с. 135, 134). Одновременно убедительно уясняются принципиальные отличия в сфере миро-созерцательной — отчужденности писателя от теургического творчества («Теологические теории модернистов ненавистны Бунину» — с. 148).

Что же касается собственно стиля, поэтического языка, то отличия, главным образом, усматриваются в другом — в самом способе воплощения образной мысли, органичной, «невольной и интуитивной» у Бунина, в противоположность ее «головному» характеру, ее «излишней интеллектуальной преднамеренности» и — как следствие — неорганичности запечатления в модернистско-символистской практике (с. 125, 137 и др.).

В свою очередь, все эти отличия ведут к заключению об особом художественном методе, возникающем в бунинском творчестве, который во многом противостоит методу символистов, но оставаясь чисто модернистским. И более того: именно Бунин — самый истинный модернист среди других русских модернистов его времени, «именно у Бунина символизм находит свое наиболее органичное и художественно убедительное выражение» (с. 225). Что-то похожее на это сопоставление мы уже видели несколько раньше в суждениях А. Измайлова: Бунин решает те же задачи, что и символисты, однако делает это значительно совершеннее. И хотя у Мальцева о «декадентах» сказано несравненно уважительнее и умереннее, чем у современного писателю критика, некая тень на них брошена и в его исследовании, что едва ли справедливо. И там, и здесь была своя органика, пусть очень отличная от другой.

Но так или иначе, при всем многообразии своих выявлений, модернизм в книге Мальцева — единственный источник художественной новации в начале XX века, поскольку новые пути реализма не подразумеваются. Поэтому творчество Бунина исследователь соотносит лишь с тем реализмом, который именует «традиционным», почти целиком сосредоточившись на отличиях. В общем и целом это объяснимо, так как главная задача — показать новизну явления, но осуществлено излишне категорически. И если неоспоримо отчуждение писателя от эстетики в духе «революционных демократов» («эстетики прогрессистов», в которой понятие «реализм» было «эквивалентом» материализма — с. 115–116, 118), то совсем не бесспорно присутствующее в работе чрезмерное обособление бунинского наследия от классической реалистической традиции.

Среди самых удачных страниц книги — те, что посвящены бунинскому психологизму. Интересны и проникновенны соображения о феноменологическом характере творчества писателя. Но не вызывает согласия утверждение о чуть ли не пропасти между этими художественными завоеваниями и «традиционным психологизмом» (с. 120 и др.), в котором автор книги не находит «многослойности и пестроты человеческой душевной и умственной жизни», проявляющихся, например, в «синхронном соприсутствии противоречивых чувств», относя это к «подлинным открытиям» Бунина (с. 121, см. также 122). Если иметь в виду, что к «традиционному психологизму» приобщены здесь и Толстой, и Достоевский

(у героев которого — словами Мити Карамазова — «все противоречия вместе живут»), то лучше все-таки говорить не об открытиях, а о дальнейшем движении по этому пути. К сожалению, связующие нити между воссозданием внутреннего мира в бунинской прозе (в том числе, в феноменологическом его качестве) и крайним усложнением психологического искусства, с одной стороны, а, с другой, нарастанием лирически-личностного начала в классической русской литературе второй половины XIX столетия и к его концу, по существу, не протянуты¹²⁶.

Можно указать и на некоторые другие, весьма ценные, стилевые наблюдения, однако с ослабленным опущением преемственности — к примеру, когда заходит речь (с напоминанием о символистах и без опять же напоминания о Чехове) об «усиленной» в прозе Бунина «роли подтекста и организации этого подтекста в целую систему подразумеваемых потенциальных смыслов» (с. 138).

Должное внимание в книге уделено мощной изобразительной пластике бунинских сочинений, но заметно приглушена ее кровная, неоспоримая зависимость от традиции и ее «боковых» ответвлений. Между тем по отношению к этой стиливой стихии особенно справедлив взгляд Степуна, утверждающий первородство традиции, хотя и значительно трансформированной — как уже сказано — новым художественным опытом. Так, говоря о характернейшем свойстве бунинского повествования — изобильной и чрезвычайно дробной описательной щедрости — Ю. Мальцев снова делает любопытные наблюдения, но соотнесенные опять-таки лишь с модернистским опытом¹²⁷. Однако, к самым истокам данного свойства ведет явно натуралистический след бунинских текстов, хотя функционально значительно переосмысленный. Об этом мы скажем позже. Пока же заметим, что приведенные слова из статьи о «Митиной любви» (Бунин — «весь от русского реализма») Степун здесь же дополняет: «конечно, не только реалист, но во многом и натуралист» (с. 243) — правда, без пояснений своей тезы.

Ориентирован на традицию и взгляд П.М. Бицилли. Уникальность бунинского изобразительного дара («В изображении материи “предметного” Бунин не знает себе равных во всей европейской литературе — кроме Тургенева в его лучшие моменты и общего учителя Бунина и Тургенева — Гоголя»)¹²⁸ он ведет от эпохи русского «классического искусства» и противопоставляет, упрощая, символистскому. Символисты «шли от слов к вещам, Бунин шел от вещей к словам», создав «свой метод, который оказался прямой противоположностью методу символистов» и одновременно «разновидностью <...> метода, которым русская литература в лице ее величайших представителей всегда руководилась»¹²⁹.

Вместе с тем образную стихию, о которой речь, нужно воспринимать не только как явление собственно стиля, но и в составе общего бунинского мирозерцательно-художественного видения как важнейшую его составляющую, — видения, обладающего двуединой природой. Неустрашимый и всепроникающий пафос субстанциональных, бытийных начал, возвышенных над эмпирией жизни, соединяется со столь же неустрашимой потребностью «воссоздать», как точно замечено, «саму материю мира во всем ее богатстве и красе» (Мальцев, с. 145–146). Но подобное сопряжение кажущихся разнонаправленными устремлений более всего соприкасается с «неореалистическим», а не собственно модернистским художественным качеством. Порою создается впечатление, что в конечном счете этому близок и образ бунинского мира, возникающий в книге Мальцева, не вполне соответствуя, однако, некоторым обобщающим, итоговым суждениям о бунинском методе, высказанным ее автором.

В предыдущем разделе мы говорили об особом типе «объективации» как ведущем признаке неореалистической литературы, никоим образом не сводимом к внешнему художественному «жизнеподобию» и, однако, выразившем глубинную укорененность в «почве». «Он (Бунин. — В.К.) стал изучать то единственное, что, *вне субъекта* (курсив мой. — В.К.), ему непосредственно дано: самые вещи, предметный мир»¹³⁰. Новаторство Бунина в очень большой степени объясняется исключительным расширением возможностей такого рода объективации. В его произведениях она оказалась способной по-своему «заземлить» весь круг привлекавших его трансцендентных начал и весь спектр использованных им средств новейшего — субъективно окрашенного — поэтического языка.

Ю. Мальцев напомнил о «реалистическом символизме», о котором мечтал Белый», характерно добавив: «и который на практике осуществлял Бунин» (с. 273). Думаю все-таки, что по отношению к Бунину уместнее было бы «перевернуть» данную формулу, поменяв местами определяющее и определяемое («символический реализм»). В различии двух этих — вполне условных — обозначений, но словесно сближенных, проступает и тенденция к реальному сближению модернистского и неореалистического путей в условиях русского литературного процесса конца 1900–1910-х годов — при сохраняющейся, однако, принципиальной особенности каждого из них.

Сказанное не разноречит с примечательным суждением Бунина о себе (привлекавшем внимание исследователей): «Назвать меня реалистом значит не знать меня как художника. “Реалист” Бунин очень и очень приемлет многое в подлинной символической мировой литературе»¹³¹. Ясно, что речь здесь идет не об отмежевании, например, от Л. Толстого, а от того куцега, эмпирического, но достаточно расхожего понятия о реа-

лизме, культивируемого его приверженцами, которое отвергали и модернисты¹³², и «неореалисты» и о практике которого Бунин — мы помним — сказал как об отживающей. Вторая же часть высказывания явно подразумевает не столько современников писателя и в их числе русских символистов (большой частью «не подлинных», по его мнению), сколько преимущественно классическое наследие романтико-символического художественного типа, которое равно почитали и переводчик Г. Лонгфелло, Дж. Байрона и др. Бунин, и деятели «высокого» реализма, от которого он шел.

В творчестве писателя явлены многие проблемы литературного движения эпохи — и общие для всего движения (например, антиномия личностного начала в его и отчужденности от целого, и в сближении с ним), и частные модернизму, в том числе символистской его ипостаси (к примеру, бунинская «философия» любовного чувства), и более близкие традиционному реализму (хотя бы запечатленные в деревенском цикле 1910-х гг.) — но все они предстали в особом, неореалистическом, воплощении.

* * *

Обратимся к отдельным этапам на пути Бунина-неореалиста.

Бунин начинал как художник отчетливо социальной темы (в прозе). Преобладающий мотив его рассказов 1890-х годов — тяжкая судьба различных общественных сословий и групп в окружающей действительности: крестьян («Танька», «На край света», «На чужой стороне» и др.), разночинцев, трудовой интеллигенции («Учитель», «Без роду-племени»), мелкопоместного дворянства («На хуторе», «В поле»). В отличие от ранних рассказов сверстника Бунина, Максима Горького, поразивших воображение читателя открытием новых, точнее, до сих пор неизвестных литературе — в таком освещении — героев, новых тем, бунинский тематический «репертуар» не внес в нее чего-то неожиданного, был хорошо ей знаком. Тем не менее, обновление происходило изнутри привычных тем. Бунинские произведения тех лет связаны с традицией популярного в демократической беллетристике второй половины века художественно-очеркового жанра. Но в них нет той беспощадной, жестокой трезвости в обнажении социальных язв и зол, какая была присуща, например, литературному шестидесятичеству или повести Чехова «Мужики». Многие трагические, по существу, сюжеты молодого писателя смягчены проникновенным лирическим настроением, окрашивающим его общее мироощущение. Таков, например, рассказ «На край света» (1894), открывший первый прозаический сборник Бунина под тем же заглавием и

поведавший о драме крестьян-переселенцев, которых «навсегда выгоняет на край света <...> нищета». Таковы и другие рассказы тех лет.

О подлинной новизне, оригинальности творчества Бунина можно говорить с конца 1890-х — начала 1900-х годов. В это время он вступает в контакт с символистами, публикует в их издательстве «Скорпион» сборник стихов «Листопад» (1901), но вскоре отчуждается от них (отчуждение было взаимным) и сближается с горьковским издательством «Знание». Это сотрудничество оказалось достаточно долгим и тесным. Однако и здесь Бунин остается в стороне от основных устремлений «знаниевского» круга литераторов, что было ясно не только им. «Всякому известно, — писал уже в 1911 г. В.В. Воровский, — <...> что в смысле общественных настроений Бунин, хотя внешним образом связан был с “прогрессивной группой” М. Горького, внутренне все же стоял от этой группы особо, одиноко»¹³³. Не менее других, разумеется, это понимал и сам Горький, высоко ценивший художественный талант Бунина. В письме К.П. Пятницкому он высказался о знаменитом бунинском рассказе «Антоновские яблоки»: «Хорошо пахнут “Антоновские яблоки” — да! — но — они пахнут отнюдь не демократично»¹³⁴. Назвав Бунина в одном из писем к нему «человеком не от мира сего»¹³⁵, в другом письме, лестно отзывавшись о его книге «Листопад» («красивое, в котором вложено вечное»), Горький, однако, не нашел в ней «сегодняшнего дня, чем я, по преимуществу, живу» и «приятного мне возмущения жизнью»¹³⁶. В его устах «возмущение жизнью» означало определенную радикально идеологическую настроенность, которая, действительно, была чужда Бунину, в какую бы сторону она ни была направлена. Правда, в первой половине 1890-х годов Бунин испытал сильное увлечение толстовством, но оно оказалось кратковременным. Уже в те годы, несмотря на демократические симпатии, у молодого писателя складывается по-чеховски скептическое отношение к разного рода идейным течениям современности и их борьбе между собою, что станет позднее одной из самых приметных черт неореалистического движения. Об этом можно судить, например, по большому рассказу «На даче» (1895), где изображен толстовец в спорах с инакомыслящей интеллигенцией (народниками, марксистами и др.). С наибольшим сочувствием обрисован сам толстовец Каменский, да и то двусмысленно. Юному герою рассказа симпатичны этические устремления, нравственный пафос толстовской доктрины, но в практическом приложении, как панацея от социальных бед, она, по-видимому, кажется утопической и ему.

Социально-идеологическому напору своего времени Бунин противопоставил созерцательно-философское уmonoстроение.

Остановимся подробнее на «Антоновских яблоках» (1900), принадлежащих к сочинениям, наиболее выразительно и совершенно запечат-

левым путем художественной мысли писателя на этом этапе его творчества. Известно, что уже по своему появлению рассказ вызывал упреки у отдельных критиков и литераторов в сословно-дворянских предрассудках, будучи воспринят именно в социально-идеологическом ключе. На самом деле, все обстояло гораздо сложнее.

Делясь впечатлениями о жизни в деревне, Бунин писал Варваре Пашенко 14 августа 1891 г.: «Вышел на крыльцо и увидел, что начинается совсем осенний день <...> В саду пахнет “антоновскими” яблоками... Просто не надышишься! Ты ведь знаешь, милый зверочек, как я люблю осень!.. У меня не только пропадает всякая ненависть к крепостному времени, но я даже начинаю невольно поэтизировать его. Хорошо было осенью чувствовать себя именно в деревне, в дедовской усадьбе, с старым домом, старым гумном и большим садом с соломенными валами! Хорошо было ездить целый день по зеленым, проезжать по лесным тропинкам, в полуголых аллеях, чувствовать лесной, холодный воздух! Право, я желал бы пожить прежним помещиком! Вставать на заре, уезжать в “отъезжее поле”, целый день не слезать с седла, а вечером, с здоровым аппетитом, с здоровым, свежим настроением возвращаться по стемневшим полям домой, где уже блестит, как волчий глаз на лесной опушке, далекий огонек дома...»¹³⁷. Комментатор П.Л. Вячеславов обратил внимание, что Бунин в этом письме «как бы намечал тему будущего рассказа»¹³⁸, написанного девять лет спустя, — «Антоновские яблоки». Это справедливо. Но дело не только в теме, а и в более глубоких смысловых ассоциациях. Как следует из письма, автор его вообще-то «ненавидит» крепостное время, но вот осень в деревне спутала карты и побудила «невольно поэтизировать» старину. И речь не о дворянском былом вообще: поэтизируется такое состояние жизни человека, при котором он может вступать в постоянное общение с природой. Все это необходимо иметь в виду, как самое важное, говоря об «Антоновских яблоках», чтобы не огрубить их поэтическую идею.

Начать с того, что в этом автобиографического характера произведении почти нет речи о крепостном времени: «Крепостного права я не знал и не видел...». Лишь кое-где, в старинных помещичьих домах, молодой автор встречал образы прошлого; запечатленные с присущим Бунину мастерством бытовой детали. Вместе с тем в «Антоновских яблоках» хорошо ощущаются нотки любования бытовыми чертами среднедворянского и «мужицкого» уклада послереформенных лет.

В основном же писателя занимает другое. «Протагонист» рассказа — природа, заполняющая все главное его пространство, поскольку явлена нам не только сама по себе, но и опосредованно. Житейский уклад, вос-

созданный Бунинным, преимущественно тоже раскрывается не во взаимоотношениях людей друг с другом, а через отношение человека к природе, либо в тех занятиях деревенского жителя, которые наименее «социальны» (картины охоты, сбора яблок). Мир помещичьих усадеб «скудел, дробился, а теперь уже гибнет», и самым драгоценным напоминанием о нем остается «здоровый аромат антоновских яблок — «запах меда и осенней свежести» (из первоначальной редакции — 2, 506). Господствующим становится «панэстетическое» видение мира, дарующее чувство радости и полноты существования. Таков здесь основной художнический угол зрения, основной ракурс, в котором предстает человеческая жизнь вообще: «А черное небо чертят огнистыми полосками падающие звезды. Долго глядишь в его темно-синюю глубину, переполненную созвездиями, пока не поплывет земля под ногами <...> ...Как холодно, росисто и как хорошо жить на свете!» (2, 182).

Вот переживания после дня охоты: «На ранней утренней заре, по ледяному ветру и первому мокрому зазимку, уезжали в леса и в поле, а к сумеркам опять возвращались, все в грязи, с покрасневшими лицами, пропахнув лошадиным потом, шерстью затравленного зверя <...> А когда ляжешь в постель, в мягкую перину, где-нибудь в угловой старинной комнате с образничкой и лампадой, замелькают перед глазами призраки огнисто-пестрых собак, во всем теле занает ощущение скачки, и не заметишь, как потонешь вместе со всеми этими образами и ощущениями в сладком и здоровом сне, забыв даже, что эта комната была когда-то модельной старика, имя которого окружено мрачными крепостными легендами <...> (2, 188–189).

Очень характерно это «забыв даже», близкое по смыслу цитированному месту из письма к Пащенко: опять осень с ее радостями спутала карты, Автор и тут не обманывается насчет «мрачного» прошлого, но он хочет сказать об ином. Он намеренно выделяет (и здесь, и в других произведениях начала 1900-х годов) единственно дорогу для него в конечном счете сторону уходящей жизни — слитность ее с природой или, что то же, с Красотою — и грустит о возможной утрате этого. Опасается, что в мире, где «задымят <...> трубы заводов», пройдут «железные пути», не останется места для «белоствольной и развесистой плакучей березы» («Руда», позднее заглавие — «Эпитафия»), исчезнут леса, исчезнет «вся красота и вся глубокая печаль русского пейзажа, так нераздельно связанного с русской жизнью» («Новая дорога»). Тревожится, что то новое, которое вступает в мир, уничтожит природно-национальную стихию (к «нищете людей» прибавит «нищету природы» — «Новая дорога»).

Эта «великая грусть» по поводу того, что «старое уходит» («Руда»), эта пронзительно ностальгическая нота несводимы, разумеется, лишь к

сословным предрассудкам, поскольку автор «эпитафий» заботится не о сохранении уклада, а прежде всего о сохранении всечеловеческих потребностей. Знаменательно, что в рассказе «Руда» сразу за печальными словами об уходящем прошлом следует: «Да, но не тем ли и хороша жизнь, что она пребывает в неустанном обновлении» (2, 196).

Наряду с «великой грустью», сквозной темой ряда бунинских рассказов той поры («Над городом», «Тишина», «Надежда», «Костер», «В августе») становится помышление о будущем, назначение которого — «благовестовать радость». И помышление не противоположное реальности. «Идеальное» присутствует где-то подле человека, иногда «пересекая» его жизнь. Именно в этом глубинный смысл непрестанного поэтического аккомпанеента природы человеку в бунинском творчестве, постоянно сопровождающей человека в его трудах и днях, как бы обступающей его со всех сторон: «Мне было тоскливо, несказанно тоскливо, а вокруг меня все замирало от полноты счастья, — в садах, в степи, на баштанах и даже в самом воздухе и густом солнечном блеске» («В августе» — 2, 244). Подобные ассоциации, не всегда прямые, очень характерны для Бунина. Правда, писатель, воспринимающий природу пантеистически, как средоточие одушевленной жизни, порою склонен видеть истинное счастье человека в бессознательном растворении в ней («Сосны», 1901). Но чаще это сближение имеет более широкий смысл. Возвысить человека до природы — значит, основать жизнь на началах гармонии и эстетической завершенности.

Если природа властительна в прозе Бунина, то его стихотворения этого времени почти исключительно пейзажны. Бунин-поэт не тяготеет к иносказанию. В его поэзии мало аллегорий, его пейзаж — живой, естественный, он сам себе цель. Но и в чисто «изобразительных» стихах возникает бытие человека, ибо мир един, а природа — часть его. У Бунина она обычно «тиха» и вместе с тем изменчива — образ гармоничной, но и движущейся жизни, как бы пребывающей в динамическом равновесии. Поэт любит живописать смену времен года: в известной поэме «Листопад», например (от ранней осени к поздней осени, затем к зиме), и во многих стихах. Его привлекают переходные состояния дня и ночи (сумеречные, предрассветные), словно находящиеся на грани чего-то и что-то обещающие впереди, внушающие чувство ожидания, то тревожного, то умиротворенного¹³⁹. Мотив постоянного обновления природы все время звучит в поэзии Бунина. И, лишенный нарочитой подчеркнутости, он приобретает тем не менее обобщенный смысл.

Рассказы Бунина о любви («Костер», «Осенью», «Новый год»), возвышающие над «бессвязной, бессистемной жизнью», погрязшей в «мелкой суете», порой тоже намекают на иной смысл, обращенный не к настоящему, а к чаемому.

«Прямой речью» этот смысл высказан лирическим героем прозаического этюда «Надежда» (в «знаниевской» его редакции): «Мы <...> прозревали то новое и манящее, что обещает всякая даль, как, может быть, воочию увидят наши потомки все, что мы только предчувствуем, что волнует нас несбыточными надеждами, чувством красоты жизни и мечтами о том, как будут счастливы люди в будущем <...>»¹⁴⁰.

И сутью своей, и всем лирическим складом слова эти очень напоминают хорошо знакомые чеховские мотивы, возникающие и в других бунинских сочинениях 1900-х годов. Правда, сам Бунин активно противился такого рода сближениям в современной ему критике. «Решительно ничего <...> чеховского у меня никогда не было» (9, 265), — писал он в «Автобиографической заметке» 1915 г. (А в своей поздней и неоконченной книге «О Чехове» вспоминал, что Чехов высказывался в том же роде.) Но можно предположить, что столь категорическое суждение объяснялось и раздражением, которое вызывали порой у Бунина истолкования его близости к Чехову в духе подражательном. Неоспоримы глубокие различия между писателями — и мирозерцательные, и стилевые. Но при всем том несомненны в бунинском искусстве (имея в виду 1900-е годы) некие черты реализма «чеховского» типа.

Схождения эти всего заметнее в сквозных у обоих художников поэтических мотивах: потребность обновления жизни, счастье близкое и — вместе — далекое, тайна радости и красоты, которая ускользает из рук, хотя находится где-то рядом со скудной обыденностью. С «чеховской» природой — в тех случаях, когда она больше, чем природа, — перекликается «бунинская». И Чехова (например, «В родном углу», «Случай из практики», «В овраге»), и Бунина она особенно влечет в состоянии покоя, мира, тишины — образом воплощения чаемой гармонии.

Но порой — хотя и не так часто в эти годы — на философические бунинские представления о мире и на душевные состояния ложится мрачная тень. Таков рассказ «Туман» (1901). Извечная тайна бытия представит здесь «спокойствием великой и безнадежной печали», тайной смерти. От «Тумана» тянутся нити к «Господину из Сан-Франциско». «Туман» — как бы образный зародыш знаменитого бунинского произведения: крохотная светящаяся точка, пароход, наполненный людьми, среди обступившей его зловещей и непроницаемой мглы — фатума. Для бунинского творчества тех лет рассказ в целом нехарактерен, характерен лишь конец его. Когда ночной туман на море, вызвавший гнетущие мысли и видения, исчез с наступлением дня, улетучились и страхи, рожденные мраком: «И ночь и туман, казалось мне, были только затем, чтобы я еще более любил и ценил утро» (2, 235). Образ лучезарного утра, рассеявшего туманную мглу, а с нею вместе и «серую скуку» души, возникает и в рассказе

«С высоты» (1904). Мотив внутренних сил души, торжествующих над «зловещими признаками ночи», — в лирическом этюде «Ночная птица» (1902).

Повышенный лиризм отличает и собственно стилевое своеобразие бунинской прозы той поры, ее особое место в условно-«чеховской» художественной линии. Писатель совершенно чужд поэтике «приподнятого пафоса» (слова Л. Андреева), свойственной иной стилиевой тенденции времени. В 1900 г. он заметил в письме поэту А.М. Федорову: «Ты положи-тельно с каждым месяцем пишешь стихи все лучше <...>, но что ты дела-ешь а la Горький эти дьявольские преувеличения?»¹⁴¹. Даже и в открытой лирической стихии своих произведений Бунин неизменно следует чехов-скому завету художественной простоты и ясности, изобразительной вер-ности «предмету». Но вместе с тем стихия эта значительно интенсивнее, чем у Чехова — в смысле своей обнаженности, демонстративности. У Че-хова она чаще всего — достояние подтекста. У Бунина — она обычно во главе угла, а мир гнетущей повседневности, в отличие от Чехова, дан больше намеком, как подразумеваемая антитеза лирической темы.

Поэзия и проза в творчестве писателя теперь сближаются еще теснее. Лирическое начало в его сочинениях, сильное и раньше, еще более «рас-крепощается», обретает самостоятельность, становится стержневым.

Излюбленный жанр Бунина-прозаика тех лет — лирическая миниа-тюра, часто — бессюжетная. Одна из них названа «Над городом». подро-стки, забравшись на колокольню, царящую над маленьким городишкой, с высоты птичьего полета обозревают мир. Им открываются дали; они видят вокруг себя только «лазурь да волнистую степь», облака да «про-стор зеленых полей». Город же с его обитателями («мещанином, в жилет-ке и ситцевой рубаше», «купцом-богачом», живущим в «скучных камен-ных домах <...> близ базарной площади») становится с этой высоты ед-ва заметным. Он «как пестрый план, лежал далеко под нами, маленький и скученный <...>» (2, 201).

Нечто подобное происходит и с художественной манерой писателя. Социальный типаж и сопутствующая ему реалистическая бытопись ча-сто перестают быть крупным планом, отступают на эпизодические ро-ли. На первое же место, оттесняя их, выдвигается широко обобщенный лирический образ, устремленный к дальнему, извечному.

Именно с этим образом прежде всего и связан бытийный, сущност-ный аспект бунинского повествования, который, однако, сплетается с ас-пектом исторически конкретным, но увиденным по-своему, часто «уга-данным» в образах лирико-обобщенного плана, запечатлевающих начала неизменные, безусловные, вечные, с точки зрения которых реальность исторического времени оценивается и поверяется. (Одно из немногих

исключений — рассказы «Сны» и «Золотое дно», опубликованные в 1904 г. под общим заглавием «Чернозем», где воспроизведены разговоры деревенских людей, ожидающих «больших дел».) Оценивается мыслью, отстаивающей приоритет созерцательного взгляда на вещи, — редкое свойство у писателей тогдашнего бунинского круга, увлеченных в те мятежные годы идеей активного социального действия,

Подобная созерцательность вместе с отчуждением от идеологий своего времени, повышенный лиризм, своеобразное видение быта и явили собою особое качество реализма — неореалистическое.

В годы революции 1905–1907 гг. расхождение между Буниным, открыто подчас деклариовавшим свою общественную индифферентность, и литераторами демократической ориентации становится, казалось бы, особенно разительным. На самом деле в его творчестве — уже в преддверии революции — подспудно, медленно, но зреют и другие качества.

Примечательны многие его стихи на мотивы из Корана, которые увидели свет в 1906 г. (а написаны были между 1903 и 1906 гг.). Не своим собственно религиозным содержанием, но и не только поэтической силой приковал Коран Бунина. В его «подражаниях Корану» — и мысль о неких универсальных началах людского общежития, справедливых и мудрых, и пафос героического деяния:

Прах, на который пала кровь
Погибших в битве за свободу,
Благоговенье и любовь
Внушает мудрому народу.

Прильни к нему, благослови
Миг созерцания святыни —
И в битву мести и любви
Восстань, как ураган пустыни.

(«Священный прах» — 1, 257)

Тогда же, в 1906–1907 гг., написано известное стихотворение «Джордано Бруно», в герое которого тоже слиты возвышенное созерцание и жажда борьбы; создан образ горделивого и дерзкого Каина — он «Творцу отомстит, отомстит» («Каин»).

Сходные мотивы встретятся и в поэзии Бунина послереволюционных лет. Его восхищает отвага безумца в первобытном человеке («Дикар»»). В стихах, навеянных разбойничьим фольклором, опозитизирован

мятежный порыв («О Петре-разбойнике», «Два голоса», «Мушкет», «Казнь»).

И однако пафос борения, проклюнувшийся у Бунина в канун революционных событий, был резко приглушен по сравнению с общим настроением литературы тех лет. И тогда, и позднее его творчество остается верным своей основной, созерцательно-художественной, природе.

* * *

Гораздо органичнее, устойчивее оказалось другое бунинское приобретение первых послереволюционных лет — широкое и пристальное художественное исследование общественной действительности. Отныне сочинения Бунина вовлекают нас в круг углубленных размышлений над историей России, ее народа, над судьбами русской революции. Конкретно-исторический аспект значительно расширяет сферу своего распространения в творчестве писателя. Но по-прежнему оно сохраняет разные смысловые измерения, многосоставное содержание, только несравненно более осложненное. В основной прозе Бунина конца 1900–1910-х годов взаимопроникают мысль историческая, мысль национальная и мысль сущностная. В этом переплетении — ключ к ее своеобразию.

Таким сложным содержанием, проступающим во внешне традиционном бытовом обличье, обладает деревенская эпопея Бунина (повесть «Деревня», 1910; повесть «Суходол», 1912; множество рассказов 1910-х годов). Бунин-лирика сменил здесь суровый реалист с обостренным социальным видением современности, особенно значимым и наглядным именно в этих его произведениях. В.В. Воровский справедливо характеризовал «талантливую», «архиреальную <...>, пахнущую перегноем и прелыми лаптями» повесть «Деревня», открывающую цикл, как «своего рода исследование о причинах памятных неудач» (иными словами, о причинах поражения первой русской революции)¹⁴². Другое дело, что мысленный кругозор писателя очень далеко раздвигает эти пределы. Рассказавшая об обреченности российского захолустья, повесть заняла выдающееся место в литературе начала века, и не только русской, как одно из самых талантливых произведений о судьбах патриархального уклада в истории нового времени. Уже позднее, в 1920-е годы, о ней восторженно отзывались крупнейшие литераторы Запада — Томас Манн, Анри де Ренье, Андре Жид.

Ранее упоминалось о традициях демократической русской прозы 1860–1880-х годов (однако смягченных) в ранних рассказах Бунина. В его деревенской прозе конца 1900–1910-х годов эти традиции (особен-

но идущие от литературного шестидесятничества) своеобразно воскрешаются, и уже во всей своей критической беспощадности. Автор нацеливает их, в частности, против неославянофильских тенденций, но при этом порою чрезмерно сгущает мрачные краски. В повести, открывающей цикл, возникает обобщенный образ: деревня — «царство голода и смерти». Нищая, сирая, убогая жизнь, под стать которой и облик человеческий — косность, рабья пассивность, непросветленный инстинкт, жестокие нравы.

В начале 1910-х годов Бунин сказал в одном из интервью: «Пережил я очень долгое народничество, затем толстовство; теперь тяготеем больше всего к социал-демократии, хотя сторонюсь всякой партийности» (9, 541). Эпизодическое и, можно думать, неожиданное для бунинского читателя заявление насчет «теперь» — и однако не случайное! «Тяготение» разумеется, было весьма относительным. Надо полагать, что писателя в ту пору привлекло в этом идеологическом движении отсутствие идеализованных представлений о русском крестьянстве, но в то же время ему была глубоко чужда безусловность, прямолинейная однозначность социал-демократических решений и выводов, относящихся к проблемам народной жизни, что и подтвердила его деревенская проза.

Не решения, а вопросы и сомнения преобладают в ней. Именно они сообщают ей особую глубину содержания.

Идейной осью «Деревни» становятся, по существу, размышления о крайней сложности, проблематичности вопроса «кто виноват». Над ним мучительно бьется один из героев повести Кузьма Красов: «с кого и взыскивать-то, — вопрошает он. — Несчастный народ, прежде всего — несчастный!» (3, 75). Но с этим спорит противоположный ход мыслей: «Работу отменили всего сорок пять лет назад, — что ж и взыскивать с этого народа? Да, но кто виноват в этом? Сам же народ!» (3, 78). Тихон Красов упрекает брата в противоречиях: «Сам же долбишь: несчастный народ, несчастный народ! А теперь — животное!» (3, 121). Кузьма и в самом деле растерян («Ничего теперь не понимаю: не то несчастный, не то...» — 3, 122), но больше склоняется — а с ним вместе и автор — к выводу о «виноватости».

Тут сказывается, в частности, отличие бунинской «Деревни» от чеховских «Мужиков» — эти произведения постоянно (и в общем справедливо) связывают друг с другом. Если для Чехова народ — прежде всего несчастный, то у автора «Деревни» сильнее осудительные интонации, связанные с национальной концепцией Бунина. Свои наблюдения над «мужицкой» душой он хочет отнести и к «чертам психики славянина» вообще (9, 536). Запечатлев с социальной зоркостью, психологическим проникновением облик нового деревенского хозяина (Тихон Красов) и

драму народного интеллигента (Кузьма Красов), писатель вместе с тем желает объяснить эти столь разные характеры главных героев (но сближенные в конечном счете духовным опустошением) общим тяжелым наследием национальной психики, «пестрой душою» (слова Тихона) русского человека.

В повести о деревне переломного времени Бунин свел вместе, сопоставил национальную идею и — отступающую перед ней — идею социальную. Оттого и не состоялось обновление русской жизни, потому и не затронуло оно российскую дремучую глубь, что не смогло одолеть исконных свойств национального характера. Но подспудная образная логика повести все-таки шире, чем ее общий итог, не подчиняется ему до конца. И это обнаружилось еще яснее в дальнейшей эволюции деревенской бунинской прозы.

В следующей большой повести — «Суходол» — писатель обратился к прошлому, к тем истокам, в которых искал объяснение настоящего. В истории дворянского рода Хрущевых присутствует мысль о судьбах всей дворянской России, но и крестьянской тоже, поскольку у Бунина и та, и другая — носители неких общих черт человеческого типа, возникшего на почве духовного «захолустья», возводимого, как и в «Деревне», к обобщению более широкого порядка — национальной психике. С великолепной подлинностью рассказал писатель об упадке близкого ему социального мира, оказавшегося неспособным «ни к труду, ни к общежитию». И однако интонации здесь сложнее, чем в «Деревне». Над автором сохраняют неодолимую власть поэзия русской старины, влекущее чувство близости к предкам-«пращурам», отдельные черты немудреного быта отцов, «древней семейственности, что воедино сливала и деревню, и дворян» — утрата этого обеднила современного человека.

В 1913 г., подготавливая новый сборник рассказов, Бунин писал Н.С. Клецову: «...Мужик опять будет на первом месте — или, вернее, не мужик в узком смысле этого слова, а душа мужицкая — русская, славянская»¹⁴³. Совпадая в этом замысле с повестями писателя, бунинские рассказы 1911–1914 гг. рисуют значительно более многоцветную картину народной жизни, хотя и сохраняют общий сумрачный колорит.

Автор вновь поведал здесь о том, в чем видел русскую «азиатчину», — о первобытной психике, пассивности, фатализме, жестокости слепого инстинкта, явлениях «юродства» в народе, изображенных, вопреки их частой идеализации, преимущественно в отрицательном освещении («Сто восемь», «Ночной разговор», «Игнат», «Пыль», «Иоанн Рыдалец», «Я все молчу» и др.). Но знаменательно, что в бунинских рассказах заметно полнее и многообразнее, чем в повестях, запечатлен другой полюс национальной природы, народной жизни — положительные характеры,

привлекательные красотой внутреннего облика: душевным теплом, нравственной стойкостью, духовностью, творческим талантом («Худая трава», «Веселый двор», «Сверчок», «Лирник Родион», «Святые» и др.).

Осложнение художнической палитры в рассказах 1910-х годов означало не только обогащение самой картины народного бытия, где появились, по собственному признанию Бунина, «новые», сравнительно с повестями, «черты нашей души, новые типы, новые настроения»¹⁴⁴, но и, можно думать, усиление напряженности внутренней полемики писателя с самим собою (это отметила и тогдашняя критика), в ходе которой активнее сопоставлялись различные воззрения, связанные с проблемой национального характера.

Закономерен поэтому вопрос: как понимал Бунин самую природу национального характера с точки зрения наиболее общих, сущностных его свойств? Как чисто иррациональную или исторически мотивированную? Высказывались противоположные мнения на этот счет. Но ни то, ни другое, будучи взяты в отдельности, не приближают к истине.

Прямое отношение ко всему этому имеет и вопрос о «несчастном» или «виноватом» народе, который так настойчиво возникает у Бунина. Собственно исторический взгляд исходит из представления о «несчастном» народе, все теневые стороны которого объясняются обстоятельствами его истории. «Виноватый» же народ по существу так же несчастен, но больше по вине каких-то имманентно присущих ему свойств душевного склада, для понимания которых весь комплекс хотя и важных причин, идущих извне, от среды (исторической или, например, географической), недостаточен.

Любопытно соотнести это с проблемой «вины» народа, как она толковалась Н.Г. Чернышевским в известной его статье «Не начало ли перемены?» (1861), сформулировавшей некоторые программные принципы литературного шестидесятничества, к традициям которого деревенская проза Бунина своеобразно примыкала. «Резко говорить о недостатках известного человека или класса, находящегося в дурном положении,— писал Чернышевский,— можно только тогда, когда дурное положение представляется продолжающимся только по его собственной вине и для своего улучшения нуждается только в его собственном желании изменить свою судьбу»¹⁴⁵. Характерно, что «собственная вина» тоже отделяется здесь от «дурного положения», но это различие имеет совсем иной смысл. Упрек в недостатке активного начала, адресованный народной массе, основан в конечном счете на оптимистической ее оценке, вере в ее способность освободиться от отрицательных сторон, стать деятелем («Возьмите самого дюжинного, самого бесцветного, слабохарактерного, пошлого человека, как бы апатично и мелочно ни шла его жизнь, бывают

в ней <...> минуты энергических усилий, отважных решений»¹⁴⁶). В философском же плане уверенность эта опирается на антропологическую идею человеческой природы, которой просвещение дает осознать истинное ее призвание.

Что же до Бунина, то его антропологии, конечно, чужд всякий *просветительский* (тем более революционно-просветительский) оптимизм. Для автора «Деревни» национальная субстанция не поддается ни рациональному «исправлению», ни воздействию истории. Именно эта мысль преобладает в «Деревне».

Но в произведениях, последовавших за нею, происходит определенное сближение исторических и национальных представлений писателя. Особенно спорит с пессимистическим взглядом известный рассказ «Захар Воробьев» (1912), о котором писатель сказал в письме Н.Д. Телешову: «он меня защитит»¹⁴⁷. («Защитит» от обвинений в негативном отношении к народу, раздававшихся по адресу Бунина в те годы.) Герой — крестьянский богатырь, обладатель огромных, но нелепо растрачиваемых возможностей: «жажды подвига», тоски по «необыкновенному», душевного благородства. Правда, Захар — уникум в окружающей жизни, среди массы «мелкого народишка». «Есть еще один вроде меня, — говорил он порою, — да тот далеко, под Задонском». Но «в старину, сказывают, было много таких, как он, да переводится эта порода» (4, 35). Знамательны эти слова, произнесенные уже самим автором. Выходит, коренные национальные истоки, так великолепно сохранившиеся в герое, огромны, сильны, но их губит современная действительность. Это уже нечто противоположное тому, что утверждалось в «Деревне». На обстоятельства ответственность возложена не только в «Захаре Воробьеве», но и в рассказах «Худая трава», «Весенний вечер» и др. Значительно явственнее, чем прежде, звучит теперь у Бунина тема «несчастливого» (а не «виноватого») народа.

Тенденция весьма примечательная, но далеко не единственная. В рассказах «Ночной разговор» (1911) и «Сто восемь» («Древний человек») (1911), например, — совсем иное. «Дело тут не в экономике», а «в примитивности, в первобытности», «в исконных чертах россиянина», которых «не преjdeши»¹⁴⁸, — заключает интеллигент-учитель из рассказа «Сто восемь» свои безотрадные наблюдения над крестьянской жизнью, в целом не противореча авторской мысли. Правда, столь прямой вывод исчезает в последующих публикациях произведения, но общий смысл от этого не очень меняется.

Внутренний спор, о котором шла речь, так и не разрешается. Историческая и национальная мысли писателя, хотя и сближенные, продолжают оставаться в разных измерениях.

Сложно взаимодействует с ними третий, итоговый, план бунинского творчества тех лет — общефилософский. Понятие об этом взаимодействии (не лежащем на поверхности) дает еще одно бунинское сочинение, совсем непохожее на его крестьянские вещи, — цикл своеобразных путевых очерков, названный по заглавию первого из них «Тень птицы» (1907–1911, первоначальное название цикла — «Храм Солнца»), поведавший о путешествиях в Константинополь (1903), Грецию, Египет, Сирию, Палестину (1907).

Известно, что путешествия вообще — огромной важности страница в биографии и творчестве писателя. Но встреча с тем, что воспроизведено в очерках «Тень птицы», имела значение совершенно особое. Бунин впервые воочию знакомится с Востоком (до этого были поездки только в Европу), чья религия, история, литература, веками сложившийся уклад жизни неотступно приковывали писателя.

Под его пером существенно преобразается и самый жанр путевого очерка. Сохраняя присущее ему свойство — подробную описательность «внешней» жизни, запечатленной с бунинским изобразительным даром, он вместе с тем приобретает черты лирико-философской эссеистики (сам автор называл свои очерки «путевыми поэмами»), выразившей нечто самое сокровенное в мирозерцании писателя.

В «Тени птицы» он рассказал о памятниках исчезнувших цивилизаций, тенях прошедших эпох, навеянных впечатлениями от древних земель. Рассказ, в конечном счете, философски светлый. Автор знает, разумеется, о страданиях, жертвах, крови, насилии, которыми сопровождался путь человечества. Он скорбит о невозвратимой утрате великих ценностей культуры, о бренности сущего. Но рядом с гибелью — всегда рождение: и хотя «время разрушает стены, мечети, кладбища», «жизнь творит неустанно...» (ранняя редакция — 3, 431); накопления веков формируют опыт поколений. Зрелище египетских пирамид исторгает ликующие слова: «Но исчезают века, тысячелетия, — и вот, братски соединяется моя рука с сизой рукой аравийского пленника, клавшего эти камни...» (3, 355). Этот основной мотив произведения — чувство прошлого («всем существом своим ощутил я *древность*») — таит в себе широкую мысль о духовном родстве всех великих обществ, истекших цивилизаций.

Интересен открывающий цикл очерк о Константинополе — «Тень птицы», о котором Бунин писал Телешову: «вещь нешуточная»¹⁴⁹. Если в других очерках настоящее значимо для автора прежде всего как напоминание о былом, то здесь именно современная жизнь привлекает его — как воплощение идеи духовной преемственности. В современном Константинополе с его «терпимостью ко всем языкам, ко всем обычаям, ко всем верам» хочет видеть писатель признаки возрождения той «слит-

ной» цивилизации, которую почитал высшим типом человеческого сообщества и черты которой усматривал, например, в древней Александрии, куда «когда-то стеклись чуть ли не все древние религии и цивилизации» (очерк «Дельта», ранняя редакция — 3, 440).

За всей пестротой, непохожестью, многообразием увиденного возникает образ конечного единства мира — и в историческом времени, и в современном писателю всемирном пространстве — единства как высшего блага, как связи всего со всем, подтверждающей лелеемую писателем мысль о «братской близости» человека «ко всему живому».

В бунинском цикле особенно важна и самая личность автора. Он — в сущности единственный герой этих очерков (названных им «путевыми поэмами»), где все явления настоящей и прошлой жизни преломляются в лирической призме. Восприятие действительности здесь нередко импрессионистично: поток неожиданных впечатлений, остро переданное переживание момента, захваченность минутой. «В сумерки, проходя по базару в Яффе, я нечаянно поднял глаза и увидел тонкий серп луны <...> Неожиданно дошла откуда-то нежная сладость цветущего дерева <...> Чуть видные, мягко и красиво намазанные сизой мутью облака терялись на закате <...> И так пустынные сумерки над гаванью бесследно исчезнувшего с лица земли Ханаана, так все просто и бедно вокруг, точно я один в мире, у его безлюдного начала...» (3, 378) и т. п. Устойчивые признаки предмета, этнографический «материал», архитектурные памятники — в изменчивом обрамлении природных красок, бликов, отражений. Капризная прихотливость эмоциональных переходов: от упоения «сладкой деревенской тишиной» Скутари до столь же сильной увлеченности Галатой, «шумней и пестрей» которой «нет ничего на свете» (Скутари, Галата — районы Константинополя); от чувства «буйного животного веселья» до просветленных духовно общений с древностью.

Но при всем разнообразии настроений эмоциональный авторский мир не распадается на осколки чувствований; его объединяет некое общее и неизменное начало. В чем оно?

Отправившись путешествовать, писатель взял с собой книгу великого Саади, который «всходил на башни <...> Созерцания <...> и слышал <...> Музыку Мира, влекшую в <...> веселие», который положил всю жизнь свою «на то, чтобы обозреть красоту Мира» (3, 333). Саади — высокий образец для Бунина, тоже влекущегося к созерцательно-художническому видению жизни, воспринимаемой прежде всего в аспекте Красоты. Красота и есть объединяющее авторские эмоции начало. Бунин заморожен чувственной прелестью бытия, природы, их многоцветностью и многозвучностью. В мире его очерков есть и неэстетическое, но оно не омрачает, а, напротив, только подчеркивает, оттеняет по-

всеместное, неустранимое присутствие Красоты («В переулках Скутари <...> среди облезлых собак, скитающихся по пыли и ослиному помету... цветут розовыми восковыми свечечками темно-зеленые платаны <...>»; «Сладок среди вонь и плесени базарных улиц <...> свежий запах овощей и лимонов <...>» — 3, 320, 331). Характерно эстетизированное восприятие и духовных феноменов. О культе смерти в египетской религии писатель скажет: «Ах, как строг и красив был этот культ!» (ранняя редакция — 3, 442). Присутствуя на богослужении в знаменитой константинопольской Айя-Софии, он восхищается «турецкой наготой» храма и «первобытно-простым» обликом молящихся: «я <...> наслаждаюсь головокружительной бездной этого капища и маленькими фигурками сидящих <...>»; «и никогда мне не забыть радостного солнечного света, который столпами озаряет из этой опрокинутой чаши всю середину храма!» (3, 327–329).

Но изощренный эстетизм Бунина, о чем уже шла речь, — не эстетство, а примета глубинного и целостного мирозерцания, устремленного к духовному «служению» «богу вселенной». И лирический мир автора «Тень птицы» предстает малой каплей, отражающей это огромное целое, как бы его субъективным подобием, духовной проекцией.

О том, что цель существования «благая», что «в жизни все трогательно, все полно смысла, все значительно», — говорят и другие бунинские произведения тех лет (рассказы «Смерть пророка», «Снежный бык» — 1911).

Но как соотносится и согласуется светлая философская идея «путевых поэм» и названных рассказов с общей утрюмостью деревенского цикла?

И здесь, и там Бунин верен высшему своему ценностному мерилу — эстетическому. Картины мрачного запустения деревенской жизни явлены нам как образ поруганной Красоты. Закономерно, что для создания этого образа привлечены приемы натуралистического письма с присущим ему подробным запечатлением «антиэстетического». И если в очерках «Тень птицы» пафос красоты связывается с мыслью о единосущностном бытии, то «антикрасота» деревенского цикла — с драмой «славянской души», которая «гибелью обособлена от души общечеловеческой» (3, 425).

Нет нужды заново опровергать сугубую односторонность такого противопоставления (от которого позднее отошел и сам писатель). Но важно понять спрятанную за ним общую идею — о «вечном» законе мирового бытия и отпадении от него как неизбежно временном, преходящем состоянии. Очерки «Тень птицы», где изначальные основы бытия видятся в «Красоте, Разуме, Любви» и где пробивается надежда на появление в будущем некоей слитной человеческой культуры, проливают свет и на отношение Бунина к грядущим судьбам славянского мира. В сфере сущностных начал жизни преобладают начала добрые, и в первую очередь

именно эта широкая мысль невольно спорит с национально-историческими прогнозами писателя.

Ее присутствие дает косвенно знать о себе и в самом деревенском цикле — прежде всего в образе природы. Если в «Деревне» природа — при всей ее подлинности — «несамостоятельна», воплощая гнетущую национальную мысль писателя, то в последующих его рассказах она словно высвобождается, становится снова по-бунински великолепной. Один из самых мрачных и «душных» рассказов писателя «Ночной разговор» начинается картиной ночного неба: «Над головами лежавших слабо белел широкий, раздваивающийся дымно-прозрачными рукавами Млечный путь <...> по небосклону, за неправильными черными пятнами волновавшегося лозняка, остро мелькали, вспыхивали льдистые алмазы, разноцветными огнями загоралась Капелла» (3, 257–258). В «Игнате» повествованию о страшном быте, о назревающем преступлении аккомпанирует картина зимней ночи в «своей высшей красоте и силе», «живописных и неподвижных под звездным небом садов». Никаких смысловых подчеркиваний! Но и без них становятся ясными масштабы, меры ценностей бунинского мира. Для Бунина пейзажиста характерна тяга к изображению неба, звезд, а на земле — распахнутых пространств, часто до горизонта: «светлая морозная ночь сверкала звездами за мелкими стеклами старинных окон <...> видно было глубокое небо <...> за белыми лугами — высокие кособоры, густо поросшие темным хвойным лесом, сказочно посеребренным луной сверху» («Святые» — 4, 233–234). Образ мира, в котором «далеко видно» («Последняя весна»), — большого мира, где нет отчуждения!

Масштабность видения явственно сказывается и в жанровом типе бунинских сочинений конца 1900-х — первой половины 1910-х годов. О новизне жанровых исканий Бунина в области крупной повествовательной формы, соотносенных с преобразованием эпики в творчестве позднего Толстого, шла речь выше, в статье о «Хаджи-Мурате».

Одноприродна «Деревне» в смысле художественной разомкнутости и бунинская «малая» проза (из деревенского цикла и др.). Эпический «разворот» преобладает в ней над сюжетно-динамическим началом, фабула отступает перед описательно-характерологической стороной. Но даже остро событийные коллизии, протекающие напряженно и драматически («Игнат», например), бывают заторможены описаниями быта, уклада, подробностями «фона», которым тесны фабульные рамки. В характерном для Бунина рассказе-«портрете» сюжетом часто становится (как и у Чехова) не один момент из жизни человека, а вся жизнь его или даже две-три жизни — например, в «Веселом дворе» или «Чаше жизни».

Жанровые искания преемника Чехова были не единичным случаем, а определенной художественной тенденцией. Нечто подобное мы встретим и в «малой прозе» Горького, жанровые рамки которой раздвигаются в направлении, типологически близком бунинской. Сборник рассказов «По Руси» (1912–1917), запечатлевший, по авторскому замыслу, «нечто коренное русской жизни — русской психики» — пример особенно выразительный.

Возвращаясь к Бунину, обратим внимание и на собственно стилевой тип его прозы тех лет. К концу 1900-х гг. он решительно меняется (в ряде основных сочинений), по-своему соответствуя жанровым трансформациям, о которых только что шла речь. Лирическая волна, разлитая в бунинской прозе предшествующего времени, скроется в глубине, а на поверхности воцарится подробная описательность, соприкасающаяся с натуралистической и своей избыточностью, и своей сосредоточенностью на внешней среде, вещном мире.

Живет и до сих пор в отдельных работах представление о том, что Бунин является здесь традиционным бытописателем. Между тем его деревенские сочинения отличает своеобразная манера, наиболее отчетливо выразившаяся в «Деревне». Восхищенный мастерством автора повести, Горький нашел в ней лишь «один недостаток» — чересчур «густо»: «В каждой фразе стиснуто три, четыре предмета, каждая страница — музей!»¹⁵⁰. Много позднее Юрий Олеся (называя, правда, не «Деревню», а некоторые другие произведения той поры) отмечал «поразительное» умение Бунина «точно описать», но сетовал на «обилие красок», от которых «становится тягостно»: «у Чехова красок по крайней мере в сто раз меньше <...> Чехов гораздо сильнее Бунина»¹⁵¹. Сам же Чехов, еще в 1902 г. уловивший нечто подобное в бунинском художественном письме, отнесся к этому значительно менее строго: «<...> очень ново, очень свежо и очень хорошо, только слишком компактно, вроде сгущенного бульона» (Письма. Т. 10. С. 169, отзыв о рассказе «Сосны»). Чехов указывал лишь на издержки манеры, казавшейся ему в целом новой и «свежей».

В чем же ее новизна, как она выразилась в «Деревне»?

Место отдельной — символической в «чеховском» смысле детали — сплошь и рядом занимают здесь многие описательные частности, сами по себе не слишком значительные. Но это все-таки не «привычная» описательность. Ее *функциональное* назначение — иное, чем в натурализме. Она заключает в себе, несмотря на очевидные излишества (которые признавал и сам писатель), некий особый способ типизации, чуждый позиции «понатуралистически» бестрепетного наблюдателя, помывляющего лишь о полной объективности изображения и полноте информации. Суть этого способа — общее, единое через множественность мелкого и дробного, хотя

и экономно «уложенного»: «нечеховская» расточительная *стилистическая манера* в своеобразном соединении с «по-чеховски» обновленной, лаконичной *жанровой формой*. Для «Деревни» (как и для других сочинений этого цикла) характерна широта обобщающей мысли, но она «собрана» из мозаичной россыпи явлений. «Выше щиколки был унавожен варок. Навоз, моча, дождь — все слилось и образовало густую коричневую жижу. Лошади, уже темнея бархатной зимней шерстью, бродили под навесами. Овцы грязно-серой массой сбились в один угол. Старый бурый мерин одиноко дремал возле пустых яслей, измазанных тестом. С неприветливого ненастного неба над квадратом двора моросило и моросило. Кабаны болезненно, настойчиво ныли, урчали в закуте. “Скука!” — подумал Тихон Ильич...»; «Старые глубокие калоши кондуктора были в засохшей грязи, хлястик шинели висел на одной пуговице. Бревенчатый мостик, по которому он шел, лежал косо. Дальше, возле рвов, промытых внешней водой, росли чахлые лозинки. И Кузьма невесело взглянул и на них, и на соломенные крыши по слободской горе, на дымчатые и синеватые тучи над ними, и на рыжую собаку, грызущую во рву кость... “Да, да, — думал он, — поднимаясь на гору. — Ненадолго лягушке хвост!”» (т. 3, с. 14, 74). Все произведение наполнено такого рода частными и нейтральными по внешности бытовыми описаниями. Но в нагнетании, в подборе они создают многозначительный эмоционально-обобщенный смысл, резюмировать который тоже предоставлено отделенному от автора персонажу («Скука!», «Ненадолго лягушке хвост!»). Из, кажется, бесстрастных бытовых подробностей возникает сгущенно драматический образ томительной «скуки» существования почти символического смысла.

В результате складывается особый, синтетический, художественный строй, направляющий в единое русло стилевые потоки, принадлежащие к различным образным системам. Он характеризует, в общем и целом, и другую деревенскую прозу Бунина — ключевое явление его творчества конца 1900-х — начала 1910-х годов¹⁵².

* * *

Дальнейшее исключительное обогащение и осложнение *синтетизма художественной мысли* — вот главное, что происходит у Бунина на следующем творческом этапе, начало которого не случайно совпадает с кануном Первой мировой войны. Впечатления от событий времени оказали едва ли не решающее воздействие на бунинское мироощущение тех лет. Военная тема присутствует у писателя и непосредственно (например, «Последняя весна», «Последняя осень»). Но это далеко не самое важное.

«Можно не писать о войне, но *надо* писать *войною!*»¹⁵³ — призывал молодой В.Маяковский. Именно в ту пору писал Бунин. Он остался чужд шовинистическим настроениям, проникавшим в литературную среду. Мировая война, собравшая в один клубок противоречия современности, углубила эпическое качество бунинского творчества, раздвинула его границы («мужицкая» тема уже не преобладает в нем), в том числе географические: произведения писателя того времени постоянно переносят читателя в разные концы света, порождая осознание единства мира.

Характерно, что у Бунина исчезает теперь одностороннее представление об обособлении «славянской души» от «души общечеловеческой». В его сочинениях той поры, к примеру и англичанин («Братья»), и русский («Соотечественник») сходно мыслят и судят о коренных вопросах жизни. Национальной отъединенности нет, ибо вся в целом мировая жизнь воспринимается как вопиющее отчуждение, часто предстающее в символическом образе корабля, затерянного посреди океана («Господин из Сан-Франциско», «Братья», «Сны Чанга», «Соотечественник»). Социальное видение современности становится у Бунина еще более острым и критическим. И вместе с тем осложняется общефилософское мироощущение, приобретая черты трагедийности и катастрофичности, которые прежде всего увидел писатель в увлекшей его в те годы философии буддизма.

Вехи бунинского творчества этого периода — рассказы «Братья» (1914) и «Господин из Сан-Франциско» (1915). Обратим внимание на определенного рода односторонность, не раз проявляющуюся в их интерпретации — как, впрочем, в той или иной мере и по отношению к творчеству писателя вообще. Она сказывается в преимущественном акценте либо на социальном, либо на метафизическом аспектах его сочинений. При этом другой аспект остается в тени, считается вторичным или снижающим ценность произведения.

Но такой однопланности противится сама неореалистическая природа творчества Бунина. Несомненен приоритет бытийной мысли в мирозерцании писателя. Но она не подчиняет себе до конца мысли исторически конкретной. В художественном мире Бунина они соположены и порой даже находятся в разноречивых отношениях, что и создает сложную объемность произведения.

«Братья» в высшей степени выразительны в этом смысле. Резкое противостояние социальных полюсов рассказа (колониальные поработители и их жертвы) как бы снимается его философской мыслью об обреченности и тех, и других, призванной демонстрировать вывод буддийского учения о гибельности любого самоутверждения личности — в злом, как и в добром. Сокрушительный внутренний кризис, духовная смерть «цивилизованного» англичанина, который «на Яве и на Цейлоне до предсмертного хрипа

загонял рикш» (4, 277), не менее трагичны, чем физическая смерть двух рикш-сингалезов. Все они равно безвинны (или равно виноваты), ибо одинаково предопределены метафизической всеобщностью буддизма — всеуравнивающим «страшным Все-Единым». И однако собственно социальная трагедия («цветных людей, обращенных <...> в скотов» — 4, 277) воспринимается двояко: и как прямое порождение этой всеобщности, и независимо от нее, как некое самостоятельное смысловое измерение рассказа, где действует социальная причинность (отец-рикша умирает, надорванный непосильным трудом на белых людей; его сын убивает себя после того, как видит свою невесту, отданную в наложницы белому человеку). Метафизическое же измерение рассказа — надпричинная, индетерминистская идея, постулирует обреченность героев, независимую от конкретных обстоятельств их существования, коренящуюся в самой природе человека, нарушающего предустановленный, надчеловеческий закон. Двойственность содержания — одна из наиболее приметных черт произведения, которая явлена уже заглавием «Братья», с самого начала задающим эту разноречивость. Оно и пронзительно-серьезно (общность судьбы героев-антагонистов, оказывающихся истинными «братьями» перед лицом Все-Единого), и в то же время пародийно разоблачительно (на фоне, к примеру, упомянутых в рассказе разговоров современных цивилизаторов о «грядущем всемирном братстве и равенстве»).

(Близкий в этом смысле бунинским «Братьям» аналог подобного соотношения социальной и метафизической мысли, вообще свойственного неореалистическому движению, находим, например, в романе «Бабаев» Сергея-Ценского, далекого от Бунина писателя — см. раздел о нем.)

Как непросты у Бунина отношения между «метафизическим» и «социальным», так непросто обстоит в те годы и с самой «метафизической» идеей писателя, порою, казалось бы, целиком покорившейся буддийскому представлению о «безмерном, недоступном нашему разуму Ничто» (4, 404 — рассказ «Соотечественник»). Примечательны в этом смысле расхождения по отношению к Востоку, к «азиатской душе», обозначившиеся как раз к тому времени между Буниным и Горьким. В пору создания «Деревни» (об этом можно судить и по их переписке) они некоторым образом сходились во взгляде на «азиатчину» как основное зло русской жизни, которое надо преодолеть. Теперь же перед нами противоположные представления, что ясно видно, если соотнести, например, мотивы бунинского творчества военных лет с известной статьей Горького «Две души». Горьковскому развенчанию пассивности Востока, призыву содействовать внедрению в жизнь активности — начала «европейского» — противостоят у Бунина (несмотря на сочувственную оценку статьи Горького, высказанную в одном из интервью) признание «ужасающего в своей непрелож-

ной мудрости» (4, 404; «Соотечественник») учения Будды — философии Востока. А это учение, утверждает писатель от лица героя рассказа «Соотечественник», купца Зотова, породили именно «мы, арийцы, залезшие после Тибета в тропики» (4, 404). (Можно предположить, что здесь есть и элемент прямой полемики с «Двумя душами»: статья Горького появилась в декабре 1915 г., рассказ Бунина закончен в 1916 г.) Претензии же «европейской культуры» постулировать свой неоспоримый приоритет перед «первобытным миром» (4, 445–446), ее притязания все понять и подчинить разуму предстают в рассказе «Отто Штейн» наивными, самодовольными, окрашены иронически, как и мотив «единосущного <...> мирового бытия», на «разумном понимании» которого человечество якобы «воздвигает <...> новую, истинную и незыблемую религию» (4, 406). Но ведь в «Тени птицы» сам писатель уповал на это.

И все же обретенная им «мудрость» не стала «непреложной», в чем также убеждают «Братья». При всем пиетете перед «великим религиозным учителем», чья мудрость «комментирует» судьбы героев рассказа, бунинское приятие буддизма отнюдь не во всем согласно с духом этого учения, как понимает его писатель. В осуждении злого хотения, индивидуалистических помыслов человека «нового железного века» («возносим нашу Личность превыше небес» — 4, 278) Бунин целиком на стороне учения. Но буддизм, по Бунину, не приемлет и самоотвержения старика-сингалеза, который «не для себя, а для семьи, для сына хотел счастья», и горя его старухи-жены, оплакивающей умершего мужа, о которой сказано, что ее скорбь питалась «все той же неразумной любовью и жалостью», и страсти их сына, вкусившего «самой сильной отравы — любви к женщине» (4, 257, 259, 264). Не приемлет, ибо, как «сказал Возвышенный», «все страдания этого мира, где каждый либо убийца, либо убиваемый <...> от любви» (4, 259). Однако в этом случае сочувствие автора отдано «неразумной любви». Не эгоцентрическое отчуждение, но и не отказ от личных желаний, не растворение «я» во «Все-Едином»! Приобщение личностного начала (а не *поглощение* его) к стихии мирового бытия — вот истинное «я верую» писателя. Именно такова любовь — «жажда вместить в свое сердце весь зримый и незримый мир и вновь отдать его кому-то» (4, 272). Пусть неизбежен трагический исход всякой жажды жизни, постулируемый восточной философией. Но он искупается полнотой жизнеощущения, даже мимолетной, которую приносит любовь. Полнотой, недоступной индивидуалистическому сознанию современной личности, но доступной «тем несметным людям, что еще живут <...> младенчески-непосредственной жизнью, всем существом своим ощущая и бытие, и смерть, и божественное величие вселенной <...>» (4, 277). Этот просветленно «пантеистический» мотив — лишь отдельный штрих в повествовании, от

начала и до конца проникнутом трагической экспрессией. Но штрих многозначительный, указывающий на диалогичность рассказа, в котором сопрягаются разные отношения к миру и месту в нем человека, каковое сопряжение отличает, по существу, весь художественный мир Бунина¹⁵⁴.

Еще красноречивее говорит об этом рассказ «Господин из Сан-Франциско». В нем создан «глобальный» образ современной цивилизации с ее вопиющими контрастами. Идея губительного отчуждения человека от изначальных сил жизни снова приобретает в этом рассказе двоякий смысл — всеобщий, метафизический и более определенный (не во всем согласный с этой метафизикой), социально-философский, относящийся к уродливой цивилизации меньшинства, основанной на угнетении и существующей от века. Ее теперешний облик запечатлен в ведущем образе-символе корабля, затерянного посреди океана. Символично и то, что путешествие корабля «Атлантида» совершается в тяжких природных условиях, когда большую часть пути «пришлось плыть то в ледяной мгле, то среди бури с мокрым снегом» (4, 309). И столь же важно, что «плыли вполне благополучно», что «океан, ходивший за стенами, был страшен, но о нем не думали, твердо веря во власть над ним командира», что «на баке поминутно взывала с адской мрачностью и взвизгивала с неистовой злобой сирена, но <...> ее заглушали звуки прекрасного струнного оркестра, изысканно и неустанно игравшего в громадной двухсветной зале, празднично залитой огнями <...>» (4, 309–310). И здесь и далее возникает тема «отчужденного» бытия, сиюминутно уберечь человека от соприкосновения с естеством страшного для него мира. Зловещая непогода демонстрирует глубину этой неприязни. Но если в метафизическом плане произведения она — признак неподвластных и изначально враждебных человеку субстанциальных сил, то в символике другого плана — это «дело рук» самого «господина» как некоего собирательного образа, разорвавшего с миром и восстановившего его против себя. Ведь Италия, открывшаяся американцу в «тяжелом тумане», «свинцовой зыби» моря, вое ветра и дождя, уже на следующий день после его смерти явит взору красоту «прекрасной солнечной» страны, которую «бессильно выразить человеческое слово» (4, 315–326).

Лучезарным утром перед образом Божьей Матери в скалистом гроте остановились два абруццских горца; «и полились наивные и смиренно-радостные хвалы их солнцу, утру, Ей, Непорочной Заступнице всех страждущих в этом злом и прекрасном мире, и Рожденному от чрева Ее в пещере Вифлеемской, в бедном пастушеском приюте, в далекой земле Иудинной...»¹⁵⁵. Тут важно и то, что хвалы простых людей обращались к тому, кто родился в «пастушеском приюте», и то, что они обращены не только к Христу и Богородице, но и к «солнцу, утру». «Христианское» здесь — понятие не только канонического смысла, но и обозначение свет-

ло-«пантеистического» начала бытия. В «формуле» «злой и прекрасный мир» снова соединилось представление о двух мирах в большом человеческом мире: цивилизации, отчужденной от стихии жизни, и естественной человечности, слитной с этой стихией.

Очень значительными в бунинском творчестве этих лет становятся мотивы любви, которые предстают и в произведениях о «другом» (как в «Братьях»), и в рассказах, целиком посвященных любовной теме, — «Грамматика любви», «Легкое дыхание», «Сын». Рассказы — и разные, и близкие. Близкие в том — и это, по-видимому, самая важная их особенность — что их глубокое интимно-психологическое содержание лишено камерности. Они всегда открыто философичны, что прежде всего обнаруживает их неминуемо трагический исход.

Трагизм любви — в сокружительности, неумолимости вызываемых ею чувств, которые часто не вмещаются в рамки обычного существования, разрушают его, ибо превосходят возможности духовной «нормы». Но именно в этой огромности жестоко-прекрасных переживаний — и великое счастье, даруемое человеку любовью, и так сказать, ее субстанциальный смысл. Это порыв человеческого существа, стихийно ощутившего несостоятельность изолированного бытия, к выходу за его пределы. «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре» (4, 360) — в заключительных словах чуждого рассказа, возвышенных своей философической сутью над конкретными ситуациями, запечатленными здесь, — и мысль об обреченности чувства, и мотив слияния отдельно человеческого со стихией общей жизни. «Бунинские герои любят так, словно забывают обо всем на свете, — пишет Э.А. Полоцкая. — <...> От этой силы чувства, не обращенного ни одной гранью к миру, а сосредоточенного в себе самом, и происходит катастрофа. Любовь, готовая возродить человека, — губит его»¹⁵⁶. Но в этом случае можно возразить серьезному исследованию. Ведь любить так, словно забыть обо всем, — и есть настоящая любовь. И это забвение, напротив, приводит к своеобразному обретению мира. Ибо такая, как в рассказах Бунина, сосредоточенность на «личном», полностью отрешающая от эгоистического себя и целиком растворяющаяся в «предмете» любви, — ведь это, по существу, и есть способность жить «внеличным», и значит, признак внутренней связанности человека с миром даже тогда, когда отсутствуют или рушатся внешние связи. В этих рассказах (как и в рассказах историко-философского плана) вновь сложно соединяются мысль о катастрофичности бытия с мыслью очистительной, «катартической».

Вместе с тем в творчестве писателя этих лет есть сочинения, где представлена лишь какая-то одна из сталкивающихся в его внутреннем мире «правд» — либо катастрофическая, либо спасительная.

В известном рассказе «Петлистые уши» (1916), наиболее гнетущем бунином сочинении той поры, психика его героя, не испытывающего ни раскаяния, ни страха, ни каких-либо моральных запретов на пути к преступлению («пора бросить эту сказку о муках совести <...> Довольно сочинять романы о преступлениях с наказаниями» — «развенчивает» он Достоевского — 4, 389), предстает как укрупненное выражение нормальной, будничной психологии века, подводя к характерным для Бунина тех лет «глобальным» обобщениям. Но тогда же, в 1916 г., появляются рассказ «Пост» — гимн радости творчества, сливающего «тайные вымыслы» художника, его думы со всем, что существует («все в мире — мое»); рассказ «Третьи петухи» со звучащими здесь словами «Сладка земная жизнь, Тобой данная!» и верой в «новый путь» для «темных и злых людей» (4, 416, 418, 421).

Однако, преобладают в ту пору у Бунина не эти, а другие, более полифонического типа, сочинения, стремящиеся запечатлеть целостность мира писателя в нераздельной неслиянности образующих его различных «правд».

Наряду с «Братьями» и «Господином из Сан-Франциско», возможно, наиболее красноречив рассказ «Сны Чанга» (1916), чья мирозерцательная коллизия демонстративно обнажена, подчеркнуто выявлена, но при этом нисколько не умаляя художественной органики. Противоборствующие здесь «две правды», представленные как «тезисы», «формулы» — «жизнь несказанно прекрасна» или «жизнь мыслима лишь для сумасшедших» — отступают в финале перед упованием на «третью правду» (4, 371, 385), где сливаются счастье и страдание и где снова возникает мотив соединения всего со всем в мире.

Если в предшествующей бунинской прозе тяжкие социальные впечатления («Деревня» и др.) порою подвергались своеобразному очищению в широкой философской мысли («Тень птицы»), то позднее картина осложняется. Ибо сама философская идея, как видно, постепенно утрачивает свою *относительную* цельность (однозначной она не была и прежде), явственно раздваиваясь, становясь ареною соперничества порою взаимоисключающих представлений о субстанции бытия.

Особо сложный мирозерцательный сплав бунинского творчества военных и предвоенных лет, переплетающий социальную трагедийность, мрачно катастрофическое восприятие истории со светло «пантеистической» философией природы и «природного» начала в человеке, с поиском «третьей правды», вызвал к жизни столь же осложненный художественный строй.

В произведениях этого времени значительно повышается роль авторской субъективности, в том числе порой и условной образности. Однако

снова высвободившаяся, открытая субъективная стихия (большей частью «спрятанная» в произведениях деревенской темы) совсем не похожа на ту, что окрашивала раннюю лирическую прозу. Мягкая созерцательность последней сменится напряженно драматическими интонациями. И в прозе, и в поэзии Бунина начала 1900-х гг. авторская мысль претворялась в лирическое «настроение». В произведениях военных лет она часто предстает без покровов, публицистически обнаженной. Нередко перед нами — своеобразные философские притчи («Братья», «Господин из Сан-Франциско», «Сны Чанга», «Третьи петухи» и др.). В прозе первых лет века реалистическая бытопись отступала перед лирически обобщенным образом. В прозе военного времени она сохраняет все свои права.

Синтетизм художественной мысли писателя наиболее явствен в его ключевых сочинениях тех лет. В стилистической палитре «Братьев» вместе с «по-толстовски» страстной публицистической открытостью речи, натуралистически «нагой» изобразительной подробностью — островки эстетизированной экзотики стили в «уайльдовом» духе. В образной символике «Господина из Сан-Франциско» есть и чисто условная: появляющийся в конце рассказа образ Дьявола — символическое запечатление «сатанинской» сущности современного писателю мира.

В «Господине из Сан-Франциско» особенно заметны новые качества. В согласии с обобщенной мыслью произведения — весь его стилиевой склад. В главном герое, лишенном даже имени, выделяются свойства надиндивидуальные («Господин из Сан-Франциско — имени его ни в Неаполе, ни на Капри никто не запомнил — ехал в Старый свет <...> — так начинается рассказ; 4, 308). Философскому плану повествования подчинена образная ткань его, вплоть до самой малой единицы текста. Характерны для «Господина» обширные синтаксические периоды, уже сами по себе представляющие своеобразный микромир. «Океан с гулом ходил за стеной черными горами <...> пароход весь дрожал, одолевая <...> эти горы <...> в смертной тоске стенала удушьяемая туманом сирена <...> последнему, девятому кругу была подобна подводная утроба парохода, — та, где глухо гоготали исполинские толпки, пожиравшие своими раскаленными зевами груды каменного угля, с грохотом ввергаемого в них облитыми едким, грязным потом и по пояс голыми людьми, багровыми от пламени; а тут, в баре, беззаботно закидывали ноги на ручки кресел <...> в танцевальной зале все сияло и изливало свет <...> и музыка настойчиво, в сладостно-бесстыдной печали молила все об одном, все о том же...» (4, 311). В отдельном фрагменте отразились, как в капле, и философия произведения, и его художественный мир. Подобная подчеркнуто экспрессивная форма, образуемая и эмоциональным эпитетом, и напряженным ритмом повествования, и синтаксическими конструкциями, усиленно нагнетаю-

щими драматическое впечатление, использующая элементы повышенно метафорического стиля, характеризует все повествование.

И при этом, вопреки, казалось бы, жанровой природе сочинения, исключительной смысловой нагруженностью продолжает обладать быто-описательная стихия.

С дотошными подробностями выписано, например, переодевание «господина» к обеду в каприйском отеле. Но в обобщенном контексте рассказа «привычное дело туалета» становится символическим предвестием. Многозначительны это затискивание себя в сковывающий тело костюм и особенно мучения «с ловлей под твердым воротничком запонки шейной»: «кончикам пальцев было очень больно, запонка порой крепко кусала дряблую кожу в углублении под кадыком, но он был настойчив и наконец, с сияющими от напряжения глазами, весь сизый от сдавившего ему горло, не в меру тугого воротничка, таки доделал дело <...>.

— О, это ужасно! — пробормотал он, опуская крепкую лысую голову <...>» (4, 320).

Несколько минут спустя произойдет истинно «ужасное происшествие» — «господин» умрет в состоянии удушья, изображение которого напоминает о картине одевания: «<...> шея его напружилась, глаза выпучились <...>. Он рванулся вперед, хотел глотнуть воздуха — и дико захрипел <...>» (4, 321). Застегивание запонки освещается зловещим светом. Костюм, в который обряжается «господин», — пагубный футляр, панцирь, как и корабль «Атлантида», на котором совершается путешествие, как и весь тот искусственный мир, которым герой рассказа и ему подобные укрывают себя от грозных стихий бытия.

Чисто бытовые — по внешности — ситуации произведения равноправно входят в его общий притчево-иносказательный строй. В философских притчах Бунина завершается начатое в деревенском цикле формирование стилевого типа, в котором обобщенно-экспрессивное начало органично соединяется с переосмысленными элементами традиционно описательного стиля. Перед нами — особо выразительный художественный аналог того видения бытия сквозь призму частной жизни, которое было присуще русскому неореализму.

* * *

В предыдущем изложении мы коснулись ранней бунинской поэзии — до середины 1900-х гг. (лишь очень бегло упомянув об отдельных более поздних ее мотивах). Поэзия Бунина второй половины 1900-х — 1910-х гг. по-прежнему родственно близка его прозе.

Легко следить здесь за постоянными взаимоотражениями, за частой перекличкой схожих мыслей, мотивов, образов. Философский стержень многих стихов Бунина тот же: «я», личность и жизнь мира. Разные правды о человеке и мире и тут вступают в напряженный диалог. Что есть человек?

<...>Мы и земле и Богу далеки...

В гробах трясин родятся огоньки...

Во тьме родится свет... Мы — огоньки болота.

(«Трясина» — 1, с. 291)

Или:

Прекрасна ты, душа людская! Небу,

Бездонному, спокойному, ночному,

Мерцанью звезд подобна ты порой!

(«Летняя ночь» — 1, с. 347)

Что есть Бог? «Творец», чьи дела «воистину зловещи и жестоки» («Сатурн»)? Или: «Бог есть Свет» («Джордано Бруно»)? (1, 291, 270).

Но и сама просветленная мысль — особенно заметная в бунинской поэзии — внутренне драматична:

Для жизни жизнь! Вон пенные буруны

У сизых каменистых берегов.

Вон красный киль давно разбитой шхуны...

Но кто жалеет мертвых рыбаков?

В сыром песке на солнце сохнут кости...

Но радость неба, свет и бирюза

Еще свежей при утреннем норд-осте —

И блеск костей лишь радует глаза.

(«С корабля» — 1, с. 292)

Бунин пронзительно и скорбно чуток к обреченности, свойственной каждой отдельной форме существования. И он же благословляет эту немолчимость, что освящает собою вечное обновление жизни. Мотив бренности, неустанный в бунинской поэзии, трагичен чаще всего именно потому, что мир в целом — благо. Это мотив расставания с гармоничным и прекрасным (в конечной своей сущности) бытием. Но чувство «соприкасаясь душой со всем живущим» (I, с. 425), возможность так или иначе духовно причаститься «всеобщему» способны умирить эту боль.

Понятие о «всеобщем», в лирике раннего Бунина ассоциировавшееся чаще всего с мотивами природы, позднее все больше связывается с жизнью человека. В раннюю пору писательства проза Бунина испытывала заметное воздействие его лирики. В последующем творчестве ошутимее, сильнее влияние обратное. Начиная с лет первой революции ширится эпический мир бунинской поэзии: быт — усадебный, крестьянский, старомосковский («Наследство», «Сенокос», «Дедушка», «Игроки»), чужие страны — их нынешняя жизнь, увиденная жадно внимательным взглядом неугомонного путешественника («Венеция», «Цейлон»), и тени их незапамятного прошлого, ожившего в воображении («Стамбул», «Иерусалим», «Храм Солнца»); мотивы отечественного прошлого от самых древних истоков его («Русь киевских князей, медведей, лосей, туров, полесье бортников и черных смолокуров»), со своими героями, мучениками и праведниками («Пустошь» «Шестикрылый», «Святой Прокопий», «Руслан» и др.) Живые, с реалистической убедительностью выписанные характеры, изъясняющиеся на своем, отличном от авторского, языке, все чаще появляются в стихах Бунина («Песня», «Дворецкий» «Няня», «С обезьяной», «При дороге», «Матрос»). Перекладываются в стихи, свободно обрабатываются сюжеты русских былин, летописных преданий, народных притч, библейские легенды и суры из Корана, восточные мифы и апокрифы — египетские, сирийские, иранские, халдейские («Святогор и Илья», «Князь Все-слав», «О Петре-разбойнике», «Александр в Египте», «Тора», «Потоп», «Источник звезды» и др.).

Ретроспективные мотивы поэзии Бунина часто несут в себе позитивное общеполитическое содержание:

Я говорю себе, почуяв темный след,
Того, что прашур мой воспринял в древнем детстве:
— Нет в мире разных душ и времени в нем нет!
(«В горах» — 1, с. 401)

Как соотносятся с всеобщностью мысли стилевые качества бунинской поэзии? Какими внутренними, мирозерцательными потребностями они вызваны к жизни?

О счастье мы всегда лишь вспоминаем.
А счастье всюду. Может быть, оно
Вот этот сад осенний за сараем
И чистый воздух, льющийся в окно.
<...>

День вечереет, небо опустело.
 Гул молотилки слышен на гумне...
 Я вижу, слышу, счастлив.
 Все во мне.

(«Вечер» — 1, с. 322)

Как характерно для Бунина сказать, что счастье — это не ощущение сада, а сам сад. Вокруг лежащий мир не нуждается в одухотворении его человеком, ибо сам он — своего рода духовный феномен. Мы вправе увидеть здесь и отзвук пантеистических воззрений о «единой, всемирной Душе». Но для *Бунина-художника*, независимо от той или иной философской подоплеки, мысль о «каждом атоме», проникнутом «Богом» («Джордано Бруно»), была важна прежде всего признанием внутренней значительности, *самоценности* всякого явления бытия. И эту самоценность в его стихах особенно часто передавала максимально объективная, как бы внеличностная поэтика, но вместе с тем и глубоко личностная, поскольку все — и вне меня, и «во мне»¹⁵⁷.

По логике этой эстетико-философской позиции, системы субъективное «пересоздание» мира в модернистском духе и рожденная им поэтика приводят к нарушению глубинных связей между «мной» и «всеим». И не здесь ли (а не только в чисто художнических основаниях) причина яростных, преувеличенно раздраженных реакций Бунина на поиски поэтов-модернистов?

Бунин-поэт не только подхватил традиции, но (вопреки нередкому сведению к ним его поэзии) обновил и усовершенствовал возможности русского классического стиха — особенно в сфере изобразительной пластики. Предельно изобразительны у него бывают не только путевая картина, пейзажная зарисовка, но и философическое размышление. Его стихи этих лет нередко усваивают прозаически-повествовательную интонацию. Он еще более щедр, чем раньше, на подробности «внешней» жизни, и еще более точными, дробными, вещественными (как и в его прозе) становятся они.

Это не означает, что Бунин-поэт переходит теперь в какое-то другое качество. Целиком отнести к эпическим стихотворениям можно лишь некоторые из его вещей. В целом же бунинская поэзия остается чисто лирической.

Лагуна возле Ранны — как сапфир
 Вокруг алеют розами фламинги.
 По лужам дремлют буйволы. На них
 Стоят, белеют цапли, и с жужжаньем

Сверкают мухи... Сверху, из листвы,
Круглят глаза большие обезьяны...

Затем опять убогое селенье,
Десяток нищих хижин. В океане,
В закатном блеске, — розовые пятна
Недвижных парусов, а сзади, в джунглях, —
Сиреневые горы...

(«Цейлон» — 1, с. 406–407)

Нас волнует это порою почти бесстрастное перечисление. В нем чувствуется личная тема. Она выдает всегдашнее сокровенное стремление писателя приобщиться внешнему миру, устранить внутренние преграды между ним и духовным опытом отдельного «я». В том, в частности, и состоит оригинальность бунинской поэзии, что описательное начало не только не приглушает, но нередко усиливает ее лиризм.

Подробность в стихах Бунина бывает то «бесстрастной», то эстетизированной. В них встретится «акмеистское» любование вещными частностями:

Все мне радостно и ново:
Запах кофе, люстры свет,
Мех ковра, уют алькова
И сырой мороз газет.

(1, с. 369)

Но в конечном счете частность становится красивой в его поэзии именно потому, что она не обособлена, не замкнута;

И соловьи всю ночь поют из теплых гнезд
В дурмане голубом дымящего навоза,
В серебряной пыли туманно-ярких звезд...

(«Холодная весна» — 1, с. 356)

Дикий лавр, и плющ, и розы,
Дети, тряпки по дворам
И коричневые козы
В сорных травах по буграм,

Без границы и без края
Моря вольные края...

(«У гробницы Вергилия» — 1, с. 395)

Типичны для многих стихов Бунина такие ряды явлений, в которых «низкое», малое тянется к высокому, огромному (дымящий навоз и пыль звезд, тряпки по дворам и вольное море).

Этим ощущением целого поэзия Бунина в лучших своих образцах особенно близка его классической прозе.

Хорошо известно о частой недооценке поэзии Бунина по отношению к его прозе в литературе вопроса, что во многом шло от современной ему критики и сохранялось позднее. Проза, без сомнения, — наиболее крупная, масштабная и значительная область бунинского творчества, никак не затеняющая, однако, почетнейшего места, которое занимает в нем поэзия. Места, определяемого не только художественными достоинствами (так пленившими в свое время В.В. Набокова), но и ее соприродностью главной линии пути писателя, явленной в прозе. Здесь, как и в прозе, на первом плане — сокровенная у Бунина субстанциальная мысль, в том числе широко обращенная к восприятию космоса (что видно даже из нескольких приведенных примеров).

* * *

Подводя общий итог сказанному, обратимся еще раз к суждениям О. Сливичкой, наиболее авторитетным в истолковании бунинского космизма как всеохватного и одновременно антиномического начала в творчестве писателя. По отношению к интенсивным «космическим» страстям других неореалистов, как С. Сергеев-Ценский 1910-х гг., или близких к этому движению, как Б. Зайцев, оно значительно осложнено. У названных писателей оно сводится, по существу, к пафосу всеприятия.

Что касается бунинской «космической» модели, то ее осложнение создается именно антиномичностью писательского «видения». Сопрежением «двух резко противоположных аспектов мировосприятия» — «безысходно трагического» (обреченность, беззащитность человека, находящегося во власти космических стихий) и «торжествующе оптимистичного» («Космос не только противостоит человеку, но и входит в него как огромное целое, наделяя его безмерной силой жизненности») (с. 52–53). Вызывает полное согласие констатация антиномического ядра в художественной мысли Бунина и представление об идее «антропокосмизма» (с. 56, 90 и др.) как запечатлевающей это антиномическое двуединство. Проницательно обосновано присутствие антропокосмической тенденции на всех уровнях бунинского текста, содержательных и собственно стиливых (аналог антиномической мысли в бунинском

стиле — его «острая оксюморонность» — с. 47), и проистекающее отсюда «расшатывание» антропоцентрической тенденции (человек — «центр мироздания» — с. 55) — о чем писали и Ф. Степун, и Ю. Мальцев — в мире писателя (с. 56, 60 и др.).

С этой стороны особенно привлекает в работе представление о по-своему уникальной — в ее миссии — стихии внешней изобразительности в сочинениях Бунина, чье неотъемлемое свойство — «избыточная описательность» (с. 172). Уникальной — в том, что принципиально не сводимая к какой-либо служебной роли в повествовании, она устремлена в своем «преизбытке» за «пределы любой человеческой судьбы» к «беспредельности космического бытия» (с. 179, 173, 158). «У описательности, таким образом, постоянная и важнейшая функция — расширение антропоцентрической модели мира до антропокосмической» (с. 179). Исследование демонстрирует глубинную содержательность бунинской формы.

Возникают все же вопросы, относящиеся к восприятию писателем самой «модели мира». Она подразумевает, полагает О. Сливацкая, своего рода «редукцию личности» («Бунин личность редуцирует» — с. 58 и др., сближается с этим понятием и идея бунинского «антиперсонализма») как прямое следствие отказа от антропоцентрической тенденции (хотя, заметим, дистанция между отказом такого рода и «редукцией» достаточно велика) и как составляющая одного из аспектов, «безысходно трагического», бунинского мироощущения («Перед лицом непостижимых разумом космических сил <...> личность ничтожна» — с. 52).

Заметим, что автор в другом месте делает по этому поводу существенную оговорку: «Очевидно, что Бунин <...> значительно редуцирует личность <...> Однако было бы непростительным упрощением утверждать, что у Бунина личность поглощена космосом. Между космическим и личностным у человека Бунина существуют более сложные взаимоотношения» (с. 181). Но это верное соображение далеко не всегда учитывается в ходе исследования. Несколькими страницами позже мы читаем противоположное: «У Бунина космос поглощает личность. У Толстого космическое начало тоже очень сильно, но, отдавая себя космической стихии, человек Толстого не перестает быть личностью» (с. 186). Последнее высказывание не случайно, поскольку тема поглощения личности космосом становится одной из стержневых в исследовании.

Сливацкая интересно показала, что в осмыслении, в частности, этой темы, во многом заимствованной из древневосточной мудрости, проявились явственное «тяготение Бунина к буддийскому Востоку» и — одновременно — осложненные «отношения Бунина с буддизмом» (с. 54, 47). Если для буддийской философии растворение личности во «Всеедином» (слово из «Братьев») означало «великий покой, великое

бесстрастие — нирвану», то для Бунина оно исполнено глубочайшего драматизма; «если бы Бунин был последовательным космистом буддийского толка, его бы так не мучила неизбежность индивидуального конца» (с. 63, 89).

В кровном Бунину «повышенном чувстве жизни», образуемом «полярностями» сознания, «равноправными», равнозначными — полагает Сливацкая — в художественном мире писателя (с. 53), все же сильнее, подчеркнутее, как представляется, выявлена исследователем драматическая, трагедийная полярность.

С нашей точки зрения, нуждаются в усилении и иные акценты. Мы высказывали свой взгляд на рассказ «Братья» как на *невольное* противление авторского «я» ортодоксально буддийскому представлению о *поглощении* личности мировым целым, чему возражала идея *приобщения* к нему, позволяющая сохранить личностный потенциал в отношениях человека с космосом, тем самым просветляя их. Раньше было сказано и о *конечном* преобладании просветленной тональности в поэзии Бунина. И то, что оно особенно обнаружено в лирике — наиболее исповедальном, как всегда, выявлении художника слова — подтверждает его роль в целом. При всей антиномичности и амбивалентности бунинского мировидения названные полярности мысли по-разному предстают в разных явлениях творчества писателя. Решительно не разделяем представления о Бунине — «высочайшем оптимисте»¹⁵⁸, но готовы согласиться с тем, что «Свет <...> в большой степени является ключевым образом для понимания эстетики и поэтики Бунина»¹⁵⁹.

В этом смысле очень многое объясняет отношение бунинского творчества к позитивистской концепции «среды» (о которой достаточно говорилось во вступительной главе нашей книги). Сильнейшее антипозитивистское движение рубежа столетий, стимулировавшее резкое нарастание в художественной жизни личностных, «персоналистских» начал, великолепно отозвалось в сочинениях писателя — в том числе, в их философической составляющей. Коллизию «человек и мир», «человек и космос» у Бунина отличает особое соединение проблем свободы и зависимости. Оно видится приблизительно таким.

Внутреннее отпадение личности, ставшей «гражданином вселенной», от подчинения «временному» (воздействию окружающей среды, власти социума) безмерно обогащает неисчислимыми впечатлениями ее духовный диапазон и вместе с тем максимально обостряет ощущение зависимости от «вечного», от необоримых законов бытия, хотя устремленный к свету дух стремится противиться им. Трагическое осознание бренности сущего, конечности индивидуальной судьбы искупается радостной полнотой слияния с большим миром в его настоящем, памяти — с миром

прошедшим. Оно, это осознание, рассеивает антропоцентрическую иллюзию, но не приводит ни к «редукции» личности, ни к «антиперсоналистскому» ее умалению. Острое ощущение своего «я» до конца сохраняется у так или иначе близких автору героев. Но в наибольшей степени оно свойственно самому автору, становящемуся и главным героем бунинского творчества благодаря повышенной интенсивности своего эмоционального «присутствия» в нем, не нарушающего, однако, реальных пропорций воссоздаваемого мира.

Можно согласиться с тем, что «у Бунина господствуют эмоции, порожденные пребыванием человека в космосе, а не пребыванием его в социуме» (Сливицкая, с. 227; выделено автором), но с оговоркою. Ибо чрезмерно категорично следующее из этого представление о том, что «все остальное <...> оттесняется на периферию душевной жизни» и что «человек Бунина <...> находится не в сетке горизонтальных связей с другими людьми», а только «под действием могучих космических сил» (с. 227–228). Неоспоримо, однако, что, возвышаясь над социумом, писатель продолжал пристально интересоваться историческими, общественными коллизиями как современности, так и прошедших эпох, но воспринимая их сквозь призму бытийного взгляда.

В этом соединении — повторим — также сказывалась причастность Бунина к неореализму, но вместе с тем особая сложность его неореалистического видения, особая объемность его мысли, уготовившая ему и особое, первое место в этом ряду.

III. И. Шмелев

За последние годы в России происходит интенсивное освоение шмелевского (как и бунинского) наследия, восполняющее недопустимый недостаток внимания к большому писателю на протяжении десятилетий в его отечестве. В ходе издания текстов и изучения затрагиваются все сколько-нибудь существенные проблемы творчества Шмелева. При этом весьма важен акцент на новизне художественного мира писателя.

Граница между новыми качествами реализма и реализмом предшествующим была достаточно ощутимой и у других литераторов его круга. Но у Шмелева этот рубеж, если помнить об изначальной погруженности его в традиции, был особенно явствен и, как мы сейчас увидим, обозначился даже внешне.

Первая книга писателя, очерки «На склонах Валаама», вышла в 1897 г., но затем последовала длительная пауза, и только с начала революции 1905 г. он избрал путь профессионального литератора. Его творчество

1906–1911 гг. так или иначе питали переживания революционных лет. Оно находилось, в общем и целом, в русле «знаниевского» реализма. К концу этого периода Шмелев вступает в переписку с руководителем «Знания» Горьким и в течение 1910–1911 гг. непосредственно печатается в сборниках «Знания». А уже 1912 г. можно датировать, по существу, началом нового этапа в его творчестве, которое совпало с его вступлением (в том же 1912 г.) в «Книгоиздательство писателей в Москве». Если реалистические произведения Шмелева 1900-х гг. характеризовались тем, что мы называем «история через быт», то в сочинениях последующего времени преобладал иной, знаковый для неореализма, акцент — «бытие через быт», что, разумеется, не исключает друг друга, а отличается одно от другого различием «приоритетов». Философический, бытийный аспект, становящийся во главу угла в более поздних сочинениях, формировался уже в предыдущие годы, о чем выразительно говорит, к примеру, рассказ (у других исследователей — повесть) «Под небом»¹⁶⁰.

Вместе с тем и на следующем этапе Шмелев продолжает отличаться особенно заметным традиционализмом. И понятно почему: внимание писателя часто привлекают давно сложившиеся (и оттого законно освящаемые литературной традицией) типы и явления. Своими корнями его творчество уходит в социально-бытовой реализм XIX в. Живое, достоверное изображение старозаветного купеческого уклада по впечатлениям собственной жизни (Шмелев был родом из замоскворецкой купеческой семьи) неотделимо и от школы Островского. Зарисовки быта и нравов мелкопоместной, полупролетарской городской Руси явно зависимы от очерковой прозы шестидесятников, от Глеба Успенского. Образ «маленького человека» в произведениях писателя — в кровном родстве с известной традицией русского классического искусства. Параллели эти очевидны и не раз отмечены критикой. Но уже в произведениях 1900-х годов «почвенность» соединяется с новизной самого содержания, предстающей в главной теме шмелевского творчества той поры, теме кризиса устарелых форм русской жизни.

Колоритно рассказал писатель о том, как патриархально-купеческая жизнь, казавшаяся от века неподвижной, вдруг стала «ползти по швам, корчиться и распадаться», о том, как валились «старые сараи и амбары», вскрывались «сокровенные сундуки», выдыхались «приятно-старческие запахи ладана и уксуса, деревянного масла и кваса» из добротных купеческих домов, превращавшихся в «развалюхи» (повесть «Распад», 1906; рассказ «Иван Кузьмич», 1907). Тема «распада» включает и другой смысл. Купец старого закала уступил место «уверенным хваткам человека американской складки» с широким замахом, претензиями обогатить и украсить жизнь («Распад»). Но это были лишь «смешные поту-

ги» — новый хозяин оказался еще более хищным, бездушным, аморальным, чем его предшественник; в нравственном смысле — явлением еще большего «распада». Отвратительный облик цивилизованного «буржуя» запечатлен в известной повести «Человек из ресторана» (1911), чей социальный критицизм особенно силен.

Но тема распада тесно соприкасается в творчестве Шмелева этого времени с темой обновления жизни. Повесть «Распад» завершается бодрым финалом, не омраченным даже трагической участью студента-революционера, — это гибель «ранних ростков», «хваченных морозом», за ними пойдут другие, крепкие, которые выстоят. Правда, эскизно зарисованные революционные «дети», пришедшие на смену консервативным «отцам», — и в других произведениях («Вахмистр», «Человек из ресторана») — не на переднем плане повествования. Но в близкого ему «маленького человека» Шмелев вкладывает широкую и обнадеживающую мысль (рассказы «Под небом», «На том берегу».

«События жизни перепутались со всем обиходом, и он уже не мог выделить их от своей частной жизни»¹⁶¹ — так воспринимает действительность (речь идет о революционных событиях 1905 г.) герой рассказа «Иван Кузьмич», купец Громов. Так изображает ее и сам писатель. Повествования его, в которых господствует сфера частного «обихода», приобретают исторический разрез. При этом быт и история предстают как два враждующих начала: одно — застойное, рутинное, неподвижное; другое — текучее, активное, неумное. «Канон» традиционного бытового искусства — признание устойчивости и прочности данных форм существования. Мотив мнимости всего устойчивого в «громоздкой лаборатории жизни», где все «кипит, распадается и создается» («Распад»), отличает произведения Шмелева. Погруженный в область быта, писатель «преодолеывает» быт характером его изображения.

В том же ракурсе рисуется Шмелевым и отдельная личность: аналогичные начала противоборствуют и в ней. «Как и во всяком человеке, в Уклейкине были одно в другом таившиеся два существа. Одно — глубоко внутри, несознаваемое, лишь чувствуемое. Оно-то всегда-всегда ныло в нем, билось мучительно, точно хотело вырваться из него и умчаться <...> Другое было явное, он сам, обыденный Уклеикин <...> Всегда грязный, с запахом лука, кислоты, винного перегара, сапожного вара и потной затхлости. <...> Пытавшийся убежать, пьяный, от первого, заложенного глубоко внутри <...> рвавшийся обнаружить, выкричать этого внутреннего, мятущегося, и осмеиваемый» (т. 1, с. 143–144) (повесть «Гражданин Уклеикин», 1907).

Один человек, бытовой, обыденный Уклеикин, изуродован дремучей, косной социальной средой. Другой Уклеикин, тот, что «от себя», внут-

ренне независимый и мятущийся, связан со значительно более коренными основами жизни. И когда в действительность вошло то новое, что принесла революция, оказалось, что оно соответствовало «тому сумбурному, что бродило и путалось» в сапожнике Уклейкине задолго до ее прихода. И пусть внешние силы растоптали пробудившееся в нем сознание личности (в участи героя отразились и общие тяжкие переживания послереволюционного времени), все же в его судьбе на миг обнаружилась высокая правда: неискоренимость «бродильных» начал в душе человека и сопряженность их с самим духом движущейся истории.

Близкие мотивы возникают и в повести «Человек из ресторана». Ее герой, «маленький человек», официант Скороходов, одаренный высокими нравственными качествами, но воспитанный в трепете перед сильными мира сего и скованный мещанскими понятиями, оказавшись невольно втянутым в исторический поток, возвысился в страданиях, стал видеть острее и проницательнее, проникся чувством всеобщего неблагополучия окружающей жизни, дорогой ценой освобождался от духовного рабства. Узкое, мещанское, эгоистическое отдалилось — стало ближе «дальнее». Знакомая по «Гражданину Уклейкину» тема — «преодоление» быта и приобщение к истории — определяет и здесь коренную суть эволюции героя, воплощаясь в углубленной психологической коллизии.

Именно «Человеком из ресторана», опубликованным в XXXVI сборнике «Знания» за 1911 г., завершается период сотрудничества Шмелева со «Знанием» и начинается новая полоса творчества. Совершенствуется мастерство художника-реалиста, впечатляющее точностью детали и прекрасным языком. По-прежнему пристальный наблюдатель вокруг лежащей действительности, он еще шире и тематически полнее захватывает ее в новых произведениях. Но во многом меняется его видение окружающей жизни.

Это очень заметно уже в повести «Стена» (1912). Шмелев и здесь — остро социальный художник. Очень небольшое, но емкое сочинение представляет современную действительность в подчеркнуто социальном разрезе, выразительно рисует антагонизмы времени (разоряющееся дворянство, буржуазные хищники, крестьяне, артельные рабочие). Но, помимо них, в повести возникает контрастный мотив и другого рода, обнаруживающий основной для теперешнего Шмелева миросозерцательный ориентир — природа и человек, отчужденный от нее скверной социального бытия. На протяжении повествования они постоянно вступают в соприкосновение. Но это — диалог глухих: «Перед ним, в солнечном пятне, сидела на былинке желтая бабочка и вздрагивала сквозным брюшком. Он глядел на бабочку и соображал, как бы поднять выход кирпича, чтобы не ругался хозяин <...>»; «Солдат приостановился. Из тумана шел

глухой, задыхающийся стон <...> Соловей мешал слушать»; «Спало все. Одни только соловьи пели, но их никто не слушал» (т. 4, с. 39, 57, 33).

«А чижи за окном шумно радовались ясному дню, но корнет не слышал их. До них ему не было никакого дела <...>» (т. 4, с. 134). Этот отрывок — уже из другого произведения, повести «Пугливая тишина» (1912). Но она — о том же: о дворянском вырождении, распаде усадьбы и воцарении еще более хищных и отталкивающих начал. И тот же (здесь особенно неотвязный) эмоционально-смысловой лейтмотив: параллель светло гармоничного мира природы, желанной тишины и распугивающего ее, режущего слух шума окружающей жизни, переходящего в «визг, рев» (сцена убоя свиней).

Многозначен этот мотив «тихой» природы, внушенный самим заглавием повести, проникающий и во многие другие сочинения писателя (в «Стене» — она «покойная и немая, радостная в себе»). Но это — далеко не только собственно природа. Упомянутый мотив «подключен» к основной смысловой оппозиции шмелевского творчества, которая сохраняется и в произведениях начала 1910-х годов, однако уже с обратным знаком. Благословенный шум истории в ранних произведениях писателя («Работает лаборатория мира, уже сильнее клокочет в тигле, рвутся огненные языки...», т. 1, с. 105 — так заканчивалась повесть «Распад») противостоял мертвенно застойному быту. Ныне «шумная» жизнь оказалась скомпрометированной, обернулась «гомоэливой беготней и стукотней» («Чего же ждать-то? Или еще не все, чего стоит ждать, затопталось в беге <...>?» — «Карусель», т. 6, с. 19–20). Желанное, чаемое ищется теперь в формах неизменной, «тихой» жизни, близкой «природному» состоянию.

Отсюда — проблема двух народов, возникающая перед писателем. То-го, кто больше «втянут» в текущую социальную историю, которая видится теперь Шмелеву лишь торжеством буржуазного, грубо материалистического принципа, искажающего образ человеческий (повести «Стена», «Поденка»). И другого, истинного, мужественного, нравственно здорового, слитого с природными просторами патриархального лесного «дикого края», где волков столько, «как в городе фонарей», где «в тихих селениях дремлют старенькие церквушки» (рассказ «Волчий перекат», 1913 — т. 5, с. 287).

Герой повести «Росстани» (1913) к концу дней своих уходит от взбаламученной и непрочной городской жизни, возвращается к истокам — в родную деревню, к существованию, запечатленному в ключевом образе «тишины», раскрытом тут в особенной полноте своего смысла. Это — примета патриархально-деревенского уклада, хотя и вовсе не благостного, но привлекательного приверженностью ко всему постоянному и устойчивому. Но это и другая, безусловная, «тишина» природы, избавляю-

шая от отчуждения, приближающая к извечному естеству бытия. Именно к надвременным его началам, самой природе вещей возводится шмелевский образ. И именно в этом — его конечный, наиболее обобщенный смысл.

Мысль о «тихой жизни» своеобразно отражается и в композиционной «неподвижности» иных шмелевских повествований той поры, где конец сходится с началом, жизнь возвращается на круги своя.

Приехали служить в Крым, на виноградный сезон, в пансион немца Винда, повар, горничная и самоварный и уехали, когда сезон окончился, — вот, в сущности, все, о чем поведано в маленькой повести «Виноград» (1913). Протекло время в смене будничных эпизодов, ничего не связав, мало что изменив в судьбе персонажей. Ненавязчиво внушается мысль, что жизнь — сама по себе цель. Она в общем-то не радует ничем особенным, но все-таки жить хорошо, потому что есть природа, переживания любви, доброта и сердечность в душе человеческой.

В предвоенное время будоражащее веяние жизни снова коснулось Шмелева, видоизменяя характерные мотивы его творчества. В большом рассказе «Поездка» (появился в апреле 1914 г.) опять возникают и отвергнутая «бойкая жизнь», и «тихая жизнь» — источник веры. Но веры, черпаемой уже не в вековом покое природного бытия и не в облюбованном прошлом «края древних древлян», а в обещаниях грядущего, которые таит в себе «тихая жизнь», в сокрытых ценностях народно-деревенской стихии, способных обновить жизнь в духе «вечных» идеалов. Так «читаются» заключительные эпизоды рассказа — бытовые и вместе символические.

А с началом мировой войны культ «тишины» еще раз сменяется пристальным вниманием к «громкой» жизни: «Да какая же жизнь крутом <...> И какое движение всего. Только смотреть и смотреть и захватывать жадно <...>» («Оборот жизни» — т. 7, с. 110). На первых порах это была захваченность бравурными «патриотическими» настроениями, выразившимися в несвойственном Шмелеву выпретенном тоне. Но вскоре возобладала суровость. В большинстве произведений сборника «Суровые дни» (1916) и других сочинений той поры он живописует горе и лишения народные в годы войны, клеймит торгашей и лавочников, которые на войне «морды натроили себе» («На большой дороге»).

Особенно значителен рассказ «Забавное приключение» (1916). Характерное сопоставление буржуазного городского и деревенского уклада приобретает тут резко драматическую конфликтность. Еще более видоизменяются знакомые мотивы «медленной» и «быстрой» жизни. Исполнено символического смысла изображение летящей на бешеной скорости гоночной машины Карасева, героя рассказа, — своеобразная метафора ритма

жизни, заданного новым ее хозяином, буржуазным дельцом, и внушающего ему сознание безграничной силы. Ему казалось, что «он сам — эта бешеная машина, и нет ему никаких пределов» в хищном стремлении «пожрать», извести, уничтожить народную и природную стихии: «Под кулаками настороженного шофера мягко заносилась она на заворотах, рокотала по мостикам, выбрасывая из-под колес *пожранное пространство* (курсив мой. — В.К.) <...> сверлила рвущуюся к ней даль <...> тревожа дремлющие деревни, взметая стайки грачей» (т. 8, с. 68, 67). Но жертвой становится сам Карасев. Обездушенное движение не только «скомпрометировано», как в прежних вещах писателя: оно обречено. Именно в полях, где «пусто» и «тихо», терпит аварию машина, окончательно прерывается этот хищный бег.

Но так ли «тихо» в полях? Несколько позже, в лесной сторожке, Карасев терпит новое крушение, встречаясь с взрывом клокочущей классово-ненависти, излитой на заводчика обездоленными войной людьми. Эта ярость неизбежна, справедлива, но она пугает своей стихийностью. «Забавное приключение» оборачивается грозным предвестием грядущих социальных потрясений, отношение к которым у автора сложное.

Своего рода всеобщий итог этим раздумьям кризисного времени подвела небольшая повесть «Лик скрытый» (1916). Но не только им. Произведение Шмелева, полагаем мы, проливает особенно явственный свет на общее мироотношение и мирочувствие писателя 1910-х годов. Позволим себе поэтому остановиться на нем более подробно.

Содержательным ядром «Лица скрытого» становится тот философического смысла разговор о войне, который ведут здесь офицеры, едущие домой, в отпуск, с фронта. Философия одного из них, Шеметова, близкая автору, расстается с утопией «тихой» жизни и принимает катастрофичность современного мира как неотвратимое его состояние. Вредоносны иллюзии духовного оздоровления, якобы приносимого мировой войной. Но никого и ничего не очищая (напротив, погружая в еще больший мрак), война и вся скверна текущей жизни являются неизбежной трагической ступенью на пути к грядущему обновлению. Однако победить страдания дано лишь извечным, возвышенным над смутой сего дня и вообще над социальной историей началам духа, потаенная законосообразность которых не поддается рациональному исчислению («Тут интуиция...» — т. 8, с. 20. Далее при цитировании повести указывается только страница). Это и есть «скрытый» до времени «Лик жизни», «направляющая мир Правда». Родственное мироощущению художников новой реалистической волны, это устремление отличается у Шмелева наиболее явственным соприкосновением с религиозно-христианским содержанием. Но при этом само это содержание в философских размышлениях

Шеметова, близких автору, приобретает особый ракурс, о чем догадывается другой персонаж повести, Сушкин («очевидно, есть у Шеметова собственная система» — с. 19).

«Бог на земле!» (с. 19) — такова ключевая мысль этой «системы». «Две тысячи лет тому назад» «напрасной оказалась Жертва», ибо в ней «не усмотрели Знака»; человечество до сих пор «еще и не начинало входить в то Царствие, по котором тоскует смертно» (с. 24–25, 23). Однако неминуемо приближается к «неведомой цели», которая осуществится в результате нравственного переворота, чья суть — принятие «величайшей из ответственностей — за всех перед самим собой» (с. 22, 25).

Христианский нравственный закон — единственная опора «системы» Шеметова. Но при этом аргументы от религии обращены не к надмирному содержанию, не к собственно мистической стороне христианского вероучения, а исключительно — к земному бытию и его будущему устроению. Показателен приблизительно намекающий на эту систему разговор Сушкина с матерью, на слова которой «обиды будут покрыты... там», сын отвечает: «А если я не могу верить, как ты? И все же они *должны* быть покрыты! Не для тебя, а в мировом целом», в «мировой психике», где «ничто не может пропасть...» (с. 48). Божественный Промысел («Я верю в Промысел», — говорит мать) воспринимается сыном лишь в границах восприятия «Закона мировой жизни», призванного явить «Лик скрытый» как духовное первоначало земного бытия.

Современная литература о Шмелеве усматривает — в том числе, в «Лице скрытом» — отражение хилиастического воззрения. Справедливо соотносит заветную шмелевскую идею с пафосом философии Владимира Соловьева (почитавшегося писателем), с «соловьевскими мотивами» — «интенцией сведения Христовой правды на землю»¹⁶².

Весьма значительны так близкие ряду неореалистов мотивы своеобразно пантеистического видения мира с присущим ему ощущением всеобщей одухотворенности материального начала (угадываемые и в соловьевском «обожении» материи). Примечательны опять же смутные догадки Сушкина по поводу представленной в повести «системы»: «Психические свойства материи?» (с. 19).

В публикациях последних лет подчас обращается внимание на подобный «смешанный» тип мирочувствия писателя и в других его произведениях. Сошлемся на отдельные суждения. Так, в «Росстанях» видится «создание некой гармоничной “метафизической реальности” (Любомудров А.), не исчерпывающейся только религиозной истиной», а вбирающей в себя «гармонию естественно-природного бытия»¹⁶³. Тут, в частности, заметны связующие нити с неореализмом Пришвина, которому «Бог прежде всего открывается» на рубеже «между “естественным от-

кровением”, познанием Бога в природе, и откровением Евангельским»¹⁶⁴.

Особенно красноречиво в этом смысле еще одно известнейшее сочинение Шмелева — повесть «Неупиваемая Чаша» (1919). Мы снова встречаемся здесь со столь родственным неореалистам пафосом возвышения «вечных» ценностей, каковы искусство, любовь. Но они предстают в характерно «шмелевском» сакральном ореоле, что отмечалось критиками¹⁶⁵. Характерность состоит в «не каноническом» соединении писателем «представлений о рае земном и небесном»¹⁶⁶. Афористически точно это выразил А.И. Солженицын в своих коротких заметках о произведении: «святость — как экстракт из земной красоты, любви и страдания»¹⁶⁷.

Суждения о том, что на протяжении значительной части пути писателя его христианство было «нецерковно и внеконфессионально»¹⁶⁸, по существу, соответствовали взгляду самого автора, который сказал (и именно в письме по поводу «Неупиваемой Чаши»): «Подлинный писатель <...> — всегда религиозен (пусть не церковно)»¹⁶⁹.

Но хорошо известно, что в эмигрантские годы постепенно происходят заметные сдвиги в религиозно-философской ориентации Шмелева, которые привели к большей ее целостности. Это сказалось прежде всего в безраздельной приверженности к православной церковности, а также и в другом — самом общем — плане. Имеем в виду отчетливое усиление миросозерцательного акцента на бытии *надмирном*, на «там», где осуществляется то, что невозможно «здесь», и подчеркнутая категоричность, с которой порой выражалось данное противопоставление: «*легко ощутил, что там все, все*»¹⁷⁰. Однако, наряду с этим, продолжала сохраняться и идея Царства Божия на земле, оставаясь до конца во внутреннем мире писателя и свидетельствуя о преемственных связях с предшествующим этапом шмелевского пути, которые проявлялись и значительно более широко.

В письме к сыну от 9 ноября 1915 г. Шмелев заметил (в связи с положительными отзывами о рассказе «Карусель»): «Мои маленькие бытовые рассказы (я это и раньше знал) трактуют о вечном, захватывают всю душу читателя и заставляют думать!»¹⁷¹. Именно в 1910-е годы окончательно складывается ведущий принцип художественного видения писателя — «бытие через быт» — который станет основой всего последующего его творчества, при всех существенных изменениях, которые оно претерпевало¹⁷².

Поэтика шмелевского творчества 1910-х годов подтверждает эти качества, притом что отдает особенно заметную дань традиционному «объективно-бытописательскому» художественному языку. Однако и сама

бытовая образность писателя тоже трансформируется в сторону «преодоления» собственно быта. Художественный строй, например, повести «Человек из ресторана» имеет сходные черты с бунинской прозой (деревенского цикла). И здесь в «густом» бытовом повествовании с деталью крупного плана соседствует множество тщательно выписанных подробностей. Но эти частности, нередко лишь фиксирующие какой-то внешний признак, порождают, соединяясь вместе, особую лирическую напряженность стиля, пронзительно драматический эмоциональный эффект. Описательная полнота отдельных картин, которой так озабочен художник, решительно подчиняется экспрессии целого.

Примеры особой стилевой экспрессии мы находим и в предшествующем творчестве писателя. Повесть «Гражданин Уклекин», до дна погруженная в бытовую реальность, завершается растянувшейся на ряд страниц фантазмагорической картиной пугающих предсмертных видений героя. Она вызывает невольные ассоциации со столь же фантазмагорическим, сгущающим ужасное завершением романа Сергеева-Ценского «Бабаев» (опубликованного годом раньше) — главой «Бесстенное», живописующей бредовые видения умирающего героя. И там, и здесь, как и в повести Ценского «Лесная топь» (опубликованной, как и «Бабаев», в 1907 году), возникает образ неведомой, фатально злой силы, безраздельно — в их восприятии — подчиняющей героев, которая в сочинении Шмелева характерно именуется — «оно». Но гораздо важнее различия. У Ценского в этом образе явлены дуалистическая концепция бытия, мистическая реальность, отразившие тогдашнее декадентское веяние в творчестве писателя (подробнее об этом в следующем разделе). У Шмелева «оно» (каким померещилась Уклекину жена Матрена) — бредовый фантом в угасающем сознании героя, умирающего от горячки. Это — реальность психологическая, заключающая в себе также более широкий, символически знаковый — однако, отнюдь не мистический — смысл, коварно, почти иносказательно запечатлевший и крах исторических надежд в массовой психике (на смену им приходит «оно»). «Выступил я в трудную пору, когда царил и громко заявлял о себе модернизм, — вспоминал Шмелев в письме к критику А.А. Измайлову от 1915 г., — тогда жутко было входить под ручку с Уклекиным, пахло нехорошо. Иначе я не мог и пошел»¹⁷³. Свой путь автор «Уклекина» воспринимает как альтернативу «метафизическому» творчеству модернистского извода.

Но что касается элементов образного языка, которым, в частности, написаны последние страницы повести, не исключена определенная его зависимость от новообретенных художественных впечатлений.

Стилевое обогащение шло и дальше. И хотя Шмелев продолжал «открещиваться», как и Бунин, от модернизма (что видно уже из цитирован-

ного письма Измайлову), однако, невольно воспринимал, хотя и совсем по-своему, его стилевое веяние. В современной литературе вопроса шмелевская поэтика порой характеризуется как однозначно модернистская. Значительно точнее, полагаем, писал в 1913 г. литературный критик Л.Н. Войтоловский, отзываясь на выход очередной книги «Рассказов» писателя: «Несмотря на явную приверженность к натурализму и быту, несмотря на отсутствие мистических дерзновений, есть в Шмелеве что-то, роднящее его с Б. Зайцевым, Л. Андреевым и Сергеевым-Ценским. Это “что-то” — импрессионистская манера письма»¹⁷⁴. В шмелевских сочинениях той поры можно видеть симптоматические черты обновленной стилистики и повествовательной техники в духе «синтеза», относящиеся и к другим модернистским веяниям, опять-таки по-своему трансформированным¹⁷⁵.

Рассмотрим это подробнее на примере одного рассказа — «Поездка» (об общем содержании которого уже кратко шла речь).

Его обыденный, бессобытийный сюжет — поездка податного инспектора в губернский город, насыщенная разными встречами, разговорами, пребывание там и возвращение домой. Призма героя господствует в рассказе, все происходит лишь при его участии либо присутствии и так или иначе оценивается им. Автор не вмешивается в его восприятие, хотя роль авторского повествования достаточно велика. Но оно предельно объективировано, представляя собою картины «внешней» и «внутренней» жизни, почти избавленные от «комментария»; «я» автора почти целиком сливается с ними. За исключением единичных случаев, его отношение к происходящему проступает только через те или иные реакции героя. Нередко, в частности, используются обороты типа «казалось», напоминающие о «чеховской» их функции — «казалось» герою, но «казалось» и автору: «От красного кумача лился мутный, кабацкий, свет, и податному казалось, будто за этими окнами совершалось постыдное» (т. 6, с. 123. Далее при цитировании рассказа указывается только страница) и др. Служит объективации повествования и частая несобственно прямая речь в авторском рассказе о герое.

С той же мерой объективности изображены и другие персонажи. Характерна сбивчивость, неправильность, порой даже некоторая «невнятица» устной речи, не сразу доступная пониманию и, однако, тут же, на месте, не проясняемая автором. (Проясняется уже позже, в ходе изложения, и тоже «само собой».) Вот, к примеру:

«“Эх, братцы, мало нас... голубчики, немножко!” Значит, “Максим-сударь, поди к нам!” Хе-хе... Вот нам этих сударей и суют <...> И кутейнички идут, и маринадец нам несут...” (с. 107). (Это «дворянин нового, делового склада» изливает свое раздражение на вытеснение дворян другими сословиями.)

Примечательно, что и призма героя столь же объективирована. Описания окружающей его жизни (вещный мир, внешность персонажей, природа и др.), порой щедрые, подробные, прежде всего предметно точны, достоверны, а главное, *изобразительно* независимы от того или другого отношения к ним героя, хотя оно постоянно обнаруживается. Характерна частая констатация присутствия героя при этом, между тем как оно и так подразумевается. Но в данном случае подчеркнутое подключение внутренней призмы не только не субъективизирует «внешнее», а, напротив, усиливает ощущение «самодвижущейся», отдельной от героя (и автора) жизни. «В центре стола — *видел податной через головы* (курсив мой. — В.К.) — сидел прокурор, костлявый и сумрачный, точно на заседании, с серым вытянутым лицом и серенькими повисшими бакенбардами, а в обе стороны — в скрутках и мундирах, с рюмками и стаканами» (с. 124)

Показательны и структурные свойства повествования, разворачивающегося в цепи встреч, эпизодов, разговоров, связанных лишь отношением к герою, но не между собой, — поток жизни, не «обуженный» сюжетной конструкцией.

Характерно, как нередко строится отдельный, законченный и цельный эпизод. Он, в свою очередь, разделяется на подэпизоды, которые монтируются в текст без всяких вводов, связок — как кинематографические кадры. Например, следующий фрагмент из описания поездки в город:

«Вот и ткнуть управляющему...

— Что?!

Трофим придержал лошадей, перегнулся и выплюнул, а податной вывернул голову и посмотрел.

...Правда.

Пел снег под санями. Присяжная швыряла снежком. Дремалось под мерзлую гремь бубенцов.

— ...не будет... — сказал хриплый голос.

— Что? — не разобрал податной.

— Пути вам не будет! — сказал Трофим и показал кнутовищем. — Заяц перестегнул» (с. 104–105).

Первая фраза завершает размышления податного об отношениях с управляющим. Следующий кусок текста (от «Что?!» до «...Правда») — неожиданно всплывшее напоминание о репликах, которыми обменялись ранее Трофим и податной («Чухотку нажил... с капиталов ваших <...> — Выдумай еще, чухотку! <...> — В больнице выдумали. Кровью плюю... значит!») (с. 103). Далее — описательный кусочек. Затем — со слов «...не будет» — уже другой «сюжет». Перед нами снова — особое, «кинематографическое», сцепление.

В этом же ряду — прием повторяющихся мотивов (например, мотив городского собора), словесных формул (вплоть до отдельных слов) как способ смысловых подчеркиваний (и опять-таки без «вмешательства» автора). Упомянутый дворянин Полубейко бросает реплику: «Но с Божьей помощью <...> как-нибудь понесем миссию до конца...» (с. 108), имея в виду свою избранныческую, дворянскую, миссию в обществе. И только через десяток с лишком страниц эта реплика неожиданно «аукается». Наблюдая за похождениями Полубейко, который «мчал <...> в другой конец города тонколицую, большеглазую Нину Курятину», податной замечает про себя: «...Накатается — и в Париж. Вот и миссия!» (с. 119).

Фрагментарность, мозаичность общей конструкции произведения, характерные «обрывы» повествования (подчеркнутые частыми многоточиями, дробящими его на изолированные микроэпизоды), элементы ассоциативных сцеплений взамен логических — все это и внушает мысль о «следах» импрессионизма в общих пределах добротного реалистического текста.

Интересна и собственно стилистика произведения. Если в авторском отношении к изображаемому «режиссер умирает в актере», то язык повествователя, напротив, не желает оставаться незаметным, быть только «формой», выражающей «содержание», т.е. некоей невидимой прозрачной средой, через которую оно проступает. Подобную «незаметную» простоту стиля мы можем наблюдать, например, в прозе Зайцева тех лет. У Шмелева — иное. Он стремится к новой красочности и броскости, особой подчеркнутости языка, не «умаляющего», а демонстрирующего себя. И в этом смысле сближается с современниками-модернистами, но идя другим путем. Цель всегда — изобразительная верность «предмету», достигаемая особой живописностью стиля, прихотливо сплетающего (в авторском повествовании) разные языковые пласты. Тут нормативный литературный язык — вместе с элементами «сказового» склада, разговорной, устной, нередко простонародной речи, нечастыми формами слова: «подступившая совсюду к одинокому фонарю темнота»; «застукали по навозцу сани, зашуркали на раскатах»; «на фронтоне <...> тонким золотом по синему полю стояло петлясто: «Дом “Благородного Дворянства” <...>»; «неслись в крутящейся белой мути лихачи и “свои”, рухая на ухабах» (с. 135, 105, 116, 123) и т.д.

Отметим пристрастие к неопределенно-личным формам: «Повернулось красной полоской лиц, сверкнуло медью» (о полковом оркестре); «В угловой гроыхнуло смехом»; «с усилием продиралось что-то страшно тяжелое» (с. 117, 128, 145) и т.д. У модернистов подобное пристрастие нередко связывалось с запечатлением метафизически сущностных начал. У Шмелева — с изображением вполне конкретного, житейского,

обыденного. Это — еще одна краска, расцветивающая стилевую палитру. Но самая настойчивость в обращении к ней, по-видимому, все-таки зависела и от новообретенных художественных впечатлений. Тем более, что в иных случаях и у Шмелева с указанным приемом связано усиление некоего субстанционального оттенка повествования.

Например, в описании метели: «С поймы несло метелью, ухало и шумело в вязах Протопопова сада»; «с востока несло метелью <...>, секло в лицо и гнало, — торопило куда-то»; «Шарахало ветром по вывескам <...>» (с. 122, 123, 130) и др. Метель — не только метель. Это — и «метельное», ветровое начало природно-национальной стихии, внушающее ожидание будущего. «Ветры эти люблю, метели...» (с. 131), — заявляет еще один персонаж рассказа, исповедующий веру в Россию. Вот даже и возы с сеном, «подтягивавшиеся» «с луговых деревень, к базару», которые «важно ползли <...> воз за возом», и они тоже «казались податному особо значительными», как и «бесконечные леса в дороге <...> чего-то ждущие» (с. 137). Ждущие соединения со светом «вечного», исходящего от ночной звезды, вставшей над древним краем.

Образы быта, природы и в других повествованиях Шмелева о густо замешенной материальной жизни, то и дело укрупняются в своем значении, приобретая расширительное содержание, обращенное и к субстанциональным основам народной стихии, и к извечным, «природным» началам бытия. И перед нами — не только смысловой, но и характерный для неореализма стилевой аналог видения бытия сквозь призму бытовой и частной жизни.

IV. С. Сергеев-Ценский

С.Н. Сергеев-Ценский в иных критических отзывах 1910-х годов аттестовался как надежда русской литературы, порой даже «лучшая»¹⁷⁶. К признанию вел сложный путь. Начало его окрашено сильным чисто декадентским влиянием. Оно и определило особую раздвоенность мироощущения писателя, присущую его творчеству на протяжении почти всех 1900-х годов.

В ранних рассказах начала 1900-х годов («Тундра», «Маска», «Дифтерит», «Бред» и др.), где мотивы драматизма обыденного существования, жизни, в которой «тесно, густо и нечем дышать», нередко переданы в терзающем душу облике, где добротная реалистическая образность сочетается (в духе раннего Андреева) со взвинченной экспрессивностью, господствует мысль о всеильной власти роковых начал, фатальном одиночестве человека. В годы первой революции и преддверии к ней у Цен-

ского появится протестующий герой, кое в чем напоминающий андreeвского Савву (повесть «Сад», опубликованная в 1905 г.), пробудится гражданский пафос. Однако кризисная общественная ситуация вновь стимулирует декадентскую волну, которая широко разольется в сочинениях писателя 1906–1908 годов, хотя все-таки не станет царить в них безраздельно, противоречиво соединившись с устремлениями к социальной мысли, рожденными революционным временем.

Это демонстрирует роман «Бабаев» (1906–1907), который причудливо совместил как будто несовместимые мироощущения. Внутренне общественное содержание этой книги, примыкавшей к «Поединку» и другим военным вещам Куприна, рассказавшей о русской военщине, о кровавом подавлении революции 1905 г. В центральном образе поручика Бабаева, карателя, участника расправ над восставшим народом, выставлена на позор социальная практика власти. Но писатель более всего сосредоточен на внутренней жизни героя, душевный мир которого гораздо сложнее, чем его поступки. Возникает типичная коллизия отчужденной личности («где двое — там ложь...»), воспринимающей трагически это свое состояние. На короткий миг померещится Бабаеву, что освободительное движение, кующее «бога за баррикадами», поможет «отодвинуть задвижку» и его собственной души, но «ящик личного» остается плотно закрытым. И осознание, что «чужое все было до последнего пятна», порождает злобное ожесточение, развязывая руки для насилия.

Именно в феномене отчуждения обнаруживаются решающие сложности мирозерцания писателя. В реально-историческом плане романа отчуждение — черта определенного социально-психологического типа; в отвлеченном — всеобщее человеческое состояние. Как некая общественная конкретность Бабаев и «бабаевщина» отвратительны; они — объект обличения. Другое дело — философская мука героя, многим родственная самому автору. И это в конечном счете главное. В зловещей фантазмагии главы «Бесстенное», завершающей книгу (бред умирающего Бабаева), возникает все тот же комплекс фатума, разрушительного хаоса, близкий самым ранним произведениям Ценского и тем, что писались одновременно с «Бабаевым».

Им свойственно то же общее качество. Коллизии реальной жизни сплошь и рядом переводятся в мистический план, хотя мотивированы обстоятельствами вокруг лежащей действительности. Но эти обстоятельства — как бы микропричина, подчиненная иррациональной сверхпричине.

Так и в повести «Лесная топь» (опубликованной в 1907 г.). И общим сгущенно мрачным колоритом, и отдельными мотивами, и достоверными картинами крестьянской жизни произведение это сближается с напи-

санной позднее «Деревней» Бунина и другой деревенской прозой тех лет. Но сам автор навязчиво внушает читателю иное, не «эмпирическое», толкование своей вещи. Лесная болотная топь, что обступила со всех сторон, «прячась за стволами и мягкими обомшенными кочками, как живая», русскую деревню, — не просто топь и даже не емкий символ непреходимой дремучести мужицкого бытия, а образ некоей зловещей субстанции, протершей мстительную власть над человеком.

В повести Ценского есть любопытный персонаж, выпадающий из общего ряда. Это — Флор, в прошлом политический ссыльный. Он чем-то напоминает горьковского Нила из «Мещан» (и, возможно, даже полемиически соотнесен с ним, как и со всем горьковским «комплексом») — и внешним обликом («ясные смешливые глаза, звучный уверенный голос, знающий лоб»), и манерой поведения, и «по-горьковски» афористическими высказываниями, а может быть, даже созвучием имен — упруго, сжато, энергично звучащих. Он дерзко противопоставляет идее фатальности, под властью которой живет народная среда, и хищно-накопительскому миру — в лице своего отца — новую правду о человеке: «<...> человек — это чин... и выше всех чинов ангельских»; «<...> величайшее чудо на земле, человеческий мозг»; «Нужно так, чтобы не ты был в руках у жизни, а жизнь в руках у тебя <...> Вот взял бы ее так между коленами... ага, оканная!»; он заявляет отцу: «Но ты не строитель жизни, строить будут другие <...>»¹⁷⁷. Однако мысль о человеке-«строителе» вступает в повести в неравный поединок с идеей фатума: лесная топь смыкается над человеком и губит его.

Знакомый «строительный» мотив снова появится в рассказе «Береговое» (1908). Хвалы «Богу творящему», которыми он начинается и кончается, звучат трагической насмешкой над человеком, проникнутым опустошительным чувством полного отчуждения и беспомощности перед разрушительно хаотическими силами бытия и собственной внутренней сущности. «Земля... земля создана так, что на ней нельзя строить!»¹⁷⁸ — мрачно вещает герой рассказа.

Впечатление мира, двоящегося в глазах, и растерянной мысли художника постоянно возникает при чтении названных и других сочинений тех лет.

Эта трудная миросозерцательная коллизия в высшей степени наглядно предстает и в собственно стилиевой коллизии.

Весьма показателен и в этом смысле роман «Бабаев», причудливому миросозерцательному симбиозу которого соответствует определенный стилиевой тип. Действительность просматривается чаще всего сквозь «поток сознания» героя. Реальное теснится фантомами. Проекцией психики становится внешний мир. Природа «антропоморфична». С навяз-

чивым постоянством одушевляются быт, обстановка, вещи. «Бабаев» (как и другие произведения Ценского этого времени) — насыщенный раствор образности. Писатель демонстративно отталкивается от речи «точной и нагой», не доверяя выразительности прямого описания. «Простоты не выношу»¹⁷⁹, — писал он В.С. Миролубову в период работы над романом. Повествование переполняют тропы.

Вместе с тем в этой общемодернистской тенденции писатель своеобразен — в приемах создания психологизированного образа особенно: «Мелькнул страшно знакомый, как *кусоч собственной души* (курсив мой. — В.К.), каменный угол той улицы, на которой он жил... Обидно равнодушный угол, как чье-то сытое лицо. Можно было бы схватить толстый кол и бить его наотмашь, чтобы вбить в землю. Бессмысленно? Но разве не все в мире бессмысленно, в конце концов?»¹⁸⁰ Чисто духовный феномен «подается» в подчеркнуто опредмеченном виде. Самое истолкование явлений не становится от этого менее субъективным: «<...> море никогда не молилось, но оно было все, как одна невнятная оплотневшая молитва» («Береговое» — т. 5, с. 134). Именно так: невнятица лирического переживания (проецированного на природу) в художественно «оплотненном» облике.

В сравнении, излюбленном своем средстве, Ценский постоянно адресует к образу густо «материальному»: «Голос у старухи был низкий, тяжелый, будто по грязной осенней дороге везли на волах камень <...>»¹⁸¹ и т.п. Характерно, что то же самое — и при изображении внутренних состояний: «Сначала показалось смешно, что есть два такие рядом стоящие слова: “открыть”, “душу”, но потом <...> уже ясным казалось, как медленно, точно запертый старый сундук, долго стоявший под кроватью, открывается чужая душа»¹⁸².

Любопытен рассказ «Береговое», где эта стилевая манера предстает в крайне гипертрофированном виде. Здесь образные ассоциации разного рода особенно развернуты, непрерывны; они фонтанируют, заслоняя порой «объект» изображения. Один из фрагментов этого произведения (описание внешности героев — мужчины и женщины) получил в свое время шумную известность: «У него было лицо, как широкая захолустная улица, днем, летом. На таких улицах не бывает мостовых, — пыльно, мягко ноге. Кривые столбики стоят вместо тротуаров, около них и дальше зеленеет трава, бродят куры, роются поросята. По самой середине, в дымке поднятой пыли идет ватага загулявших рабочих с шапками на затылках» и т.д.

«У нее лицо было, как сеть узких тупиков и переулков где-нибудь на окраинах большого города, где любят тесниться. Вечер... Облако встает на ночь; может быть, дождь будет, а может быть, ночь будет душная, так что в низеньких домиках распахнут окна настежь: все равно, воры так воры, — уж очень душно <...>» (т. 5, с. 135–136) и т.д.

К концу чтения этих пространных пассажей (укороченных здесь приблизительно втрое) мы почти забываем, во имя чего они написаны. Сопоставление лиц героев с улицей и переулками вызвало массу насмешек в тогдашней прессе¹⁸³. Но есть тут и нечто заслуживающее интереса. «Внутренний» портрет героев (который имелось в виду дать через «внешнюю» ассоциацию) не состоялся; зато бытовая картинка «служебного» значения, заключенная в сравнении, невольно приобрела самостоятельный смысл, растворив чисто психологизированное — в замысле — содержание отрывка. Примечательна сама эта крайность уже известной нам стилиевой тенденции: тем, в частности, что крайности такого рода — не единичный случай. Косвенным путем (через троп, через сравнение) в повествовании умножается вещественность изображаемого мира — и нередко вопреки замыслу и эстетической мере. Художническое сознание перегружено «материальными» впечатлениями, не может справиться с ними, и они переливаются через край.

Интересна в этом смысле и своеобразная модификация некоторых стилиевых приемов, с которыми обычно связано воплощение лирически прихотливого, импрессионистского видения мира. Например, зрительный образ, переданный в звуке, или звучание, переданное в цвете. Когда мы читаем в «Бабаеве» о «махровом» ворковании горлинки, которое «откатывалось» от нее, как «тонкие колесики, окрашенные в синий цвет», или о «свисте в два пальца» — «круглом, извилистом, длинном и остром на конце, как кнут»¹⁸⁴, нас прежде всего привлекает здесь чувственная осязательность образа.

В прозе писателя тех лет мы часто встретимся и с другой — отвлеченно-экспрессивной — стилистикой («И выходил страх, еще молодой и мягкий, с незрячими глазами, но крылатый»; «Из окон к полу нагнулись пыльные лучи и глотали тоску» и т.п.). Но в этой модернистской речи Ценский как раз банален. Своеобычен же он в тяге к чувственно-конкретному, предметному образу, однако нередко предназначенному для того, чтобы с вящей осязательностью выразить как раз «беспредметное» содержание. Ведь даже заведомо иррациональная сущность иной раз предстает у Ценского в облике «грубом и зримом» (например, глава «Мертвецкая» в «Бабаеве»). Но намерения далеко не всегда совпадают с осуществлением. Форма то и дело выходит из подчинения, что выглядит чем-то незаконным с точки зрения общего мирозерцания писателя. Мысли, дематериализующей действительность (видимый мир — мираж; цвета, очертания, звуки — всего лишь поверхность бытия, лишь «краски на воде <...>, а вода под ними» — «свириная немота вод»), невольно противоречит предельно материализующее, уплотняющее мир изображение. «Густой», «плотный» — любимые эпитеты Ценского («<...> густая и

буйная вихрасто пыжилась зелень <...> По какой-то осязаемой, живой и упругой силе шагали ноги...»¹⁸⁵. С организующей художественное целое идеей спорит стихийное утверждение жизни, проступающее в отдельных чертах стилевой манеры. Ее многие причуды, крайности, острые углы — свидетельство своеобразного бунта формы и одновременно предвестие дальнейших художественных путей. Их характеризует стремление разрешить мучительные противоречия, поиски гармонически-целостного мирозерцания.

Повесть «Печаль полей» (1908–1909) — у начала нового периода деятельности Ценского. Мысль о роковой отчужденности человека, преследовавшая писателя, подвергнута здесь — впервые, по существу — решительному сомнению. Мистическая субстанция, образ зловещей «топи», сменяется лирическим образом полей, запечатлевающим субстанцию общенациональной жизни. Критическая версия о социальной проблематике повести, в которой деградации господ противостоит жизненная сила и духовное здоровье крестьян, — упрощенная. Эти мотивы есть, но они отступают перед общностью национальной судьбы («поля сковали для всех одну сплошную душу»), символизированной мыслью о могуществе и одновременно о бессилии полей: «... какую неслыханную силу пустила в ход земля, чтобы что-нибудь большое выбросить из себя под ласку солнца, — и ничего!» (т. 4, с. 181–182). Тоской «о нерожденном» живет природа, и ею больны герои. Нерожденные дети помещицы Анны Ознобишиной, ее неутоленное материнство — тоже символ того «большого», что еще не могут вместить «поля».

Взыскую будущего, автор ищет ответа в национальном феномене. Но на нем — печать бытийной тайны, напоминающей о прежнем Ценском. («Обчертила какая-то темная сила, — давно, спокон века, и ушла <...>» — там же, с. 182). Таинственное, затаенное, невнятное уму продолжает притягивать писателя, но представая уже не в облике сверхпричины, а загадкой самой жизни, пока не открывшейся человеку. Печаль полей — не только тоска «о нерожденном», но и муки нового рождения.

Повесть Ценского — порубежное явление в его творчестве. Она стимулировала дальнейшее движение к неореализму, что для писателя-модерниста означало прежде всего обострение социального видения.

В центре повести «Движения» (1909–1910), одном из наиболее значительных дооктябрьских произведений писателя, — судьбы буржуазного дела. Ее героя, капиталистического хозяина, неожиданно, на вершине успеха, настигает крах, к которому приводит цепь непредвиденных событий, стечение случайных, казалось бы, обстоятельств. Но закономерен, неминуем и независим в конечном счете от обстоятельств внутренних итог происшедшего. Характерно, что не только сам по себе су-

дебный приговор потряс безвинного героя. Выяснилось, что нельзя было найти ни одного свидетеля в его пользу, что никто не захотел сказать о нем «слова доброго». Внезапно прозрев, трагически ощутил он свое полное одиночество в мире. И именно в этом, а не только в приговоре, увидел он знак того, что «была осуждена вся его жизнь <...> бесповоротно осуждена». В «Движениях» снова явлена волнующая писателя проблема отчуждения, но уже в прямой своей социально-психологической сути — как проблема буржуазного человека, несущего кару за невольную измену своим естественным и добрым человеческим задаткам. Позднее, в повести «Наклонная Елена» (1913), Ценский запечатлеет и самую практику, наглядные картины капиталистического «прогресса», каторгу «проклятого труда».

Правда, в «Движениях» возникает и особый, надпричинный ряд мотивов в судьбе героя (сущностная тайна бытия, символизированная в образе зловещего лесного безмолвия, играющая роковую роль в его жизни). Но этот второй план не колеблет объективную художественную логику.

А написанный вслед за «Движениями» рассказ «Пристав Дерябин» (1910) уже вовсе лишен мистического смысла. Изображенная здесь колоритная фигура зловещего бурбона, разнузданного хама и ненавистника, в открытую проповедующего идеологию вседозволенной силы, расправы над «демократами» и как будто несокрушимо прочного, но внутренне гнилого и исполненного страха, — выразительное социальное обобщение.

В «Медвежонке» (1911), немудрящей, на первый взгляд, бытовой повестушке о провинциальной глухомани, неподвижно-косном существовании захолустного сибирского городка тоже открывается весьма серьезный смысл. Полуанекдотические происшествия, происходящие тут, внутренне глубоко драматичны. Злоключения воинского начальника Алпатова, его печальная участь предвещают распад вековой русской патриархальности, живым олицетворением которой, воплощением ее кажущейся неколебимости является «уверенный, выпуклый, важный, неторопливый» герой. Подтачиваются, теряют почву как будто самые укорененные устои быта. И это — коллизия не только замкнутого мирка, что изображен в «Медвежонке». На обширных просторах российской земли живут люди, тоже томимые чувством «пустоты в себе» и «пустоты вокруг себя». Мотив — важный, хотя и намечен пунктирно.

Именно это ощущение целого, возникающее в самом локальном сюжете, — пожалуй, одна из наиболее приметных черт творчества Ценского 1910-х годов. Кризисность русской действительности видится в нем всепроникающей, к каким бы пластам ее ни обращался писатель (в пове-

сти «Лерик», опубликованной в 1913 г., возникает и тема дворянского вырождения).

Характерно, однако, что прямые социально-конфликтные ситуации в произведениях писателя той поры появляются редко. Общественному злу противостоит в лучшем случае одинокий интеллигентский правдоискатель (как, например, прапорщик Кашнев в «Приставе Дерябине»). Но эта коллизия, в основном, чисто внутреннего свойства. Герой, если и действует, то, главным образом, ради духовного самоутверждения. Непосредственного же представления о какой-либо широкой исторической активности вещи Ценского 1910-х годов не дают.

И это связано с некоторыми более общими чертами философии жизни писателя-неореалиста — ее бытийно-созерцательным аспектом.

Мы помним: в его сочинениях 1900-х годов мысль об активном человеческом деянии, «строительная» идея фатально обрекались. Ныне возникает иной мотив — послужить «земле», «что-то сделать» для нее, «строить на ней», чтобы не «оставить ее неплодной» («Благая весть», 1912). И все-таки восприятие человека-«строителя» продолжает оставаться у писателя непростым, хотя и иным, чем прежде.

Интересен рассказ Ценского «Неторопливое солнце» (1913), где его тогдашнее мировидение сказалось особенно лично и лирично. Здесь два характера и два жизнеощущения. Один — плотник Федор, «грешный, пьяный», непутевый, ленивый, «неправильный мужик». Его антипод — дворник Назар. Он всегда в заботах, делах, постоянно наставляет окружающих трудиться, полон презрения к лени. Его работа — полезная. Но ленивая созерцательность похмельного Федора симпатичнее добродетелей трудяги Назара. Есть в деятельности этого человека, «молодого еще, но какого-то <...> свалывшегося, залежалого», что-то обуживающее, потребительское. Важно лишь то, что на потребу; а вся остальная жизнь — не нужна, неинтересна. Назар недобр ко всему, что — не дело, к жизни природы. А Федор — совсем другой: «Когда люди сердчат возле него, ему тоскливо <...>». Земля ему «и <...> мягка, и тепла, и родна <...>». И как бы обнимая все окружающее, он «говорит <...> не уставая, обо всем, о чем угодно... Увидит ли, села на окно синица <...> заговорит о синице <...> Увидит мелкую рыбешку комсу <...> говорит о рыбе...». Ему присуще стихийное ощущение целостности бытия, как и Зиновии, мечтательной «молодой женской душе», как и сыну ее, шестилетнему Фанаске, который словно растворяется «в Божьем мире», «всё кругом понимает Фанаску и живет с ним в ладу» (т. 6, с. 68, 69, 64–65, 61, 62). В прозаическом этюде «Благая весть» поэзия земли и человеческое «строительное» усилие — в согласии. Мысль «Неторопливого солнца» заключается в том, что к живой жизни мира всего глубже приобщает «неторопливое» созерцание,

«медленная мудрость», а не хлопотливая спешка труда, хотя последний и являет собою реальную ценность.

Суть не в активности как таковой, а в ее мотивах. Деятельная жизнь порой смущает писателя присутствующим в ней понятием «программы», узкой цели, служением отдельной задаче, отчуждающей от стихии целого. Добровольным рабом возложенной на себя обязанности, застигающей от него «Божий мир», и является Назар, в отличие от стихийно открытого этому миру Федора.

В 1913 г. в письме Клецову писатель с похвалой отозвался об упомянутой статье С. Чацкиной по поводу 6 тома его сочинений в «Книгоиздательстве писателей» (куда вошло и «Неторопливое солнце»), — «О пантеизме С. Ценского»: «<...> автор сумел совершенно обойти всякую политику и социологию и остановиться исключит[ельно] на моем космотворчестве»¹⁸⁶. В «космотворчестве» Ценского как раз и сказалось искажение общности «я» с миром («Точно есть какая-то тайная согласованность неба, земли и всего, что есть на земле <...>» — «Недра», т. 6, с. 153), но вне строго заданных программ жизни. Вспомним призыв Вересаева «безнамеренно» жить «подлинною своею сущностью, и само собою придет единение с миром», к чему по-разному стремились многие реалисты 1910-х годов. На смену фатально мрачному дуализму приходит двойственность иного рода: повышенная чуткость к драматизму текущей истории вместе с просветленно созерцательной мыслью, которой в конечном счете поверяется и сама история.

Окончательный приговор злу в «Приставе Дерябине» — заключающая рассказ картина утра, «свежей силы», пришедшей на смену ночи. Радостный восход солнца рассеивает ее фантомы: «И чем дальше в утро шел Кашнев, тем меньше оставалось Дерябина <...> тем больше утро казалось своим» (там же, с. 123–124). Обрекает «дерябинщину» общая мысль о несовместимости природной силы жизни, бытийного добра с социальным злом. Именно в этом, философическом (а не собственно историческом), измерении ищет Ценский обнадеживающие ответы на волнующие вопросы сего дня.

«Нет мира, кроме земного мира, а человек да будет поэт его!» («Благая весть» — т. 7, с. 165) — скажет он в 1912 г., проникаясь «радостной, прочной, как земля (курсив мой. — В.К.) убежденностью» в неискоренимости вечных ценностей существования («Неторопливое солнце», «Улыбки», «Снег», «Четыре подковы» и др.) Впервые в самой философической мысли писателя (а не только, как раньше, в непосредственном ощущении) «реабилитируется», восстанавливается в правах образ мира — *тверди*.

Это адекватно запечатлела и обновленная стилевая манера¹⁸⁷. От «вещного» как функции «лирического» к «лирическому» как функции

«изобразительного» — таков основной вектор стилевой эволюции писателя.

В «Печати полей», вещи переходной, еще господствует лирико-символический склад, но уже иного характера. Писатель тяготеет здесь к простому, задушевному, певучему образному слову, в чем-то соприкасающемуся и с фольклорной традицией. Сам параллелизм двух «сюжетов» повести — «сюжета» полей и линии Анны Ознобишиной, — связанный с темой рождения жизни, напоминает о параллелизме человека и природы в народной поэзии. Интенсивное эмоциональное одушевление и впредь остается в прозе Ценского. Автор неизменно открыт читателю, постоянно делится с ним своими переживаниями, но уже не «посягает» на образ видимого мира: «Есть какая-то на земле своя солнечная правда <...> Сядьте здесь, на большой высоте над морем, избочите голову, как это делают птицы, тогда все вам покажется новым <...>»; «Такое славное море, голубое, с нежными жилками <...> Дует несильный упругий ветер... хорошо...» («Неторопливое солнце» — т. 6, с. 65, 60). Обращает внимание в этих отрывках и их «бесхитростная» речь, совершенно невообразимая в «Бабаеве» или «Береговом». Вызывающе отказывается писатель от субъективистских издержек недавней своей манеры, перегруженной тропами. Его и сейчас тянут к себе неожиданные, прихотливые уподобления: горы — «как гусенята, в желтоватом пуху дубов и буков» («Около моря»); солдатские лица в шеренгах — «как ядреная антоновка, разложенная рядами» («Пристав Дерябин») и т.п. Но подобного рода образы уже не растворяют в ассоциативном потоке, как бывало раньше, явление жизни. Еще в «Движениях» для писателя было естественно сказать: «Звуки влажны». А в «Наклонной Елене», опубликованной несколькими годами спустя, импрессионистский образ сопровождается реальным «комментарием»: «Почему-то стыд этот был синий... И странно было: <...> стыд синий <...> И представил, наконец, ясно синие конверты, в которые он вкладывал письма на своем столе в кабинете: в кабинете, может быть, теперь <...> чужие люди <...> кто-нибудь читает письма...» (т. 7, с. 90). Впрочем, импрессионистичность останется в манере писателя — в изображении изменчивых душевных вибраций, неожиданных состояний. Сохранится и щедрая живописность, избыточность образа, но чаще возникающего теперь не в затейливо метафорическом описании, а в почти прямой, «назывной» речи (которой еще недавно так чурался Ценский): «Ясное небо, солнце, сентябрь, и от берегов к морю сильно тянет приторным осенним медом. Все есть в этом меду: виноградники, грушевые сады, кипарисы...» («Улыбки» — т. 5, с. 194).

Ценский не отказывается от ассоциативного мышления, но отходит от «обнажения приема», от внешней ассоциативности во имя более при-

кровенной. В картинах действительности, казалось бы, отделенных от автора и прочно привязанных к определенному укладу жизни (как в «Медвежонке» или «Приставе Дерябине»), проступают многозначительные философические и — вместе — глубоко личные мотивы, обращенные к судьбам родной земли и человеку вообще, его отношениям с природой и др. Лирико-символистская стихия не изгоняется, а прорастает из объективного творчества.

От «промежуточной», «двоемирной» природы образа, нередко вещного, чувственно ощутимого и одновременно метафизически «знакового», к образу, целиком укорененному в реальности, свободному от ирреального начала и вместе тем не перестающему жить двойной жизнью, остающемуся многосмысленным, — таковы приметы общей стилиевой эволюции Ценского. Модернистская художественная школа продолжает ощутимо давать знать о себе в его творчестве. Но усвоенное от нее преобразуется в иное, неореалистическое качество.

V. Другие пути

В статье, открывающей эту книгу, уже шла речь об особенно тесных связях, особой диалектике сопряжений между литературными направлениями «серебряного века», развивавшимися «неслиянно-нераздельно» по отношению друг к другу. Неореалистическое движение явственно демонстрирует это. Его стержневой чертой стала приверженность к традиции классического реализма, но обновленной за счет активного восприятия элементов иного художественного опыта. К этому новому качеству, в чем можно было убедиться, приходили и те, кто начинал целиком в русле традиции, и те, кто начинал модернистом.

Но проблема неореализма не замыкалась рамками определенного течения. Неореалистические тенденции возникали и внутри других направлений, как и в творчестве писателей, представлявших «промежуточные», пограничные литературные системы.

Крупнейший деятель русского литературного «пограничья» Леонид Андреев (что уже отмечено) был чужд близкой неореалистическому движению платформе «Книгоиздательства писателей», усматривая в ней «тенденциозную жизнерадостность». С другой стороны, Вересаев, стоявший у истоков московского товарищества и проектируемых им сборников «Слово», не склонен был приглашать Андреева к участию в сборниках, имея в виду именно эту чуждость¹⁸⁸. Однако Андреев все-таки напечатался здесь, правда, единственный раз — в шестом сборнике (1916) появилась его пьеса «Младость», неожиданно сомкнувшаяся с той «жизне-

радостностью», от которой писатель отталкивался. Не лучшая из его пьес с художественной стороны, она выделяется среди многих других сочинений Андреева особенно просветленным взглядом на извечную драму существования. Здесь явление смерти учит оценить жизнь с иной, более высокой точки зрения; жизнь трагична главным образом потому, что кратковременна, но драгоценна в глубинном своем существе; представление о ней соотносится с образами опоэтизированной «младости» и гармоничной природы; бытийное содержание запечатлено в живой реалистической форме, отмеченной бытовой краской.

В конце 1900-х — начале 1910-х годов к неореализму особенно близко подошел писатель, чье творчество также отличалось «промежуточным» художественным складом, — Борис Константинович Зайцев (1881–1972).

В 1913 г., в первом сборнике «Слово», где напечатан рассказ Толстого «Овражки» с венчающей его нотой «весь мир любить», был помещен и рассказ Зайцева «Студент Бенедиктов». Студент, решившийся на самоубийство, «так как был некрасив и измучен неудачной любовью», стрелялся, остался жив и только тогда прозрел, пережил великое счастье существования: «Все мое», — чувствовал некрасивый человек, шагавший по серебряному лугу, и верно, все ему принадлежало, и он принадлежал всему»¹⁸⁹. Снова возникает столь знакомый мотив слияния отдельного с общим.

Расширение горизонтов — это стержневой признак эволюции и самого автора. Для ранней прозы Зайцева (частично вошла в его первую книгу «Рассказы», 1906), соединившей изобразительную деталь с крайне интенсивным лирическим строем, особенно типична новелла «чистого» настроения. В ней почти исчезает характер как целостная определенность. Порой пропадает и зримо точное ощущение мира. Частый «объект» автора — некий слитный эмоциональный комплекс, растворяющий в себе реальные очертания отдельных явлений («Мир истончался <...> все вокруг обращалось в неясное <...> реяние <...>» — «Сон») ¹⁹⁰. И столь же зыбка, неопределенна, лирически размыта, как и образный строй, самая мысль о мире.

Ранняя проза Зайцева отдельными чертами сближается с прозой Бунина 1900-х годов: привязанностью к усадебной, деревенской теме, лирикой природы, жанровым типом рассказа. И тот, и другой писатель испытали влияние Чехова, но приводившее к разным результатам. Обновление прозы средствами «лирики» — одна из самых характерных стилистических тенденций начала века. Однако у Бунина — это обновление реализма. У Зайцева же — иное преломление тенденции, порождающее нереалистическое художественное качество.

Упоминалось уже о различных модернистских веяниях, отличающих начальные поиски ряда будущих неореалистов. Раннего Зайцева питала прежде всего импрессионистская стихия.

Но позднее в его творчестве укореняются изобразительная манера письма (сохраняющая связи с импрессионизмом, но уже с иной, более «объективированной», его ипостасью), которая отмечена сжатостью, предметной точностью, и образная мысль, соприкоснувшаяся с неореализмом, по-своему отразившая нарастающий интерес писателя к «внешней» жизни, в том числе, к социальным ее коллизиям. Однако в сравнении с другими авторами в зайцевских сочинениях той поры мотивы этого рода ослаблены, смягчены. Ибо в глубинной сути своей он по-прежнему оставался лириком идеалистического склада.

О драмах «маленького человека», его порываниях к свету рассказала повесть «Сны» (1909), созвучная известным шмелевским повестям, но с приглушенным общественным трепетом. В рассказах и небольших повестях, написанных в годы войны («Земная печаль», «Бездомный», «Мать и Катя», «Маша»), появляется, перекликаясь с «Вишневым садом», с прозой Бунина, А. Толстого, тема дворянского оскудения, ущерба; изображены «чудаки, именуемые русскими помещиками» («Земная печаль»). Зайцев своеобразно переоценивает здесь лирического героя своих ранних рассказов, чья пассивная созерцательность окружалась поэтическим ореолом, однако не идет слишком далеко по этому пути. Его отношение к своему дворянскому персонажу, «и насмешливое, и сочувственное» («Земная печаль»), остается значительно менее жестким, чем у его литературных соотечественников.

Один из таких героев («Мать и Катя»), автор сочинения «О раннем немецком романтизме в связи с мистикой», — личность «мечтательного направления», анемичная, робкая. Потянувшись к увлеченному им юному существу, тоскующему по «большим чувствам», он тут же пугается реальности ее любви и отшатывается от нее. Но коллизия эта чисто психологического свойства. Хорошо памятная ситуация «русский человек на rendez-vous» лишена тут общественно значимого подтекста, каким обладала в классических образцах. И для привлекательной героини, и для пасующего перед ней героя, как в конце концов и для самого автора истинное бытие — это внутренне одушевленная, но «тихая» жизнь, отчужденная от текущих злоб. Здесь «даль светледа голубовато <...> и была великая радость в этом тихом, но не слепящем свете солнца»; здесь «небо очень добро светило звездами <...> Мягко и очень мелодично тренькал перепел — скромный музыкант июньской ночи»¹⁹¹. Таков нередко и художественный мир самого Зайцева — «тихий», «не слепящий» мир «скромного музыканта», мягко «тренькающего». Таков он и в более ран-

нем рассказе «Полковник Розов» (1907), противопоставившем «тихую мудрость» природно-усадебной жизни бурной и трагической динамике истории, и в проникнутой ностальгическим мотивом лирической повести о детстве «Заря» (1910).

Правда, тогда же, в 1910-е годы, писатель отваживается на социальное полотно в эпическом роде — роман «Дальний край» (1913), откликнувшийся на революцию 1905 г., запечатлевший духовные судьбы интеллигенции на фоне политических событий начала века (студенческое движение, известная демонстрация у Казанского собора 4 марта 1901 г. Декабрьское вооруженное восстание в Москве и т.д.). И итог таков. Прошедшая революция — «большое дело русского народа», «электрический удар, молнией осветивший Россию, показавший все величие братских чувств», но и «всю бездну незрелости, в которой находилась страна» (т. 5, с. 179, 177). Главное же зло — в исказившей людей, жаждавших добра и братства, идее политической борьбы. Отвергается «социализм русский», революционный во имя ненасильственного христианского социализма.

«Дальний край» — самое крупное из дооктябрьских сочинений писателя и едва ли не самое бледное. Именно «социальный» роман Зайцева (единственный в этом роде у него) парадоксально убеждает во внутренней чуждости писателя своему предмету. В других его произведениях эта чуждость еще более демонстративна. Общественные интересы героев повестей «Спокойствие» (1909) и «Путники» (1917) остаются вообще за порогом повествования. Политика, «положительное» знание — это неудовлетворившее их и несостоявшееся прошлое, опустошившее душу. Преодолев его, переживая постоянные крушения и утраты, они сохраняют веру лишь в ценности изначальные, среди которых любовь — на одном из самых высоких пьедесталов.

Сложны переживания крестьянки Аграфены (повесть «Аграфена»): и платоническое «томленье», «тихие восторги», и «такая плотская, большая такая, темная, непонятная любовь». Но в конце жизни «все любви и муки» героини, и чистые, и греховные, «понялись» ей «как таинственные прообразы Любви единой и вечной» (т. 2, с. 61, 75, 90). Религиозная «санкция» тут своеобразна: она призвана освятить земную любовь. Написанное в 1908 г., это произведение своеобразно противостояло «арцыбашевщине». Позднее, в «Дальнем крае», Зайцев с осуждением писал о «духе распушенности и тусклых, маленьких чувств» в годы реакции, когда «над всем, усталым и опустошенным, висел девиз: *carpe diem*» (т. 5, с. 241, 239).

Лирико-философское содержание ведущей темы писателя особенно явственно в повести «Голубая звезда» (опубликована в 1919 г.). Для ее героя Христофорова, молодого человека идеалистического строя мысли и

души, идеальное начало воплощается в «голубой звезде» Вега, его «небесной водительнице»: «Для меня она — красота, истина, божество. Кроме того, она женщина» (т. 7, с. 199). И это сопряжение — самое важное: образ звезды — «женщины... в высшем смысле», «“голубой Девы”, соединяющей в сердце своем <...> все облики земных любвей <...> все мгновенное, летучее — и вечное» (там же, с. 236, 247). Любовь — и отблеск божественного огня, и явление живой жизни. Герой — христианин. Но его «модернизированная» в духе «вечной женственности» религиозная идея чужда христианской аскезе.

Своим бытийным, философическим аспектом мотивы любви у Зайцева сближены с подобными же мотивами у реалистов новой волны, но вместе с тем и отличны — нередким и подчеркнутым обособлением от общего потока жизни. И это не только в короткой лирико-психологической новелле («Жемчуг», «Смерть», «Мой вечер»), но и в такой значительно более крупной форме, как драма («Усадьба Ланиных», «Ариадна», «Любовь»). Пьесы Зайцева, «бездейственные», «безгеройные», сплетающие в один клубок разные людские судьбы, испытали известное влияние чеховской драматургии. Слова одного из персонажей «Усадьбы Ланиных»: «все так пестро и перепутано. И движется жизнь вот так-то»¹⁹², казалось бы, характеризуют и смысловой, и художественный строй пьесы.

Однако, если за любовными коллизиями чеховских пьес («пять пудов любви» — писал автор о «Чайке») возникает образ многосложного большого мира, то у Зайцева мысль об этого рода реальной сложности отступает перед иными объяснениями, связанными с другой «большой правдой» — «выщечеловеческой» («Дальний край»). Отдаление от прочих дел земных и соотнесенность с «выщечеловеческим» — такова по преимуществу сфера любви в изображении писателя. В упомянутой «Голубой звезде» много живых штрихов уклада и быта московской интеллигенции. Однако эта эмпирия «наружной» жизни — всего лишь фон, большей частью внешний, по отношению к изначальным, надвременным мотивам и смыслам.

Тут сказывается общее качество художественной мысли Зайцева 1910-х годов, которое проясняет тогда же написанная автобиография: «<...> начал с повестей натуралистических; ко времени выступления в печати — увлечение так называемым “импрессионизмом”, затем выступает момент лирический и романтический. За последнее время чувствуется растущее тяготение к реализму. Из литературных симпатий юности (и до сих пор) самая глубокая и благоговейная — Антон Чехов. Первые шаги в литературе проходят под покровительством Леонида Андреева <...> В начавшейся тогда борьбе модернистов с представителями дорево-

люционной литературы стоял за первых <...> но держался несколько в стороне. В складе мировоззрения наибольшую роль сыграл Владимир Соловьев»¹⁹³.

Красноречиво уже само это признание литератора, почитавшего своими учителями и Чехова, и В. Соловьева, в стремлении стать над схваткой, найти среднюю дорогу в борьбе литературных направлений: максимально приблизившись к реализму, не покидать иных эстетических верований. Отсюда — и характерный тип образного слова и образной мысли: слишком живые, достоверные для «метафизического» творчества и вместе с тем подчас слишком «отвлеченные» с точки зрения реализма.

Еще один вариант литературного пограничья, соприкоснувшийся с неореалистической тенденцией, — творчество Осипа Дымова (псевдоним Иосифа Исидоровича Перельмана, 1878–1959). Как явление импрессионистского художественного типа, его сопоставляли с творчеством Зайцева еще в дореволюционной критике, а затем в последующей¹⁹⁴. Наиболее очевидные параллели возникают в дебютных книгах обоих писателей — «Рассказах» Зайцева и «Солнцевороте» (1905) Дымова, лучшим из написанного им, по общему мнению¹⁹⁵. Малая проза «Солнцеворота» представлена, с одной стороны, бессюжетными лирическими медитациями, навеянными прежде всего образами природы (структурируют книгу четыре раздела — «Весна», «Лето», «Осень», «Зима» — обозначающие природный круговорот; отсюда — ее название) и сопоставимыми с новеллами «чистого» настроения у Зайцева. Другой тип повествования — «реалистические» (условно) рассказы с намеченной сюжетно-событийной канвой. При этом обе эти линии связаны стилиевой близостью: в первой — «поэтика собственно импрессионизма окончательно складывается», во второй — «черты импрессионизма в рамках реалистически обобщенных сюжетов»¹⁹⁶. Обе линии сближены и смысловой связью — стремлением выйти за «узкие рамки позитивного мышления» к «сверхъестественному», которое, однако, обнаруживается в окружающей жизни¹⁹⁷. «Позитивный» взгляд преодолевается ощущением «пантеистического» слияния с природой в рассказах о ней, а в рассказах другого плана — ощущением бытийного (и светлого, и мрачного) в житейском, частном, личном. И это прежде всего «метафизика» земного, приближающаяся к определенным чертам мироощущения неореалистов. (Мотив космических, надмирных начал тоже возникает в рассказах Дымова, но на втором плане.)

В «Солнцевороте» Дымов лишь краешком коснулся злободневной общественно-политической темы (сильный рассказ «Погром»), которой отдал достаточно щедрую дань в годы первой русской революции. Но в

дальнейшем он следовал во многом по пути, заданном именно первой книгой, хотя и без крупных достижений. Печать импрессионизма в стилистике, композиции, выборе жанра; специфика двойственного освещения образа, напоминающая о неореалистической, — свойства, присущие ряду его произведений конца 1900–1910-х годов.

Дымова этих лет постоянно привлекает область частной жизни и прежде всего любовные коллизии, отличающиеся только что отмеченной спецификой. «Ню. Трагедия каждого дня» (другое название — «Каждый день», 1908) — одна из самых известных в свое время дымовских пьес. Запечатленная здесь любовная коллизия возникает на почве обычного быта, но ее истолкование — не только надбыточное, но и надвременное. И на это указывает само заглавие пьесы, заключающее, по-видимому, двоякий смысл. «Каждый день» — это, с одной стороны, окружающая повседневность, а, с другой, — то, что происходит каждодневно, неизменно, всегда. Подобный же характер имеет, например, и любовная трагедия в пьесе «Весеннее безумие» (1910). В большинстве рассказов сборника «Земля цветет» разные герои в самых различных ситуациях призваны демонстрировать некую вычурно сформулированную всеобщность, — «две волны одного и того же мгновения мысли — ее день и ночь — начала мужское и женское»¹⁹⁸, — простирающую сквозь импрессионистскую «мгновенность», зыбкость, изменчивость. Мирок личного в этих рассказах открыт отвлеченному взгляду, но чаще всего отчужден от живой жизни сего дня, что в той или иной мере свойственно и другим произведениям Дымова.

Здесь опять протягиваются некоторые нити к сочинениям Зайцева, к особой замкнутости, с которой запечатлена важнейшая для творчества этого писателя сфера человеческих отношений. И речь не только об индивидуальных особенностях, а об общей причастности двух писателей к «промежуточному» художественному типу, которая объясняет своеобразную отвлеченность их художественного видения и связанную с этим неполноту приближения к неореалистическому течению.

Попыткой обогатить свой кругозор за счет впечатлений от современной жизни явился единственный роман Дымова «Томление духа» (другое название «Бегущие креста (Великий человек)» 1911–1912), задуманный как картина духовных исканий русской интеллигенции. Изображенные здесь судьбы интеллигентских героев, воплощающих «томление духа» по высшим ценностям, которые не суждено обрести, и одновременно болезни духа, его надрыв и надлом, — по-своему любопытный психологический документ, хотя и весьма односторонне трактованный. При этом, несмотря на расширение панорамы по сравнению с другими дымовскими произведениями, остается герметичность «видения». Духовные метания персонажей заключены в замкнутом кругу, за пределами которого не ощутимо

дыхание большой жизни (что, казалось бы, должна подразумевать вся логика повествования). С собственно же художественной стороны «Томление духа» — произведение бледное, как и роман Зайцева «Дальний край» — тоже единственный в дореволюционном творчестве писателя опыт большой повествовательной формы. Но если талант Зайцева постепенно набирал силу, то дарование Дымова со временем умаялось (что, по существу, признавала вся тогдашняя критика).

* * *

Обратимся теперь к отдельным примерам из литературы символизма. Здесь контакты с неореалистами, особенно заметные в близком им новеллистическом жанре, проявились различно и у писателей разного уровня.

Одно из таких ранних соприкосновений — сборник Л.Д. Зиновьевой-Аннибал «Трагический зверинец» (1907)¹⁹⁹. Его составили рассказы, написанные от лица девочки-подростка. Мирок героини — камерный. Но сквозь свой типичный детско-семейный опыт (в усадьбе, городе, школе) она прорывается к доступным ей представлениям о горькой правде жизни в целом, к первым тяжелым впечатлениям от социальных бед, которые, однако — только частный случай некоей всеобщности.

В ведерке воды, зачерпнутой из болота, кишасей живностью («Чудовище»), заводится хищная личинка, пожирающая обитателей «ведерочка». И в детском восприятии это зрелище предстает законом природы. О драматической участи «зверья», изображению которого посвящены особенно впечатляющие страницы книги, повествуют и другие рассказы (от медвежат, изрубленных мужицкими косами — «Медвежата» — до залетающей в дом мошки, которую раздавила гувернантка — «Мошка»), внушая мысль об общей трагедии существования и горестный вопрос — «зачем Бог позволил?», на который отвечает мать героини: «<...> нет правды на земле <...> Но ты люби землю, желай ей правды, молись о правде <...> и должно совершиться чудо» («Медвежата») ²⁰⁰.

Упование на «чудо» — это упование на царство Божие на земле, на преображение «земли тусклой, земли больной <...> из смерти в жизнь <...>» («Журя», с. 33–34). Поглощенность эмпирией «земного», но в бытийном ее осмыслении — один из сквозных мотивов «Трагического зверинца», сопричастных неореализму.

Другой важнейший мотив — мотив бунта героини против неправого мира, принимающий у юной дикарки подчас крайние формы и воплощающий начало воли, устремленной к тому, чтобы «все стало возможным и моим» («Воля», с. 285). Вяч. Иванов возразил М.С. Альтману, увидевше-

му «пафос книги» в «Воле, по Шопенгауэру, слепой и неразумной»: «<...> у Шопенгауэра <...> безысходность, кружение Воли в самой себе, здесь — ее человеческое преодоление»²⁰¹. Так на самом деле. В рассказах Зиновьевой-Аннибал «победная воля» — это «сердце мира. Богом в мир зароненное» («Воля», с. 290), и это — не безлично-стихийное начало, а явление личностного самостояния человека. И здесь — момент «антропологической» метафизики, опять же близкой неореалистам.

Характерно, однако, что отравленность героини впечатлениями жизни превращает на время ее божественно освященную «неукротимую волю» в свою нравственную противоположность, отторгает от Бога, вызывает разрушительные, злые инстинкты, порождает ощущение «Пустой Свободы», — опустошающей душу свободы индивидуалиста. Преодоление же глубокого душевного надрыва произойдет наедине с природой. На берегу моря неожиданно, пусть и не надолго, но вернется к героине неодолимо инстинктивное ощущение связи с землей, солнцем, «водичкой», «стаей рыбок». И важно, что именно через растворение в природе («я камушек влажный <...> И я красный паучок <...> И я краб черный <...>») возникает осознание связи с миром в целом. Там, где было «все совсем отдельно», окажутся «Бог и все вместе» («Чорт», с. 223, 273).

Мы встречаемся с еще одной чертой мироощущения, близкой творчеству ряда неореалистов, — сопряжением христианского и своеобразно «пантеистического» видения бытия²⁰². Встречаемся вновь со знакомой «формулой» единения с миром («все вместе»), просветляющей трагизм повседневного существования и напоминающей подобные же, лишь слегка варьируемые «формулы» у Бунина, Зайцева, А. Толстого («все в мире — мое», «все — мое», «весь мир любить» и др.).

В совсем другом аспекте сблизились с неореализмом проза В.Я. Брюсова конца 1900–1910-х годов. Критикой замечено ее тяготение к реализму, сказавшееся в сборнике «Ночи и дни. Вторая книга рассказов и драматических сцен» (1913) и других произведениях тех лет. Вместе с тем это качество выразилось по-разному. Так, повесть «Обручение Даши» (1913) написана целиком в ключе традиционной социально-бытовой прозы. (Укажем на подобную же тенденцию в новеллистике Ф. Сологуба 1910-х г.) Однако, центральный в повести мотив любви приобретает иной смысл в других произведениях Брюсова (рассказы «Через пятнадцать лет», «За себя или за другую?», повесть «Последние страницы из дневника женщины», вошедшие в книгу «Ночи и дни», повесть «Мопарт», 1915). Здесь вновь появляется постоянная брюсовская тема правящей миром, извечной и стихийно-сокрушительной любви-страсти, но освобожденная от исключительности персонажей — ее носителей, от ус-

ловности, фантастики, экзотических аксессуаров. Стихия настигает обыкновенного — большей частью — человека. Надвременное начало вмешивается в обыденную, отмеченную социально характерными приметами своего времени жизнь, взрывая ее, иррационально окрашивая «нормальные» уклад жизни, поведение, душевный строй героев. К знакомому по произведениям неореалистов «бытийно-бытовому» образному сплаву протягиваются нити и от этих произведений Брюсова — в том числе, к сочинениям Бунина. Чрезвычайное через обыкновенное или в обыкновенном — такими видятся мотивы любви в бунинских рассказах 1910-х годов («Грамматика любви», «Легкое дыхание», «Сын», «Сны Чанга») с их неминуемо драматическим исходом и катастрофичностью переживаний.

Неореалист Бунин и символист Брюсов встречаются в одном из ключевых мотивов своего творчества. Но бунинские повествования на эту тему психологичнее, глубже и художественно совершеннее.

При всех очень тесных соприкосновениях с другими литературными движениями русский неореализм проложил свое русло в литературе «серебряного века», развившись в особый художественный феномен, значительный не только собственными обретениями, но и обещаниями будущего. Судьбы этого феномена, порожденных им традиций в последующем художественном процессе XX столетия еще предстоит уяснять.

Творчество Замyatина — одно из характернейших подтверждений этого. В его пути запечатлено и начало неореалистического движения, и дальнейшее развитие, обновление его на новом этапе истории.

¹ См. нашу главу «Реализм и неореализм» из первой книги труда «Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов)». М., 2000. С. 262.

² См. главу В.Б. Катаева «Реализм и натурализм» из первой книги того же труда.

³ Ответу на замечание по этому поводу, адресованное моей упомянутой главе «Реализм и неореализм» (см. прим. 1). Суть замечания сводится к рекомендации скорректировать «хронологические рамки» развиваемой мною концепции неореализма, согласно которой, по мнению оппонента, «собственно неореализм начинает свою самостоятельную историю с начала 1910-х гг., тогда как на самом деле «в полноте своей» он «проявился не в 1910-х годах, а существенно раньше», чему подтверждением служат «сочинения Шмелева 1907–1910 гг.» — и прежде всего «Гражданин Уклейкин» (Полонский В.В. О символическом подходе к изображению «маленького человека» в дореволюционном творчестве И.С. Шмелева // Наследие И.С. Шмелева: Проблемы изучения и издания. М., 2007. С. 55–56). К сожалению, оппонент не вполне точен, поскольку в моей работе речь идет о складывании неореалистического движения на грани двух первых десятилетий XX века (вариации: «конец

1900-х — 1910-е годы», «рубеж 1900–1910-х годов», неореализм как явление «литературы предреволюционного десятилетия» — см. с. 259, 262, 269 и др. названного труда), где начало 1910-х гг. явилось завершением — а не истоком — его формирования, а истоком — как раз вторая половина 1900-х годов. (Другое дело, что я не считаю произведения Шмелева тех лет собственно неореалистическими, но об этом — в специальном разделе о писателе). А в 1910-е годы происходит *понятийное* осмысление и «оформление» движения (см. с. 270 и др. названного труда). В свое время «манифест» Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» во многом предвещал развитие литературы модернизма на русской почве. В нашем случае наблюдаем иное — попытка философско-эстетического обоснования *уже сложившегося* движения, что и демонстрирует глава «Реализм и неореализм».

Еще важнее другое. Неореалистический художественный феномен *как таковой* появился в русской литературе *задолго до того*, как стал *движением*, одной из *общих* тенденций литературного процесса. Он возник на рубеже 1890–1900-х годов в творчестве автора «Антоновских яблок», что тогда же улавливали отдельные критики. Однако в ту пору был лишь предвестием — знаменательным, но достаточно одиноким — будущего движения, обязанного Бунину самыми крупными своими обретениями. (И об этом также говорилось в наших предшествующих публикациях — например, в коллективном труде «Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века». М., 1975. С. 114. Но в настоящей работе будет сказано шире и полнее, в диалоге с существующими точками зрения.)

⁴ Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2003. Т. 7. С. 50.

⁵ Там же. С. 52.

⁶ Горький М. Полн. собр. соч.: Худож. произв.: В 25 т. М., 1970. Т. 8. С. 96. Любопытно в этом смысле высказывание Горького из не часто цитируемого письма (от августа 1907 г.) к В.Л. Львову-Рогачевскому по поводу его отзыва о «Матери»: «Ваша идея провести меня от “я” к товарищу — несколько удивляет меня <...> Нам, русским, — необходима личность, — Вы этого не находите? <...> Нет ее, и мы — при всем нашем свободомыслии — все еще “служащие” — все равно кому, хотя бы идеям» (Горький М. Полн. собр. соч.: Письма: В 24 т. М., 2000. Т. 6. С. 72).

⁷ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 264.

⁸ Колтоновская Е. Критические этюды. СПб., 1912. С. 47.

⁹ История русской литературы: В 10 т. М.; Л., 1954. Т. 10. С. 454.

¹⁰ Ожигов Ал. [Ашешов Н.П.] Романы пореволюционного краха. // Современный мир. 1916. № 3. С. 150 (2-я pag.).

¹¹ Приазовский край. 1912. 19 апр.

¹² Подъячев С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1927. Т. 4: Забытые. С. 23, 56.

¹³ Горький М. Полн. собр. соч.: Худож. произв. М., 1971. Т. 10. С. 17.

¹⁴ Ленин В.И. Полн. собр. соч. М., 1961. Т. 18. С. 352.

¹⁵ Блок А. Собр. соч. Т. 5. С. 356.

¹⁶ Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1975. Т. 2. С. 177–178.

Далее ссылки на тома писем Чехова даются в тексте с указанием тома и страницы.

¹⁷ У.К. Абишева обратила внимание на немаловажную роль в этом смысле – в качестве своего рода «философских составляющих» художественного феномена – «философии жизни», интуитивистской философии А. Бергсона и философии космизма (*Абишева У.К. Неореализм в русской литературе 1900–1910-х годов. М., 2005. С. 10* – раздел «Идеи “философии жизни” в обновлении художественного мышления неореалистов»). Понятийная оснащенность неореалистов по сравнению, например, с символистами (что уже замечено) была значительно меньшей. Но согласимся с Абишевой, что, несмотря на это, восприятие неореалистическим движением новых идей западной философии совершалось достаточно интенсивно через «общекультурный контекст эпохи» (Там же. С. 16).

¹⁸ *Короленко В.Г. Избранные письма. М., 1936. Т. 3. С. 14.*

¹⁹ *Горький М. «Время Короленко» // Горький М. Полн. собр. соч.: Худож. произв. М., 1973. Т. 16. С. 181.*

²⁰ *Короленко В.Г. Дневник. Полтава, 1925. Т. 1. С. 230.*

²¹ *Короленко В.Г. Собр. соч.: В 10 т. М., 1956. Т. 10. С. 358.*

²² *Овсянко-Куликовский Д.Н. Вопросы психологии творчества. СПб., 1902. С. 297.*

²³ Там же. С. 293.

²⁴ Там же. С. 289–290.

²⁵ Там же. С. 20.

²⁶ *Овсянко-Куликовский Д.Н. История русской интеллигенции: Ч. III // Овсянко-Куликовский Д.Н. Собр. соч.: В 9 т. СПб., 1911. Т. 9. С. 25, 29.*

²⁷ *Андреевич. Опыт философии русской литературы. СПб., 1905. С. 14.*

²⁸ Там же. С. 13, 473.

²⁹ *Овсянко-Куликовский Д.Н. История русской интеллигенции: Ч. III. С. 167, 64.*

³⁰ *Неведомский М. О современном искусстве: Леонид Андреев // Мир Божий. 1903. № 4. С. 38, 40–42.*

³¹ *Иванов-Разумник. Великий Пан // Иванов-Разумник. Творчество и критика: Статьи критические. 1908–1922. Пб., 1922. С. 24.*

³² *Иванов-Разумник. Литература и общественность. СПб., 1911. С. 3.*

³³ *Иванов-Разумник. Творчество и критика. С. 25, 11.*

³⁴ Там же. С. 10.

³⁵ *Иванов-Разумник. Русская литература в 1912 году // Заветы. 1913. № 1. С. 55 (2-я паг.).*

³⁶ *Иванов-Разумник. Творчество и критика. С. 10.*

³⁷ *Иванов-Разумник. Вечные пути (Реализм и романтизм) // Заветы. 1914. № 3. С. 96, 99, 109 (2-я паг.).*

³⁸ Там же. С. 97.

³⁹ Там же.

⁴⁰ *Иванов-Разумник. Клопные шкурки // Заветы. 1913. № 2. С. 112 (2-я паг.).*

⁴¹ *Иванов-Разумник. Вечные пути. С. 107.*

⁴² *Иванов-Разумник. Великий Пан. С. 25.*

⁴³ *Иванов-Разумник. Вечные пути. С. 104.*

⁴⁴ См. об этом во вступительной статье А.В. Лаврова к публикации переписки Блока и Иванова-Разумника // Литературное наследство (далее — ЛН). М., 1981. Т. 92: Кн. 2. С. 374.

⁴⁵ В суммарном виде концепция появилась лишь в 1920 году, в книжке Иванова-Разумника «Русская литература XX века (1890–1915 гг.)», как краткий конспект предполагавшегося исследования, но уже с другими акцентами по отношению к предреволюционным публикациям критика.

⁴⁶ *Иванов-Разумник*. Русская литература в 1913 г. // Заветы. 1914. № 1. С. 89 (2-я паг.).

⁴⁷ *Иванов-Разумник*. Вечные пути. С. 107, 109–110.

⁴⁸ Об эволюции взглядов Иванова-Разумника на литературный процесс в России 1890–1910-х годов см. статью М.Г. Петровой «Эстетика позднего народничества», содержащую конкретные характеристики отдельных публикаций критика (Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в. М., 1975. С. 156–170), и упомянутую статью А.В. Лаврова.

⁴⁹ *Иванов-Разумник*. Вечные пути. С. 107.

⁵⁰ *Иванов-Разумник*. Русская литература в 1913 году. С. 89.

⁵¹ Там же. С. 95.

⁵² *Иванов-Разумник*. Жизнь надо заслужить // Заветы. 1913. № 9. С. 134.

⁵³ *Иванов-Разумник*. [Введение к ст. А. Долинина «Акмеизм», подп. «Ред.»] // Заветы. 1913. № 5. С. 152 (2-я паг.).

⁵⁴ *Иванов-Разумник*. Жизнь надо заслужить. С. 140.

⁵⁵ *Иванов-Разумник*. Русская литература в 1913 году. С. 91.

⁵⁶ *Иванов-Разумник*. Вечные пути. С. 108.

⁵⁷ *Овсянко-Куликовский Д.Н.* История русской интеллигенции: Ч. III. С. 166, 167.

⁵⁸ *Иванов-Разумник*. Русская литература XX века (1890–1915 гг.). Пг., 1920. С. 36.

⁵⁹ *Иванов-Разумник*. Вечные пути. С. 108. Позже критик писал о «неверующем» Ремизове, для которого ««безумие» подлинного символизма <...> есть лишь тема», «церковь, православие <...> лишь драгоценная форма» (Русская литература XX века. С. 36). Здесь же к «новому реализму» причислены Брюсов, Сологуб, Мережковский с оговоркой, что отделение их от символизма имеет в виду символизм не как «принцип творчества», но как «философию мира» (с. 35).

⁶⁰ *Вересаев В.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 3. С. 345, 441.

⁶¹ *Клестов Н.С.* Литературные воспоминания (Отдел рукописей РГБ. Ф. 9. К. 1. Ед. хр. 1. Л. 21).

⁶² *Колтоновская Е.* Пути и грани молодой литературы // Вестник Европы. 1915. № 3. С. 323.

⁶³ Сборникам «Слово» посвящены специальные работы: *Келдыш В.А.* Сборники «Слово» // Русская литература и журналистика начала XX века: 1905–1917; Большевицские и общедемократические издания. М., 1984; *Wilczynski W.* Z problemów realizmu proza: Rosyjskich zbiorów literackich «Słowo» (1913–1918). Zielona Góra, 1993.

⁶⁴ Ряд фактов, относящихся к истории издания, его редактированию, освещен в обсто-

ательной статье О.Д. Голубевой «Книгоиздательство писателей в Москве (1912–1923 гг.)». См.: Книга: Исследования и материалы. М., 1965. Сб. X.

⁶⁵ Слово: Сб. первый. М., 1913. С. 30, 21.

⁶⁶ Письмо от 22 июля 1912 г. (РГБ. Ф. 9. К. 1. Ед. хр. 33).

⁶⁷ Письмо от 31 июля 1912 г. Приведено в ст.: *Нинов А. М.* Горький и И. Бунин на Капри (Горьковские чтения: 1964–1965. М., 1966. С. 96).

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Письмо от 8 ноября 1912 г. (Архив А.М. Горького. М., 1959. Т. 7. С. 286).

⁷⁰ *Вересаев В.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. С. 451.

⁷¹ Реквием: Сборник памяти Леонида Андреева. М., 1930. С. 71.

⁷² См.: *Келдыш В.А.* Сборники «Слово». С. 286–287.

⁷³ *Колтоновская Е.* Новости художественной литературы // Библиотекарь. 1914. Вып. 3. С. 353.

⁷⁴ *Колтоновская Е.* Пути и грани молодой литературы. С. 323.

⁷⁵ Письмо от 15 ноября 1912 г. (*Горький М.* Письма: В 24 т. М., 2003. Т. 10. С. 197).

⁷⁶ См. о нем ст.: *Голубева О.Д.* «Издательское товарищество писателей (1911–1914)» // Книга: Исследования и материалы. М., 1963. Сб. VIII.

⁷⁷ Из серии задуманных литературно-художественных сборников удалось выпустить (в феврале 1912 г.) только одну книжку, в которую вошли проза Бунина, Сергеева-Ценского, А. Толстого, Шмелева, стихи Брюсова и А.М. Федорова, переводы Вересаева из древнегреческой поэзии.

⁷⁸ Письма от 21 ноября и 13 декабря 1911 г. (Архив А.М. Горького. КГ-п 35-9-1, КГ-п 35-9-3).

⁷⁹ *Клестов Н.С.* Литературные воспоминания. Л. 18 об.

⁸⁰ Письмо от начала декабря 1911 г. (*Горький М.* Полн. собр. соч.: Письма. М., 2002. Т. 9. С. 201).

⁸¹ *Неведомский М.* О «новом» Максиме Горьком и новой русской беллетристике // Запросы жизни. 1912. 24 февр. № 8. С. 489.

⁸² Русская мысль. 1912. Кн. 8. С. 26 (3-я паг.).

⁸³ *Антон Крайний.* Предмет десятой необходимости // Утро России. 1916. 17 сент.

⁸⁴ Письмо Р.В. Иванову-Разумнику, январь 1912 г. (*Горький М.* Письма. М., 2002. Т. 9. С. 236).

⁸⁵ См. примеч. 19.

⁸⁶ Наиболее крупные работы, посвященные русской литературе в годы Первой мировой войны: *Цехновицер О.* Литература и мировая война: 1914–1918. М., 1938; *Hellman B.* Poets of Hope and Despair: The Russian Symbolists in War and Revolution (1914–1918). Helsinki, 1995; *Иванов А.И.* Первая мировая война в русской литературе 1914–1918 гг. Тамбов, 2005.

⁸⁷ *Пришвин М.М.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1956. Т. 2. С. 793.

⁸⁸ Русская литература XX века (1890–1910): В 3 т. / Под ред. С.А. Венгерова. М., 1914. Т. 1. С. 144.

⁸⁹ *Потапенко И.Н.* Несколько лет с А.П. Чеховым // Чехов в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 250.

⁹⁰ *Телешов Н.* Записки писателя. М., 1948. С. 74.

⁹¹ *Куприн А.И.* Памяти Чехова // *Куприн А.И.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1958. Т. 6. С. 568.

⁹² *Зенгер А.* У Толстого // Русь. 1904, 15 июля.

⁹³ Литературная газета. 1966. 11 янв.

⁹⁴ *Давыдова Т.Т.* Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция (Е. Замятин, И. Шмелев, М. Пришвин, А. Платонов, М. Булгаков и др.). Учебное пособие. Второе издание, исправленное. М., 2006. Далее ссылки на это издание даются в тексте («Д₂, с.» или только «с.»); *Давыдова Т.Т.* Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы первой трети XX века. М., 2000. Ссылки на книгу даются также в тексте («Д₁, с.» или только «с.»).

⁹⁵ *Абишева У.К.* Неореализм в русской литературе 1900-х — 1910-х годов. М., 2005. Далее ссылки на книгу даются в тексте, указывается страница.

⁹⁶ Заметим, что двумя годами раньше исследовательница высказала нечто иное — совпадающий с моим общий взгляд на неореалистическое движение («реализм, обогащенный достижениями различных модернистских течений») и в знак согласия ссылалась на мою публикацию (*Давыдова Т.Т.* Образ города в повести М. Пришвина «У стен града невидимо-го (Светлое озеро)» // Михаил Пришвин и русская культура XX века: Сборник статей. Тюмень, 1998. С. 181, 188).

⁹⁷ О достоинствах книги «Русский неореализм» см. также в предисловии Н.М. Солнцевой к ее второму изданию.

⁹⁸ Моя книга «Русский реализм начала XX века» (на которую ссылается Давыдова) указывает на эту тенденцию, но значительно сильнее и более точно она выявлена в моих более поздних публикациях из первого тома коллективного труда «Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов)». М., 2000.

⁹⁹ Снова заметим, что в уже цитированной нами статье о Пришвине ее автор высказала по поводу тех же слов о русском крестьянине противоположное суждение: «Было бы не удивительно, если бы при такой творческой установке писатель руководствовался законами символистской эстетики. Некоторую дань символизму [в повести — В.К.] он отдал <...> Но в целом его художественный метод реалистический <...>» (Цит. соч. С. 182).

¹⁰⁰ Так, Т. Давыдова решительно заявляет об «отказе» Замятина «и близких к нему авторов» от «целостной и основанной на принципе социально-исторического, психологического и биологического детерминизма картины бытия» (Д₂, с. 68). Правда, это утверждение смягчено оговоркой по поводу неореалистического течения на первом, относящемся к «серебряному веку» его этапе, где еще сохраняется детерминистский взгляд на отношения человека и среды, однако при «в целом индетерминистской модернистской картине мира» (с. 136, 29). Но по отношению ко всему движению постулировано почти безраздельное господство индетерминистской концепции, окончательно утвердившееся на следующем этапе — в 1920-е годы.

Отдельные приведенные высказывания У. Абишевой склоняются к тому же, как, на-

пример, и высказывание о «философской программе» течения — «утверждение жизни ради жизни <...> вне зависимости от каких-либо социальных оценок» (с. 19).

¹⁰¹ *Мальцев Ю.* Иван Бунин: 1870–1953. Frankfurt/Main; Moskau, 1994. С. 136. Далее ссылки на это издание даются в тексте, указывается страница.

¹⁰² Из записи Шмелева от 1925 г.: «верую, что человек — есть орудие-средство преобразить мир, сделать его Воистину Ликом Божиим — Видимым Богом» (*Шмелев Ив.* Собр. соч.: В 5 т. М., 2001. Т. 5. С. 444).

¹⁰³ *Вас. Галахов.* Цех поэтов // Жизнь (Одесса). 1918. № 5. Цит. по: *Тищенко Р.Д.* Заметки об акмеизме // Russian Literature. 1974. № 7–8. Mouton; The Hague; Paris. С. 31–33.

Подобное сближение констатировалось и в позднейшей критической литературе.

¹⁰⁴ *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 131.

¹⁰⁵ Там же. С. 132.

¹⁰⁶ Там же.

¹⁰⁷ *Замятин Е.* Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания. М., 1999. С. 140, 142.

¹⁰⁸ Замятинская концепция неореализма более многопланна (чем в этой статье). О ней в целом, ее продуктивности и вместе с тем отдельных крайностях мысли ее автора пойдет речь в главе о Замятине.

¹⁰⁹ Далее ссылки на книгу О. Сливичкой даются в тексте с указанием страницы.

¹¹⁰ Биржевые ведомости. 1901. 3 сент.

¹¹¹ Там же. 1904. 27 февр.

¹¹² Этот взгляд, начиная с 1950-х годов, последовательно высказан в работах о Бунине О.Н. Михайлова.

¹¹³ *Тальников Д.* «Символизм» или реализм? // Современный мир. 1914. № 4 (2-я паг.). С. 129.

¹¹⁴ *Львов-Рогачевский В.* Символисты и наследники их // Современник. 1913. № 7. С. 307.

¹¹⁵ Мои соображения по этому поводу, воспроизводимые далее (с. 207–209) впервые изложены в статье «На рубеже художественных эпох» (Вопросы литературы. 1993. Вып. 2).

¹¹⁶ *Адамович Г.В.* Бунин: Воспоминания // Знамя. 1988. № 4. С. 181.

¹¹⁷ *Бунин И.А.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 3. С. 435. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

¹¹⁸ Общие соображения о бунинской идее Красоты как своеобразном аналоге высшей истины, сходные с нашими (см. прим. 115), высказаны в названной книге О. Сливичкой (со ссылкой на те же суждения Г. Адамовича), где указано, в том числе, на близость воззрения писателя философии Востока: «На Востоке красота понимается не как украшение бытия, а как его глубинная суть. Постичь истину о мире и человеке можно, только узрев красоту» (с. 29).

¹¹⁹ *Миц З.Г.* Блок и русский символизм // ЛН. М., 1980. Т. 92. Кн. 1. С. 100, 102–103.

¹²⁰ *Соловьев В.* Стихотворения, эстетика, литературная критика. М., 1990. С. 180.

¹²¹ *Адамович Г.В.* Указ. соч. С. 181.

¹²² Отметим, в первую очередь, работы Г.Ю. Карпенко: «Творчество И.А. Бунина и религиозно-философская культура рубежа веков» (Самара, 1998), «Творчество И.А. Бунина и религиозное сознание рубежа веков» (Самара, 2005) и ряд статей на эту тему.

¹²³ С двух берегов: Русская литература XX века в России и за рубежом. М., 2002. С. 90.

¹²⁴ *Степун Ф.А.* Портреты / Сост. Ермичев А.А. СПб., 1999. С. 227. Далее ссылки на это издание даются в тексте, указывается страница.

¹²⁵ Заметим, что исследователь высоко ценит отдельные суждения о Бунине Ф. Степуна, называя, в частности, «замечательной» его статью о «Митиной любви» (с. 297), но никак не затрагивает ключевого вопроса, о котором идет речь и взгляды на который Степуна и Мальцева противоположны.

Поэтому нельзя согласиться с утверждением автора рецензии на книгу, в целом обстоятельной и вдумчивой, что «понимание Бунина» Степуном «наиболее близко Ю. Мальцеву» (*Двинатина Т.М.* О книге Ю. Мальцева «Иван Бунин» // Русская литература. 1997. № 2. С. 246) — точнее, с однозначностью этого утверждения.

¹²⁶ Для примера, обратимся к одному из приемов запечатления особого, субъектно-объектного, типа видения мира, с которым исследователь связывает «феноменологический принцип» бунинской поэтики. («Жизнь сама по себе как таковая вне ее апперцепции и переживания не существует», что означает «устранение разрыва между субъектом и объектом» и одновременно приобретение самой субъективностью наиндивидуального значения или — иначе — становящейся «объективностью универсального субъекта» — с. 305, 111, 313. Так передана феноменологическая мысль Бунина.)

Названный принцип призван подтвердить, в частности, наблюдения Мальцева над функцией оборота со словом «казалось» (и подобных ему) в сочинениях писателя. Среди многочисленных иллюстраций — например, такая: «В начале рассказа «Беден бес» говорится о «каком-то человеке», который стоял возле моста. *«Казалось, что стоявший возле моста любуется»* (курсив автора книги. — В.К.) <...>. Кому казалось? Повествование ведется безлично, в третьем лице. Могло казаться всякому или почти всякому, кто на него смотрел» (с. 114). И еще: «Эти переходные слова (т.е. «безлично» поданные обороты с «казалось», «как будто», «как бы» и др. — В.К.) как бы перекидывают мостик и облегчают переход от личного восприятия к коллективному (переход к <...> феноменологической «свободной» субъективности наиндивидуального субъекта <...>)» (с. 113).

Но отметим и предвестия рассмотренного Ю. Мальцевым бунинского приема. Стойкие ассоциации с ним вызывает обращавший внимание исследователей оборот «казалось» (вместе с близкими ему) и в прозе Чехова, выразительно демонстрирующий раздвижение границ индивидуального восприятия мира, его (восприятия) «универсализации»: казалось героям, но казалось и автору, и казалось «вообще». Хотя бы известнейшая фраза из окончания «Дамы с собачкой»: «И казалось, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь <...>» (т. 10, с. 143).

Множественность подобных примеров у Чехова позволяет считать, что основной источник стилевого приема и его смысловой функции, о которых идет речь, — именно здесь.

Тем более, что названный прием встречаем и у других неореалистов, сверстников Бунина (к примеру, у И. Шмелева).

¹²⁷ «Бунинская новая оптика в отношении деталей <...> тоже близка модернистскому “мозаичному” стилю — где масштабность дается через множественность мелкого, а не через описание грандиозного <...> И сегодняшний “шозизм” (“вещизм”), зачарованность вещами <...> — все это мы находим у Бунина» (с. 145).

¹²⁸ *Бицилли П.М.* Бунин и его место в русской литературе. (Из речи, читанной в Софии в День русской культуры, 14 июня 1931 года) // *Русская речь*. 1995. № 6. Ноябрь-декабрь. С. 52. Бунин благодарил автора статьи. См.: *Русская литература*. 1961. № 4. С. 152.

¹²⁹ Там же. С. 53, 52.

¹³⁰ Там же. С. 52.

¹³¹ Цит. по: *Бабореко А.К.* Новое о Бунине // *Проблемы реализма*. Вологда, 1980. Вып. VII. С. 167.

¹³² Говоря о «положительной стороне этого (символистского. — *В.К.*) движения», Бицилли, в частности, обращал внимание на его «реакцию» против «пошлости того, что “по недоразумению, считалось в искусстве реализмом” <...>» (*Бицилли П.М.* Цит. соч. С. 51).

¹³³ *Воровский В.В.* Соч.: В 3 т. Л., 1931. Т. 2. С. 291.

¹³⁴ *Горький М.* Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М., 1997. Т. 2. С. 212.

¹³⁵ Там же. С. 180.

¹³⁶ Там же. С. 110.

¹³⁷ *Бунин И.А.* Письма 1885–1904 годов. М., 2003. С. 113.

¹³⁸ *Бунин И.А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1956. Т. 1. С. 419.

¹³⁹ См.: *Спивак Р.* «Живая жизнь» И. Бунина и Л. Толстого // *Уч. зап. Пермского гос. ун-та им. А.М. Горького*. 1967. № 155. С. 111.

¹⁴⁰ *Бунин Ив.* Рассказы. СПб.: Изд. «Знание», 1902. Т. 1. С. 290.

¹⁴¹ *Бунин И.А.* Письма 1885–1904 годов. С. 322.

¹⁴² *Воровский В.В.* Соч. Т. 2. С. 291, 300.

¹⁴³ *Бунин И.А.* Письма 1905–1919 годов. М., 2007. С. 275.

¹⁴⁴ Там же. С. 276.

¹⁴⁵ *Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1950. Т. 7. С. 884.

¹⁴⁶ Там же. С. 877.

¹⁴⁷ *Бунин И.А.* Письма 1905–1919 годов. С. 221.

¹⁴⁸ *Бунин И.А.* Полн. собр. соч.: В 6 т. Пг., 1915. Т. 5. С. 215.

¹⁴⁹ *Бунин И.А.* Письма 1905–1919 годов. С. 122.

¹⁵⁰ *Горький М.* Полн. собр. соч. Письма. Т. 8. С. 161.

¹⁵¹ *Олеша Ю.* Ни дня без строчки. М., 1965. С. 245–247.

¹⁵² На основании бунинских описаний, подобных приведенным, О.Сливницкая выводит некий «закон», действующий «на всех уровнях его новеллы» (и не только новеллы) — «отсутствие фокуса. Не интеграция, а дифференциация — эстетический принцип Бунина» — мотивируя его отсутствием в бунинских «картинах жизни» «опорной детали, вокруг которой формируется интегральный образ», замещенной множественностью описательных

«элементов», рассеянных по пространству текста и «равноположных друг другу» (с. 38, 39). «Закон» этот, считает исследовательница, повсеместно «господствует» на уровне изображения «“вещественности” жизни»; интегральный же образ возникает лишь на уровне бытийственном, онтологическом, порождающем «немногочисленные, но чрезвычайно емкие символы: океан, корабль, ночь и др.» (с. 41).

Полагаем, все-таки, что отсутствие «опорной детали» еще не означает отсутствия «интегрального образа», а свидетельствует в этом случае о других путях его создания. Качество интегральности распространяется у Бунина — пусть не всегда, но достаточно широко — и на сферу эмпирической «вещественности», что и подтверждают, в том числе, приведенные примеры из его деревенской прозы. Здесь органично сопрягаются «интеграция» и «дифференциация», центростремительное и центробежное начала, являя близкий *всему* художественному миру писателя синтетизм видения.

¹⁵³ *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 1. С. 309.

¹⁵⁴ Наше суждение в этом случае оспаривает иное представление о мировоззренческом облике писателя, адресованное в особенно большой степени к рассказу «Братья»: «В процессе формирования своего собственного мировоззрения Бунин обращался ко многим мировым философским системам и направлениям, но среди них существовало только одно, приверженцем которого писатель добровольно соглашался признать себя — он был последователем Будды» (*Марулло Т.Г.* «Если ты встретишь Будду...». Заметки о прозе И. Бунина. Екатеринбург, 2000, с. 16).

Цитируемая книга американского ученого — первое развернутое исследование буддийской проблематики в творчестве писателя. Оно убедительно и, возможно, исчерпывающе выявляет многочисленные буддийские реалии и мотивы, присутствующие (очень часто — подспудно) в ведущих бунинских сочинениях. Наше же возражение вызвано восприятием мира писателя в духе полного согласия с основными буддийскими доктринами и возникающим на этой почве гармонически целостным *в конечном счете* — как видится автору книги — мироощущением.

¹⁵⁵ Цит. по первой публикации: Слово. М., 1915. Сб. 5. С. 286.

¹⁵⁶ *Полоцкая Э.А.* Чехов в художественном развитии Бунина: 1890-е — 1910-е годы // ЛН. М., 1973. Т. 84. Кн. 2. С. 71.

¹⁵⁷ Общий взгляд О. Сливичкой на «сердцевину лирического произведения» Бунина (близкий высказанному в наших публикациях) — «это не чувства, вызванные внешним миром, а именно сам внешний мир в его подлинности, перенесенный в душу художника без всяких деформаций» (с. 162, также с. 31, 161 и др.), — дополнен еще одной любопытной «восточной» параллелью («Мир природы самоценен, он не обслуживает эстетически мир человека. Этим Бунин близок к мироощущению Востока, к тому, что выражено в знаменитом хайку Басё: Стократ блаженнее тот, / Кто не скажет при блеске молнии: / “Вот она наша жизнь!”» — с. 219).

¹⁵⁸ *Марулло Т.Г.* Указ. соч. С. 32.

¹⁵⁹ *Спивак Р.* «Живая жизнь» И. Бунина и Л. Толстого. С. 105.

¹⁶⁰ См., например, ст. А.П. Черникова «Легенда о граде Китеже в творческом осмысле-

нии И.С. Шмелева» // Наследие И.С. Шмелева: Проблемы изучения и издания. М., 2007. С. 11–18.

¹⁶¹ Шмелев Ив. Рассказы: В 8 т. (М., 1912–1917). М., 1912. Т. 2. С. 25. Далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы.

¹⁶² Любомудров А.М. И.С. Шмелев и философия Владимира Соловьева // Наследие И.С. Шмелева: Проблемы изучения и издания. С. 20.

¹⁶³ Хатямова М.А. Особенности повествования в повести И.С. Шмелева «Росстани» (1913) // Художественный мир И.С. Шмелева и традиции славянских литератур. Симферополь, 2004. С. 40.

¹⁶⁴ Дворцова Н.П. Михаил Пришвин. «Жизнь как утверждение» // Михаил Пришвин и русская культура XX века. Тюмень, 1998. С. 141.

¹⁶⁵ Любопытные соображения о житийном архетипе повести и его обновленном осмыслении высказаны в специально посвященном ей разделе «Жизнь как житие» из кн. У.К. Абишевой «Неореализм в русской литературе 1900–1910-х годов» (с. 190–198).

¹⁶⁶ Мельник В.И. Радость в «Неупиваемой Чаше» И. Шмелева // Художественный мир И.С.Шмелева и традиции славянских литератур. С. 45–46.

¹⁶⁷ Солженицын А. Иван Шмелев и его «Солнце мертвых» // Венок Шмелеву. М., 2001. С. 45.

¹⁶⁸ Любомудров А.М. Указ. соч. С. 20.

¹⁶⁹ Письмо Р.Г. Земмеринг от 19 дек. 1933 г. // Художественный мир И.С. Шмелева и традиции славянских литератур. С. 167.

¹⁷⁰ Письмо к И.А. Ильину от 8.IV.1937 // Ильин И.А. Собр. соч.: Переписка двух Иванов (1935–1946). М., 2000. С. 183.

¹⁷¹ Цит. по: Сорокина О. Москвиана: Жизнь и творчество Ивана Шмелева. 2-е изд., доп. М., 2000. С. 96.

¹⁷² В современной литературе о Шмелеве можно встретить суждения, ограничивающие значение преемственных связей, которые имеются в виду. Например, в серьезной работе Д.Д. Николаева о поэтике «Солнца мертвых», выясняющей новое качество художественного мышления в одном из вершинных сочинений писателя, вызывает недоумение пассаж о непосредственно предшествующем этапе пути Шмелева, во многом связанном с «Книгоиздательством писателей в Москве». Не только творчество Шмелева, но и других неореалистов тех лет (названы, в частности, Бунин, А. Толстой) оценивается здесь как «по преимуществу» «социально-бытовое», традиция которого не могла послужить «новому» Шмелеву. Не могла потому, полагает автор статьи, что «после революции, когда рухнул традиционный быт, а новые бытовые формы не успевали сформироваться <...> те принципы, что использовались раньше при создании художественной картины мира, оказались неприменимы. Теперь надо было уходить от быта <...>» (Николаев Д.Д. Эпопея И.С. Шмелева «Солнце мертвых»: поэтика жанра // Венок Шмелеву. С. 214). К сожалению, не принято во внимание предельно трансформированное понятие о «быте» в наиболее представительных образцах неореалистической литературы (что ясно осознавали крупные деятели движения и о чем до сих пор постоянно шла речь). Жидущееся прежде всего на осмыслении соци-

ально локального в контексте «вечного», оно именно этой своей философичностью пролагало путь будущим свершениям Шмелева.

¹⁷³ Цит. по: *Сорокина О.* Московянина: Жизнь и творчество Ивана Шмелева. 2-е изд., доп. С. 58.

¹⁷⁴ Цит. по: *Летопись литературных событий в России конца XIX — начала XX в. (1891 — октябрь 1917).* Вып. 3 (1911 — октябрь 1917). М., 2005. С. 254.

¹⁷⁵ О модернистских веяниях другого рода в сочинениях Шмелева — в контексте воздействия феноменологического направления в философии XX века на поэтику современной писателю литературы — см. в кн.: *Солнцева Н.М.* Иван Сергеевич Шмелев: Аспекты творчества. М., 2006.

¹⁷⁶ *Чацкина С.* О пантеизме С. Ценского // *Северные записки.* 1913. № 5–6. С. 234.

¹⁷⁷ Литературно-художественные альманахи изд-ва «Шиповник». СПб., 1907. Кн. 1. С. 96, 99, 105.

¹⁷⁸ *Сергеев-Ценский С.* Соч.: Т. 1, 4–7. Изд. 2-е (М., 1917–1919). М., 1919. Т. 5. С. 157. Далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы.

¹⁷⁹ *Русская литература.* 1971. № 1. С. 148.

¹⁸⁰ *Сергеев-Ценский С.* Бабаев. СПб., 1909. С. 271.

¹⁸¹ Там же. С. 176.

¹⁸² Там же. С. 219.

¹⁸³ Несколько лет спустя Ценский с обидой писал Клецову: «Меня если и помнили, то только с точки “лица как улица”» (РГБ. Ф. 9. К. 2. Ед. хр. 89).

¹⁸⁴ *Сергеев-Ценский С.* Бабаев. С. 86.

¹⁸⁵ *Сергеев-Ценский С.* Бабаев. С. 295–296, 86. Упомянув о «резких, плотных, тяжелых словах», которые говорит герой одного из рассказов Ценского, Иванов-Разумник заметил: «Он самый “плотной” из всех современных русских писателей <...>» (Жизнь надо заслужить // *Заветы.* 1913. № 9. С. 132, 2-я паг.).

¹⁸⁶ РГБ. Ф. 9. К. 1. Ед. хр. 87.

¹⁸⁷ Ряд точных наблюдений над стилем Ценского этих лет сделан в статье: *Суртин М.Л.* О реалистической прозе 10-х годов: М. Горький и С.Н. Сергеев-Ценский // *Горьковские чтения: 1964–1965.* М., 1966.

¹⁸⁸ Письмо Вересаева Клецову от 22 июля 1912 г. // РГБ. Ф. 9. Ед. хр. 33.

¹⁸⁹ Слово: Сб. первый. М., 1913. С. 190, 208.

¹⁹⁰ Правда. 1904. Апр. С. 19.

¹⁹¹ *Зайцев Б.К.* [Собр. соч.]: В 7 т. (М., 1916–1919). М., 1916. Т. 6: Земная печаль. Рассказы. С. 23, 34. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

¹⁹² *Зайцев Б.К.* Собр. соч.: В 7 т. Берлин; Пб.; М., 1922. Т. 3. С. 67.

¹⁹³ *Русская литература XX века.* М., 1916. Т. 3, кн. 8. С. 65–66.

¹⁹⁴ См.: *Михайловский Б.В.* *Русская литература XX века: С девяностых годов XIX века до 1917 г.* М., 1939 (гл. «Декадентство. Импрессионизм»).

¹⁹⁵ Как и Зайцев, Дымов признает над собой власть Чехова, имя которого для автора «Солнцеворота» звучит «дивным голосом неувядаемой красоты», — слова из заключающего

первое издание этой книги лирического этюда «На могиле Чехова» (*Дымов О. Солнцеворот*. СПб., 1905. С. 168).

¹⁹⁶ *Усенко Л.В.* Импрессионизм в русской прозе начала XX века. Ростов н/Д., 1988. С. 196 (гл. «Импрессионизм в ранней прозе Б.К. Зайцева и “Солнцевороте” О. Дымова»).

¹⁹⁷ *Дымов О.* Солнцеворот. С. 28.

¹⁹⁸ *Дымов О.* Земля цветет. М., 1908. С. 5.

¹⁹⁹ Сближение с неореализмом творчества Зиновьевой-Аннибал мотивировала М.В. Михайлова в статье «“Бывают странные сближенья...”» (С.Н. Сергеев-Ценский и Л.Д. Зиновьева-Аннибал: инвариации неореализма)» (Вопросы литературы. 1998. № 2. Март-апр.). Новое качество творчества писательницы в этой книге уловила уже тогдашняя критика. См. об этом: *Никольская Т.Л.* Творческий путь Л.Д. Зиновьевой-Аннибал // Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 813: Ал. Блок и революция 1905 года: Блоковский сборник: VIII. Тарту, 1988. С. 130–132; ст. О.Б. Кушлиной о Зиновьевой-Аннибал (Русские писатели: 1800–1917: Биографический словарь. Т. 2. М., 1992. С. 343–344).

²⁰⁰ *Зиновьева-Аннибал Л.* Трагический зверинец: Рассказы. СПб., 1907. С. 19. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

²⁰¹ *Альтман М.С.* Из бесед с поэтом Вячеславом Ивановичем Ивановым // Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 209: Труды по русской и славянской филологии. XI. Литературоведение. Тарту, 1968. С. 319–320.

²⁰² Иванов-Разумник писал, например, о Припшине: «...светлый Христос его оказывается на одно лицо с Великим Паном <...>» (*Иванов-Разумник.* Творчество и критика. С. 47).

ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН*

Евгений Иванович Замятин родился 20 января (ст. ст.) 1884 года в краю, где «Русью пахнет» — «среди тамбовских полей, в славной шулерами, цыганами, конскими ярмарками и крепчайшим русским языком Лебедяни — той самой, в какой писали Толстой и Тургенев»¹. Гимназию он окончил в Воронеже. Частые встречи с русской провинцией продолжались и у «взрослого» Замятина. Но с тех пор как в 1902 году будущий писатель стал студентом Петербургского политехнического института, Замятин — столичный житель, глубоко погруженный в культурную атмосферу времени.

Его вступление в самостоятельную творческую жизнь произошло в конце 1900-х годов. Правда, позднее он весьма иронически оценивал свои первые пробы. Подлинное начало его пути — повесть «Уездное» (1913), знаменовавшая приход в русскую литературу большого мастера. Вслед за нею появились повести «На куличках» (1914), «Алатырь» (1915), ряд рассказов. Многие из этих произведений собраны в его первом сборнике «Уездное» (1916).

Печать новейшей изошренной художественной культуры ложится уже на ранние сочинения Замятина. Много позже близко знавший его Константин Федин сказал, имея в виду это качество, об «европеизме» замятинского творчества как важной стороне его «сущности»². И однако этого «европейца»-художника больше всего влекла к себе захолустная Россия, городская и деревенская, ставшая основным героем его произведений дооктябрьского времени. Отсюда обильно черпал он для своих сочинений и позднее, благодарно приникал к этому роднику. Но уже в на-

* Настоящая публикация соединяет две вступительные статьи: «Е.И.Замятин» («Евгений Замятин. Избранные произведения». М., 1989) и «Замятин — публицист и критик» («Евгений Замятин. Я боюсь: Литературная критика, публицистика, воспоминания». М., 1999).

чале пути возникло и другое, гнетущее видение — замутненного источника, искаженного национального бытия. Впечатления от родины складывались в резко противоречивый образ.

Непримиримое отношение к духовно-общественному состоянию России питали революционные настроения Замятина-студента. В своей «Автобиографии» 1928 г. он рассказывал о всплесках своей гражданской страсти в бурные 1905–1906 гг. И о тяготении к самому радикальному, большевистскому образу мысли и действия. «В те годы быть большевиком — значило идти по линии наибольшего сопротивления; и я был тогда большевиком» (З., 9). «Большевизм» оказался поверхностным и наносным.

В 1913 г. писатель сочинил (а в 1914-м напечатал) рассказ «Непутевый» с героем Сеней Бабушкиным, «вечным» студентом, размашистой русской натурой, которая тратит себя хоть и «бесцельно», но великодушно и щедро, не зная берегов. И естественно, что человека-стихию повлекло к стихии революционной (на московские баррикады декабря 1905 г.), но не к ее идеологиям: «Да глаза бы мои не глядели на программы все ихние... По мне, уж половодье так половодье <...>»³. В конце концов, недалеко от этого и сам автор. И ему, подобно его литературным сотоварищам тех лет, претят всякого рода «программы» и значительно более импонируют «доразумные», стихийные проявления нравственности в своем народе, которые он нередко ищет в существовании, близком природному (к примеру, образы деревенской Руси из рассказов «Чрево», «Кряжи», «Старшина», «Письмецо» и др.). Именно в этом, *природно-стихийном*, качестве («половодье») будущий «скиф» Замятин приемлет и революцию — «к<а>к смерч, поднимающий голову к небу — ради чего стоит жить»⁴.

Правда, ко времени написания «Непутевого» писатель уже не занимался политической деятельностью, хотя еще находился под полицейским надзором. Но неизменной была его социальная непримиримость. Повесть «На куличках», живописавшая (вслед за самым тематически родственным ей сочинением в русской литературе начала века, купринской повестью «Поединок») устрашающий тупик русского офицерского быта, подвергается цензурным репрессиям вместе с журналом «Заветы», где была напечатана. Память о революции 1905 г. остается в сочинениях Замятина, то косвенно, то непосредственно и прямо высказанная, как в рассказе «Три дня» (1913), далеко не самом лучшем у Замятина, но характерном и многое объясняющем. Писатель вспоминал о «трех днях, прожитых» в бытность студентом-практикантом «рядом с „Потемкиным“» — легендарным броненосцем, поднявшим знамя восстания на морском рейде у Одессы в июне 1905 г. События тех дней

описаны, судя по всему, с дневниковой точностью. Но на них ложится и горький отсвет позднейших раздумий. Несостоявшееся обновление («ждали самого неожиданного, самого удивительного») — лейтмотив рассказа. В центре его — разгул мятущейся толпы, сначала восторженно приветствовавшей восставших, а затем отдающей разрушительным инстинктам.

Засилье мещанско-анархической стихии, воплощающей дурные черты социального наследия, российскую «азиатчину», губительную для живой жизни в стране, и становится одной из главных тем писателя. Среди многочисленных в ту пору повествований о «сонной, ленивой, ко всему равнодушной, ничего не любящей, ничего не знающей провинции» (Куприн — «Черная молния») замятинский «первенец» «Уездное» — одно из самых значительных. Горький сказал об «Уездном», которое считал лучшим сочинением писателя: «<...> этот “Городок Окуров” (горьковская повесть 1909 г. — В.К.) — вещь, написанная по-русски, с тоскою, с криком, с подавляющим преобладанием содержания над формой»⁵. О слове «подавляющий» можно спорить. Но неоспорима удивительная емкость содержания в очень скромного объема сочинении. Обоих авторов соединил пристальный интерес к огромной мещанской провинции и стремление думать о ней, хотя и по-разному, не только в категориях сего дня, но в гораздо более широких.

И с давно знакомым, и с новым встречаемся мы в «Уездном». В русскую глухомань (Островский, Гоголь, Лесков) с ее «домовитым <...> богомольным, степенным народом», которому «с полной утробой сладко спится после обеда», у которого «калитка на засовах железных», который живет «вроде как во град-Китеже на дне озера <...> ничегошеньки у нас не слышать, над головой вода мутная да сонная» (З₁, 63, 78), пришли иные времена, и «кончилось в посаде старинное житье, взбаламутили <...>» (З₁, 88). Совладать ли, однако, историческому потоку с обитателями темных царств?

Поначалу кажется, что «герой» повести Барыба, тупоумный невежда, угождающий лишь утробным своим инстинктам, — всего-навсего бытовое чудище из российского захолустья, и не слишком страшное. Но когда он пошел в рост, стал служить властям по части судебных лжесвидетельств (в том числе и политических) и, готовый к новым расправам, надел уряднический китель, тогда повеяло жутковатым и зловещим от этой дремучей силы. Какую-то пугающую, уродливую монументальность приобрела она: «Будто и не человек шел, а старая воскресшая курганная баба, нелепая русская каменная баба» (З₁, 90). Древняя каменная баба, воскресшая в уряднике! Эта многозначительная метафора — мифопоэтический образ, завершающий «Уездное», — намекает на масштабы

обобщения, заключенного и в главного героя и во всем небольшом произведении, где сходятся глубокое прошлое и настоящее.

Еще одна повесть, «На куличках», написана, казалось бы, о другом — о военной среде. Бог знает как далеко, на Дальний Восток, «к черту на кулички», переносится на сей раз ее действие. Но прежде всего это иная, иносказательная, отдаленность, точно такая, как в близкой мещанской провинции — отдаленность от естественного и человеческого. Изображением психологических казусов трагического свойства «На куличках» напоминает о маленькой повести «Алатырь», превосходном сочинении, привлекающем отточенной цельностью художественной манеры. От начала и до конца оно выдержано в фарсовом ключе. Но, по существу, — это трагифарс. В какой-то паноптикум, кажется сначала, попадаем мы с вами. Собрание нелепиц и аномалий являют изображенные здесь люди. И однако в них — не одни курьезы. Мотив людских душ, томящихся по светлomu, бегущих от «скучной правды» в «сновиденную жизнь», пусть призрачную и химерическую, но не желающую примириться с засильем «уездного», проникает произведение, психологически осложняющее ведущую замятинскую тему: загнанные в угол таятся в замятинской провинции и задатки силы доброй, нерастраченное душевное тепло, мучительные усилия подчас дремучего ума найти тропу к правде и справедливости.

При этом в мире писателя хорошее, как и дурное, щедро наделено русскостью. Об одной из страдающих героинь сказано: «<...> все стерпит, все поднимет русская женщина» (З, 165) («На куличках»). Бытовая и социальная конкретность неизменно расширяется до национального, а оно, в свой черед, оказывается на еще более высоком уровне. Так постоянно у Замятина.

К примеру, и в рассказе «Африка» (1916). Его герой, Федор Волков, один из самых душевно одаренных народных характеров писателя, обманут средой цивилизованных людей. Знаменательно, что он — исконный житель Севера, помор. Не впервые наши художники слова искали тут цельную душу. Однако в этом произведении (от которого пошли другие «северные» рассказы Замятина), казалось бы особенно локальном по своему «материалу», почвенном, автор выводит местную тему далеко за этнографические границы. Тут — сама природа человеческая, естественная, добрая, но отторгнутая и неприкаянная.

В середине 1910-х гг. Замятин сходитя с группировавшимся около петербургского журнала «Заветы» кругом писателей (его ведущей фигурой был А.М. Ремизов, курировал литературную часть издания Иванов-Разумник), сближавшихся в поисках истинной сущности национально-народного духа. Активного участника этого круга М.М. Пришвина тоже

привлекали на сем пути первородные глубины России, и особенно — жизнь аборигенов Севера («В краю непуганых птиц», «За волшебным коlobком»). Правда, в пришвинском художественном мире значительно больше просветов, чем у Замятина. Но общим для того и другого писателя был пристальный интерес к национальной субстанции как средоточии не подверженных — в конечном счете — времени бытийных начал. А путь к постижению самой этой субстанции, самих этих начал и у Пришвина, и порой в еще большей степени у других реалистов новой волны лежал наиболее часто через изобильное, щедрое воссоздание стихии бытовой жизни.

«От быта к бытию» — данную формулу, слегка варьируемую, не раз повторял Замятин в своих литературных высказываниях. Ее сутью (о чем шла речь в статье о «неореализме») определялось многое в этом течении 1900–1910-х гг. — особенности и конкретного жизнеощущения, возникшего как ответ на последствия первой русской революции, и философически общего мироощущения. Не менее важно, что ею определялись изменения в стилевых процессах, приводившие к раздвиганию смысловых границ художественного образа, его особой символической многозначительности, к преобразованиям в поэтическом языке. Здесь обнаруживались явные соприкосновения с модернистским движением, на что обращал внимание еще Иванов-Разумник, имея в виду и сочинения Замятина. Но в научной и критической литературе последних лет, посвященной писателю, есть тенденция (распространяющаяся, как мы видели, и на другие явления неореалистической литературы) целиком приобщать его к модернистскому типу творчества, трактованному в этом случае чрезмерно расширительно (в том числе, в работах таких серьезных исследователей творчества писателя, как Л. Геллер и В.А. Туниманов). При всех соприкосновениях с другим художественным опытом (подчас демонстративно выявленных) Замятин оставался «неореалистом». «Пошлость, — сказано об «Уездном», — перестает быть у Замятина только социальной категорией и становится мифологической <...> возносится в высший план <...> Перед нами *исконная форма человека* (курсив наш. — В.К.), от которой социальными уподоблениями не отделаешься». Но при этом «мифологическое уподобление у Замятина свершается особыми приемами <...> близкими к реализму»⁶. Из цитируемого изложения лекции М.М. Бахтина явствует, что близость к реализму подразумевает здесь нахождение творчества Замятина внутри реалистического русла, но претерпевающего «сдвиги» и изменения, вносимые в него «современной литературой» (своеобразная «мифопоэтическая» сублимация социального быта), которые, в свою очередь, подсказаны и опытом прошлого: «У Гоголя было положено начало понимания пошлости как глубинной силы»⁷.

Трудно оспорить такой подход. В полном согласии с устремлениями современников-«неореалистов» замятинское искусство явило собой синтез наиболее близких писателю заветов русской классики, каковой — вместе с модернистскими веяниями — и породил особое качество реализма.

Путь нового поколения реалистов оплодотворили жанровые реформы их ближайшего предшественника — Чехова, о чем сказал сам Замятин в лекциях по курсу «Техника художественной прозы», который читал в литературной студии петроградского Дома искусств в 1919–1922 годах: «Ко времени появления неореалистов жизнь усложнилась, стала быстрее, лихорадочней <...> В соответствии с этим новым характером жизни неореалисты научились писать сжатей, короче, отрывистей, чем это было у реалистов <...> Научились содержание романа втискивать в рамки повести, рассказа. Учителем в этом отношении был Чехов <...>»⁸. Писатель и позже почитал чеховскую прозу одним из самых высоких образцов искусства, рожденного новым временем. Замятинское творчество — пример преемственности. Его «малая» проза тоже приобретает своеобразно эпические черты. Характерно «безличное» название его первых повестей — «Уездное», «На куличках», «Алатырь». Отдельные явления, фигуры отступают перед интересом художника к общему строю жизни, которому принадлежат. Повествование о глухих углах российской провинции, действие, замкнутое в тесных пространствах, освещены мыслью о всей «загнанной на кулички Руси» и шире — об участии современного человека.

Уже в ранних сочинениях Замятин — мастер высокого класса не только с определившимся видением мира, но и сложившейся поэтикой. Слова Федина «Замятин нехитро угадать по любой фразе»⁹ (из упоминутой книги о Горьком) уместно отнести и к лучшим из этих произведений. Но на удивление несправедливо его же суждение о писателе: «он был превосходным бытовиком, его пристрастие к сатире было запущенной болезнью»¹⁰. У литераторов «серебряного века» (при всем различии художественных ориентаций) в стремлении обновить поэтический язык путь гротеска — один из излюбленных. Так и у Замятина, в чьем творчестве бытовая живопись соединилась с сатирическим и юмористическим гротеском в глубоко органичном сплаве. Бытовой «материал» знакомых нам повестей и сам по себе необыкновенно колоритен. И вместе с тем предельно сгущен, концентрирован, не окарикатурен, но нередко «преувеличен» средствами карикатуры, гиперболизирован.

Так писали русскую провинцию и Федор Сологуб в знаменитом «Мелком бесе», и, например, Ремизов в повести «Пятая язва». Так писал своих дворянских последышей и Алексей Толстой, чей гротеск, как и за-

мятинский — в отличие от только что названных художников — «чисто» неореалистической природы.

Гротесковое письмо Замятина особенно подчеркнуто, вызывая броско, зрелищно. Он любит удивлять глаз. «Четырехугольный» Барыба со своими «тяжкими железными челюстями» — «давилками», размалывающими камешки. Похотливая, обжорливая Чеботариха из «Уездного» — «потное, липкое тело», «от перекорма ходить не может» (З₁, 53, 48). Омерзительный генерал Азанчеев («На куличках») — «беременное пузо, подпертое коротышками-ножками», «голая, пучеглазая, лягушачья голова <...> может, под платьем-то и пузо даже <...> бело-зелеными пятнами» (З₁, 137). Постоянный прием Замятина — в причудливом внешнем обличье, сквозь чудовищную видимость демонстрировать суть персонажа, явления.

Если чеховский опыт открывал вслед идущим писателям невиданные возможности для жанровых обновлений, то в лепке характеров Замятин (вместе с другими литераторами его времени) охотно следовал урокам того, кем был покорен еще в детстве и о ком с выразительной краткостью сказал в своей «Автобиографии»: «другом был Гоголь» (З₂, 8). В гоголевском гротеске увидел молодой писатель особенно близкий себе путь художественного «преувеличения».

В «Автобиографии» рядом с Гоголем назван и Достоевский, тоже «завлававший» с детских лет («До сих пор помню дрожь и пылающие свои щеки — от “Неточки Незвановой”» — З₂, 7). Соседство — естественное. Ужас «уездного» — и сытое довольство обывателя, и болезни живой души, о которых «с тоскою, с криком» рассказал Достоевский. Но даже напряженно-драматическая «достоевская» ипостась творчества Замятина чаще выступает (если говорить о самых крупных его сочинениях) в «гоголевских», гротесково-комедийных обличьях. Замятинская проза по своему сплетает эти традиции.

Образная система писателя вообще достаточно сложна и прихотлива. Замятин сделал много и для языкового обогащения нашей предреволюционной прозы.

В русскую литературу этого времени широко входит живое устное слово в форме сказовой речи. Сказовой речью — особенно просторечием — увлекаются Бунин, Шмелев, Сергеев-Ценский, Пришвин, Тренев и другие писатели. В их произведениях не раз встретятся страницы своеобразно театрализованной прозы, где царят разговоры, а авторский текст напоминает сценическую ремарку. Герой выговаривается вволю, и автор не любит прерывать его, скорее готов всячески умалить самого себя. Но часто это только кажимость. В том смысле, что персонаж, в котором писатель как бы исчезает и который рисуется подчеркнуто со стороны (как,

например, официант Скороходов из «Человека из ресторана»), оказывается близок автору некими чертами жизнеощущения. Впрочем, дистанции между автором и героем может и совсем не быть. Ее часто нет, например, у крестьянского литератора С.П. Подъячева, хотя внешне и его проза подчеркнута объективна. Многие вещи писателя, на первый взгляд, — всего лишь подробные, нехитрые записи народных разговоров, проникнутые, однако, исподволь атмосферой эмоционального авторского сопереживания.

В литературе той поры весьма заметной была и другая, особенно характерная, форма сказа, позволяющая еще шире внедрить устный язык в письменное слово. Само повествование от автора становится подобием устной речи, поведенной «чужим» языком. Путь, подсказанный и Гоголем, и Лесковым, а в тогдашней литературной современности прежде всего Ремизовым, был особенно близок Замятину, в прозе которого речь повествователя сплошь и рядом приравнивается к языку персонажей, активно соучаствует в словесном обиходе изображаемой среды — уездно-городской, деревенской: «Жили-были Балкашины, купцы почтенные, на заводе своем солод варили-варили, да в холерный год все как-то вдруг и примерли. Сказывают, далеко гдей-то в большом городе живут наследники ихние, да вот все не едут» («Уездное»); «Который настоящий да хороший мужик — тот если за сохой походил да землю нюхнул, так уж во век этого духу земляного не забудет» («На куличках») (З₁, 46, 160).

Вместе с тем эта манера — что весьма существенно — выдерживается непоследовательно. Повествователь нет-нет да и перейдет на речь «интеллигентную». Скажет, например: «То все ведро стояло, теплень, без шинелей ходили, это в ноябре-то» (в первопечатном тексте вместо «шинелей» было «пальтов»), а вслед за тем: «сыпался снег синий, тихий. Тихо пел колыбельную — и плыть, плыть, покачиваться в волнах сумерек, слушать, баюкать грусть...» («На куличках», З₁, 148). Здесь как раз и обнаруживается условность кажущегося «самоотчуждения» повествователя в сказе, иллюзорность этой видимости. Напротив, замятинский сказ сугубо личностен, но в другом смысле (чем тот, о котором шла речь только что) — в смысле свободной словесной игры, которую «позволяет» себе автор со своим материалом. Ведь сдвиги языкового строя чаще всего не предусмотрены какими-то сдвигами в содержании, сменой точек зрения на изображаемое или сменой самих наблюдателей. Здесь задача больше стилизаторская — освоение самой речевой манеры. Писатель экспериментирует со словом. Ища расширения его выразительных возможностей, он сближает разные стилевые пласты «русского лада» (Ремизов). Так и в «Алатыре»: «Вышла зима больно студеная, такой полста лет не бывало. Обманно-радостное, в радужных двух кругах, выплывало

льдьяное солнце. От стыди от лютой наполю треснул древлий алатырь-камень» (З₁, 218). Тут сошлись на крохотном пространстве простонародное слово, архаическое речение и метафорический составной эпитет («обманно-радостное»), популярный в тогдашнем «модерновом» поэтическом языке.

Перед нами — особая, более условная, линия в развитии сказа. Писатель, однако, не заходит чересчур далеко на этом пути, соединяет эксперимент и традицию. Являясь в своей основной функции языковым самовыражением автора-повествователя, его сказовая речь включает, тем не менее, и «островки» другого функционального назначения, более традиционного.

Подразумевает ли, к примеру, просторечное сказывание желание посмотреть на окружающее глазами человека из народа? Когда — да, а когда и нет. «Сказителя» замятинской прозы нередко занимают такие материи, которые вряд ли заинтересовали бы простолюдина. Но в том случае, когда — да, в сказовой речи появляется и собственно «чужое слово», запечатлевающее отделенную от автора-повествователя социально-психологическую характерность. Сопряжение личностного и объективированного в духе характерного для «неореалистов» стиливого синтеза посвоему проступает и здесь.

Между тем существуют разные точки зрения на явление, о котором идет разговор. Так, опираясь на опыт В.В. Розанова, А.М. Ремизова, А. Белого, серьезный исследователь проблемы «неклассических» типов повествования в литературе «серебряного века» (к которым принадлежит и «сказовая» проза Замятина) В. Левин полагает, что используемая в них устная речь (имея в виду повествование от автора) никогда не становится «чужим» словом: «<...> как бы ни был язык насыщен здесь приметами устной речи, он остается авторским»¹¹.

Напротив, Б.М. Эйхенбаум, один из первых рецензентов «Уездного» (Русская молва. 1913. 17 июля), видя в нем явление «школы» Ремизова, возрождающей полную художественную объективность «истинного эпоса», утверждал, что, в отличие от традиционного авторского повествования, замятинская «сказовая» повесть «рассказана так, что “от автора” нет в ней ни слова»: «Само это “уездное” <...> говорит <...>»¹².

«Сказовая» проза Замятина свидетельствует, однако, о том, что данный стиливой тип функционировал более гибко, допуская синтезирование «своего» и «чужого» слова в авторском повествовании.

Писатель продолжал и дальше обогащать свою художественную манеру. С марта 1916 г. и до сентября 1917 г. он жил в Англии, работая на судостроительных верфях. (Инженер-кораблестроитель — другая профес-

сия Замятина, на поприсе которой, как известно, он тоже сделал немалое.) Здесь он написал сатирическое произведение из английской жизни — повесть «Островитяне», где, как и в рассказе «Ловец человеков» — из той же жизни (1918), открывались иные художественные пути.

Место российского «сказителя» занял тут истый «европеец», чья беспощадно скептическая ирония напоминает о почитаемом Замятиным Анатоле Франсе. На смену рассказу от чужого как бы лица пришел — «собственной персоной» — повествующий автор, властно вторгающийся в повествование опять-таки через стилевое самовыражение. Писатель снова значительно обновляет образное слово, но уже в границах книжной речи и, в первую очередь, средствами изобретательнейшего метафорического языка, усиленной ассоциативности, что — создавая особую подчеркнутость авторского присутствия — сближает замятинскую прозу с модернистской. Но при этом продолжает оставаться непререкаемо реальным, глубоко укорененным в бытовой почве самый материал творчества.

Значение образца в литературной среде приобретали обе замятинские манеры — и «орнаментальная проза» в духе «Островитян», и «сказ» в духе «Уездного». Манеры различные и вместе о тем сходные. Сходные пристрастием к гротеску как одному из основных художественных путей. В «английских» произведениях этот путь — пожалуй, еще сильнее, чем в прежних вещах — теснит другие пути. Великолепно пользуется Замятин метонимией при создании своего гротескового образа¹³. Пенсне миссис Дьюли «с холодным блеском хрусталя»; «электрический уют», который «приглаживает все, и не остается ничего — <...> только что-то плоское и гладкое» — предмет вожделенных мечтаний Кембла; губы леди Кембл, «как черви» — «они извивались, шевелили вниз и вверх хвостиками <...>» («Островитяне»); руки мистера Краггса — «громадные крабовые клешни» («Ловец человеков») и многое другое. Все это — опознавательные признаки, по которым мы узнаем самое важное о замятинском образе. Тут особенно ощущаются заветы автора «Носа». Это — мир, в котором вещь или «неодушевленная» часть тела, часто напоминающая о «низшей» фауне, способны заместить живого человека, его душу («пенсне было необходимым и, может быть, основным органом миссис Дьюли»). Так возникает тема бездуховной цивилизации, чей девиз «принудительного спасения» человека подразумевает полное его обездушение.

«Островитяне», как и «Уездное», отличает (хотя и в гротесковом преувеличении) великолепный *couleur locale*. Но при этом своеобразный парадокс замятинских изображений состоит в том, что при всей сугубой подчеркнутости, даже выпяченности свойственного им «местного коло-

рита» он не столько обособляет, сколько сближает разное и непохожее. Что общего между стихийно дремучим Барыбой и викарием Дьюли из «Островитян», бездушным рационалистом? Провинциальные россияне и респектабельные англосаксы — казалось бы, инопланетяне по отношению друг к другу. Однако глубинная суть их бытия одна и та же — по-пранная ими человечность. За что понес кару Кембл, герой «английской» повести? Только ли за совершенное им преступление? «Вина» героя — значительно большая. Общество мстит личности за попытку, пусть даже очень робкую, отпасть от его норм, вернувшись к здоровому человеческому естеству.

Изначально добрая сущность человека и ее судьбы в окружающем мире — вот узел, в котором, уже с ранних вещей, стягиваются основные мотивы творчества Замятина. С привлекательно-широкой позиции рассматривает он современную ему действительность — сквозь призму вечных ценностей существования. Но не видит места для них в историческом процессе своего времени. Исторические и общечеловеческие начала не находят примирения в сознании писателя. И это полностью раскрылось в его дальнейшем пути.

* * *

Оценивая последующую эволюцию Замятина, нельзя обойтись расхожими общими местами — о враждебном отношении к Октябрьской революции, глубоком пессимизме замятинского творчества — которыми слишком долго пользовались. Они до крайности упрощают драматически трудное — как и у многих его сотоварищей — вхождение писателя в новую действительность и весьма непростые реакции на нее. Преобладающей, но далеко не исчерпывающей, стала реакция отторжения, ибо и в эти годы он оставался «в сущности, человеком революции»¹⁴.

В «Автобиографии» 1928 года Замятин намекнул на истинные свои ощущения той поры. Он сказал здесь о «веселой, жуткой зиме 17–18 года, когда все сдвинулось, поплыло куда-то в неизвестность» (З₂, 12). Чувство страха перед совершающимся, но одновременно захваченности им (и весело и жутко)! И — несколько позднее — погружение в бурнокипящую литературную жизнь, заданную небывалыми историческими ритмами, кишащую замыслами: работа в редколлегии издательства «Всемирная литература» («издать всех классиков всех времен и всех народов» — З₂, 12), в правлении Всероссийского союза писателей, в Совете Дома искусств, редактирование ряда журналов и многое другое.

Осложненному восприятию окружающего соответствовал уже сам по себе сложный состав его творчества, каким он формируется с первых послереволюционных лет. Вровень с художником слова, и столь же активным, становится теперь Замятин-публицист и Замятин-критик — области, которые в предреволюционное время только проклеивались у него. Все составляющие этого широкого творческого комплекса связаны особенно тесно (а потому по отношению к нему уместен и органичен слитный анализ).

Перед нами в известном смысле — даже стилевое единство. К многочисленным замятинским статьям, очеркам, газетным и журнальным фельетонам, мемуарам трудно применить определение «нехудожественная проза», поскольку из своего художественного арсенала автор очень щедро черпал и для них. И это — одна из самых примечательных черт.

Понятийное слово, часто у Замятина научно оснащенное, вовлекается здесь в затейливую словесную игру, так характерную для замятинского художественного стиля. Статья «О синтетизме» (1922) начинается с графического изображения формулы «отрицание отрицания»: «+, —, — — вот три школы в искусстве — и нет никаких других» (З₂, 74). А подтверждает формулу этакая «чувственно соблазнительная» образная вариация на тему об Адаме и Еве. Пристрастие к «зрительному лейтмотиву», который «прорастает корнями через абзацы, страницы» (З₂, 166), переходит и на статьи писателя. «Есть такие одеяла: лоскутные, косячковые тож. И чего-чего нету только в одеяле таком: и ситцу кусок с малиновыми разводами; и бархату клоч, молью малость травленного; и пестрядины лоскут <...>. А толку чуть: по швам разлезается, и в глазах — очень уж рябо. Так вот и сборники эти» (З₂, 16). Это — начало рецензии 1914 г. на литературные сборники «Энергия». Оно становится основным образным стержнем, на который затем нанизываются отдельные суждения критика. Он и в дальнейшем пользовался этим приемом. Порой тезис почти заслонялся образом; и тогда статья, очерк напоминали иносказание. К примеру, сюжет о ледоколе («О моих женах, о ледоколах и о России» — 1933) — дань второму призванию писателя — становится своеобразной притчей о мучительных путях русского человека, которому «нужны были, должно быть, особенно крепкие ребра и особенно толстая кожа, чтобы не быть раздавленным тяжестью того небывалого груза, который история бросила на его плечи» (З₂, 181).

Широко привлекается и все другое из запаса художника: беспощадно ироническая интонация в прихотливом сплетении с пафосно романтической, насыщенная метафоричность, предельно динамичный, «летучий» («О литературе, революции, энтропии и о прочем», 1924) синтаксис и отдельные, столь же «летучие», острые, блестящие аттестации и оценки.

Чего стоит хотя бы «хронический анапестит» (З₂, 164) — о ритмической прозе Андрея Белого, приверженной к трехсложному метру — анапесту.

Но не только близость стиля роднит разные сферы писательства Замятина. «Нехудожественному» в его наследии, как и «художественному», присуща тенденция к масштабным обобщениям. Присуща даже тому, что по самой природе своей особенно привязано к текущему моменту — к собственно публицистике. Соединяет все это прежде всего дух общественной оппозиционности.

Участник первой русской революции, влюбленный в нее, «юную, свободную огнеглазую любовницу» (З₂, 68), после Октября 1917 года занял критическую позицию уже по отношению к свергнувшему самодержавие режиму. Как известно, подобные писательские и вообще интеллигентские эволюции — нередкий случай в ту пору. И, однако, обвинения в реставраторских помыслах, преследовавшие писателя с первых лет революции, были и превратны, и примитивны.

Публицистика Замятина 1918–1919 гг. — тому свидетельство. Ее основная мысль — «Россия, старая наша Россия, умерла» («Беседы еретика»), а новая не родилась. Ибо с крахом старой государственности осталось жить дурное духовное наследие — психология насилия и тоталитаризма. Оно и исказило революционную стихию, которой — в самой идее ее — по-прежнему верен писатель. Лишь в «самые первые дни, в дни подъема» торжествовала «воля народа», а затем уступила воле «диктаторов» (З₂, 45). На «лике русской революции» «вольной, как Волга», появилась «жандармская короста» (З₂, 43). Ностальгии по прошлому нет и в помине: «Константин Победоносцев умер — да здравствует Константин Победоносцев!» (З₂, 27). И в других статьях Замятина постоянно выстраиваются параллели, демонстрирующие зловещую власть прошлого над революционным настоящим. Обличив «красный террор против наймитов буржуазии», «аресты советской полицией рабочих» и другие способы обращения «в свою веру артиллерийским огнем», публицист напомним о том, что «так у нас, на Руси, лечили от заблуждений раскольников, молокан, социалистов», о еврейских погромах «при Романовых», о «знакомом духе охраны» («Скифы ли?», «Елизавета Английская», «О лакеях», «Великий Ассенизатор»), сопровождает характерной аналогией свой протест против преследований свободного слова — закрытия цензурой газет и др.: «Синие гектографированные листки. Против них — войска, полицейские, жандармы <...> Жалкие “интеллигентские” и «лже-социалистические» газетки. Против них — коммунистические штыки и пулеметы» («Они правы» — З₂, 42).

Где деспоты, там и рабы. Теме насилия в замятинской публицистике сопутствует, пожалуй, еще более важный для нее сюжет «о лакеях», о не-

избежно возникающей на почве диктатуры атмосфере общественного холопства, как едва ли не главной духовной опасности.

О раболепстве в культуре, печатном слове особенно много написано Замятиным. В «свободном слове», которое «сильней тяжеловооруженных, сильней легионов, сильней жандармов, сильней пулеметов» (З₂, 42), он видит условие общего освобождения человека, даже основной гарант этого. Среди статей и выступлений писателя, так или иначе затрагивающих тему «служебного искусства», выделяется своим масштабом, бескомпромиссностью, яркостью памфлетного пера статья «Я боюсь» (1920). Ее тема — тревожные явления перерождения новой литературы России, превращающейся в «институт придворных поэтов», «юрких» авторов, знающих, «когда петь сретение царя и когда молот и серп», служающих режиму и его идеологии. Ее итог — неизбежный крах истинного творчества там, где его вершат не «безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики», а «исполнительные и благонадежные чиновники». Ее прогноз — «я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое» (З₂, 53). Именно с появлением этой статьи началась, свидетельствовал Замятин, кампания против него с криминальными обвинениями.

В выступлениях писателя тех лет бывала излишняя запальчивость, касавшаяся и широкой общественной сферы, и близкой Замятину литературно-творческой. Не пристало ему, к примеру, толковать увлеченность Блока революционной действительностью 1918 года как приспособление к ней, «прятие мира со всячинкой» («Домашние и дикие» — З₂, 37–38). Позже отношение Замятина к Блоку стало совсем другим.

Отдельные тому подобные суждения не заслонили многозначительности общих тенденций мысли Замятина-публициста. Ее основное достоинство заключалось, пожалуй, в том, что степень истинности ее выводов возрастала с движением времени. Стеснение свобод и прав личности — то, чему яростно противился Замятин в начальный период революции, — могло быть объяснено временными и вынужденными обстоятельствами Гражданской войны и хозяйственной разрухи. Но прошли годы, и общественная модель, возникавшая в экстремальных условиях, утвердилась как господствующая.

По отношению к 1920 году, когда написана статья «Я боюсь», представление о раболепности значительной части тогдашней литературы было все-таки преувеличением. Но как пророчески точно увидена складывавшаяся тенденция! Как адекватна будущей литературной реальности высказанная здесь мысль о рождении «какого-то нового католицизма, который не меньше старого опасается всякого еретического слова» (З₂, 53). Лучшую «формулу» для воцарения социалистического реализма в обста-

новке 1930-х годов трудно придумать. Или другое суждение — о современной критике, — высказанное в одной из записей 1920-х годов: «статьи становятся похожими на статьи Уголовного Кодекса, а критик из *исследователя* превращается в *следователя*, командированного соответствующим учреждением» (З₂, 245).

Однако, при всех жестких несогласиях с новой действительностью — можно еще раз сказать об этом — в них не было и следа контрреволюционности. В 1923 году в статье «Новая русская проза» он опровергал обвинения литераторов группы «Серрапионовы братья» в неприятии революции: «писателей, враждебных революции, в России сейчас нет — их выдумали, чтобы не было очень скучно. А поводом послужило то, что эти писатели не считают революцию чахоточной барышней, которую нужно оберегать от малейшего сквозняка» (З₂, 84). Несомненно, писатель имел в виду здесь и самого себя.

И это, наряду с публицистикой, подтверждает его художественная проза первых послереволюционных лет. В данном случае прямое авторское слово — в полном согласии со словом образным (что далеко не всегда бывает в практике крупных писателей). Замятин-художник столь же категоричен, как и Замятин-публицист, в отвержении «старого мира». Как зловещие напоминания, возникают картинки из недавнего прошлого — о садизме сильных и рабской покорности слабых («Детская», 1920). Беспощадно, разоблачительно зорок писатель и к жестокости на глазах совершающегося исторического процесса, повышенно чуток к ней. Но в замятинских образах вовлечения в революцию отсталой массы с ее разрушительными инстинктами, косностью есть и задатки добра и человечности («Сподручница грешных» — 1918, «Дракон» — 1918 и др.). Отталкиваясь от насилия, Замятин увлекался (и одновременно ужасался) всплесками стихийной силы в общественном и личном бытии, иронизируя над тепличной, замкнуто книжной культурой, отгороженной от «бурь» времени, когда «мир накренился на 45°<...>, борт трещит» (З₂, 97).

Облик такой культуры возникает в герое рассказа «Мамай» (1920), «маленьком человечке» с «пингвиными крылышками-руками» и с пародийно звучащей фамилией, ибо, в отличие от «Мамае 1300 какого-то года», «Мамай 1917 года» лишь «завоевывал книги» и только единожды, в пароксизме ярости, смог убить... мышь. Он трогателен и одновременно пародиен на фоне времени — «разбушевавшегося», «жуткого океана», не щадящего слабосильных (снова — и «весело», и «жутко»).

О жертвах — и другое, высокохудожественное и, наверное, одно из самых трагичных сочинений писателя, написанное в иной тональности, выявляющей еще раз неоднозначность замятинского видения окру-

жающего мира: короткий рассказ «Пещера» (1920). На месте прежнего Петербурга — «ледники, мамонты, пустыни» и «завернутые в шкуры, в пальто, в одеяла, в лохмотья — пещерные люди» (З₁, 372). Очевиден смысл восприятия последствий общественного катаклизма. Но оно сложнее и страшнее, чем социальная инвектива. Образы «Пещеры» внушают, кажется, ощущение фатальной неизбежности стихийного исторического процесса, неумолимого к судьбам частного бытия и отдельного человека (льдина «оторвалась от берега — и понесла» «крошечного, сплюснутого, чуть видного — так, щепочка» человека; «по людям на корточках — огромная, ровная поступь какого-то мамонтейшего мамонта» — З₁, 377–378, 380).

Произведения первых послереволюционных лет оттачивают и совершенствуют уже испытанное художественное оружие. В коротких рассказах — как «Мамай» и особенно «Пещера», — исключительна концентрация образного смысла. Торжествует «чеховское» умение вмещать огромное в малое, достигаемое не только особой смысловой емкостью основных образов, но и особой структурой художественной речи в ее самых дробных элементах, какова, например, излюбленная и постоянная у Замятина эллиптичность («Последняя секунда: сейчас уйдет, или — ...», «Льдина — все быстрее», «И Маша — так же просто (сказала. — В.К.), как просила чаю» и мн.др. — из «Пещеры»), создающая предельную лаконичность и — часто — подтекстовую многозначительность повествования.

Именно в пору создания «Пещеры», «Мамая», интенсивно размышляя о поэтике нового, неореалистического искусства, Замятин так (в уже цитированной лекции) формулировал одну из непрменных, по его мнению, ее черт. «С целью <...> экономии слов и с целью живее передать впечатление движения жизни неореалисты избегают давать отдельные описания места действия или героев. Неореалисты не рассказывают, а показывают, так что и к произведениям их больше подходило бы название не рассказы, а показы»¹⁵, настойчиво возвращаясь к этой мысли и много позднее. Все в образе и через образ, внутреннее только через наглядное — родовое свойство замятинского стиля. «В основе этой точки зрения позиция не в с е в е д е н и я, а в с е в и д е н и я: автор считает для себя мир известным в той мере, в какой он видим»¹⁶.

Прямой же авторской речи как оценивающей, комментирующей изображаемое, разъясняющей, к примеру, переходы от одного эпизода к другому, почти нет у писателя. Его повествование — «самодвижущееся», сближающееся с киномонтажем, на что указывал в 1930-е годы сам автор: «В сущности, вся моя литературная работа была кинематографической; я никогда не объяснял; я всегда показывал и намекал»¹⁷. Это каче-

ство, вместе со сплошной «зрелищностью», сообщает его прозе «сценарные» черты. Одна из многих выразительных иллюстраций — рассказ «Детская».

Не «объяснять», а «показывать», «устранив» оценивающего автора, — с этим в прежнем художественном опыте связан, главным образом, принцип натуралистического повествования, подразумевающий бесстрастный объективизм писательской позиции. У Замятина подобная же особенность означает нечто противоположное: нарастающее «участие» автора в повествовании, только в других, более сокрытых, формах — внутри самого «зрительного», «внешнего» образа, что придает ему сугубую значимость и знаковость. В «Мамае» и «Пещере» основным строительным материалом и одновременно источником широкого символического обобщения становятся «зрительные лейтмотивы» (употребляя определение Замятина) — образы корабля, пещеры. А иносказательная метафорико-метонимическая образная речь много содействует умножению символических смыслов этого рода, представляя развороченный войной и революцией петроградский быт в фантазмагорическом освещении («Между скал, где века назад был Петербург, ночами бродил серохоботный мамонт» — З₁, 372), но ни в чем не подменяя дотошной реалистической убедительности, а «нарастая» на ней¹⁸.

Перед нами — яркие примеры замятинского «фантастического реализма», о котором еще пойдет речь. Но он — лишь одно из проявлений особо «укрупненного» мышления, которое характеризует всю литературную деятельность писателя и которое наиболее точно определяется привлекавшим самого Замятина словом «синтетизм»¹⁹. Подобное качество, заданное уже ранними его произведениями, в первые послереволюционные годы продолжает расширяться в своем диапазоне — не только собственно художественном, но и мирозерцательном — вопреки прокрустову ложу, уготованному для писателя новым режимом.

Судить об этом легче, обратившись к изданиям, представляющим различные стороны его творчества. Такова его книга «Нечестивые рассказы» (1927), куда вошли преимущественно произведения второй половины 1910-х — первой половины 1920-х годов. В заглавии передан дух неумной ироничности, пронизывающий сочинения писателя. Здесь — и рассказы о современном быте. И сатирические миниатюры, писавшиеся на протяжении лет, еще с предреволюционной поры, а затем собранные в цикл «Сказки». И истории из цикла «Чудеса», в «житийные» сюжеты которых «кошунственно» вторгались плотские, чувственные мотивы²⁰ (снова напоминая об Анатоле Франсе, его иронических стилизациях на религиозно-клерикальные темы). Иногда может показаться даже, что разъедающий скепсис — основная смысловая «краска» замятинских

произведений. Но рядом с нею то и дело возникает другая, романтическая краска. Замятин-скептик прохладен и недоверчив к рожденным сегодняшним днем истинам. Замятин-романтик верит в вечные духовные маяки на пути человечества.

Оба этих полюса — замятинский скептицизм, очень часто трагически окрашенный, и замятинский романтизм, менее оцененный (но приведем слова самого автора: «Всякий подлинный живой художник — непременно романтик»²¹), — неизменные компоненты того синтетического целого, какое являет собой мир писателя. Равно и отдельные области этого мира уподобляются смысловым вертикалям — в том отношении, что каждая заключает в себе идею особого синтеза. Материал конкретных раздумий, каким бы дробным он ни был (в публицистике — многочисленные отклики на социальную злобу дня; в литературной критике, к примеру, — анализы текущей литературной ситуации и индивидуальных творческих опытов), неизбежно возвышается до объединяющей его общей идеи. Что же до наиболее крупных, значительных художественных сочинений писателя, то они представляют собой своего рода высший синтез в замятинской системе как целом, поскольку концентрируют основные концептуальные, итоговые стороны *всех* ее составляющих.

Наиболее обобщенный план литературной деятельности Замятина советского времени, к которому возводится в его публицистике, критике и собственно образом творчестве все конкретное и отдельное, заслуживает особого разговора.

* * *

В публицистике таким планом становится концепция революции. Мы возвращаемся к революционной теме у писателя, но уже не в исторически конкретном ее измерении, а самом общем, сущностном (испытавшем воздействие философских идей, естественных, точных наук, о чем много говорилось в 1920-е годы и самим автором, и его толкователями).

Каким же видится оно Замятину? Прежде всего это — взгляд на революцию как на всеобщий закон существования. Она — «всюду, во всем; она бесконечна», поскольку основное условие живой жизни мира — непрестанное взрывчатое обновление. В этом смысле «закон революции не социальный, а неизмеримо больше — космический <...>, такой же, как закон сохранения энергии; вырождения энергии (энтропии)». А «революция социальная» — одно из необходимых проявлений («одно из бесчисленных чисел») «универсального закона» («О литературе, революции, энтропии и о прочем» — З₂, 95–96). По логике мысли Замятина, в

социальной революции эта универсальность должна стать всечеловечностью.

Портрет истинного революционера, каким видел его писатель, набросан в статье «Скифы ли?» (1918) — в полемике с известной общественно-литературной группой начала революции «Скифы» и особенно с ее идейным лидером Р.В. Ивановым-Разумником. Но для нас в данном случае объект полемики — не самое важное. Важнее собственное понятие автора статьи о «скифстве», с которым и связано представление о подлинной революционности. «Скифство» у Замятина — не классовая и не идеологическая, а всеобщая нравственно-духовная категория. Писатель глубоко чужд гипертрофированной идее коллективизма, безликой массовидности, подчиняющей себе человеческое «я». По этому поводу он спорил с революционными концепциями своего времени (в том числе и со «Скифами» Блока). На первом плане у него — отдельная личность и ее свобода. В замятинском «скифе» — высшее духовное выражение инстинкта личной свободы, изначально присущего человеку. А условие освобождения — вечное недовольство собою и окружающим бытием, «вечное достижение», «вечное движение вперед».

Правда, славя его в своих статьях, писатель бывает чрезмерно категоричен в представлениях о диалектике настоящего и будущего, абсолютизирует динамику и недооценивает статику (воспринимаемую как энтропия), превозносит «достижение» и опасается «достижения». Но при этом ведомый «буйной волей» революционер Замятина, чей «клич — вечное „дойой!“», отвергает право на насилие. Он пришел в жизнь ради «мира всего мира» с «любовью к серпу» и с «ненавистью к мечу» (З₂, 31).

Однако та революция, свидетелем которой был Замятин, исходила из другого приоритета — классового над общечеловеческим — порождавшего новую несвободу, новые узмы вместо чаемого сближения людей: «Мы пережили эпоху подавления масс; мы переживаем эпоху подавления личности во имя масс <...>» («Завтра» — З₂, 48)²². С приоритетом классового начала связал Замятин и преобладание в революции разрушительных задач в ущерб «созидательной работе» («Беседы еретика»). И — как следствие — преобладание опасно «разрушительного» строя души, обращенного на «классовую ненависть»: «Век наш жесток, железен — да. <...> Но тем нужнее отдых от ненависти <...>» («Цель» — З₂, 142).

Как избыть ненависть и воскресить любовь? Как отделить и уберечь то, что объединяет людей, от того, что разделяет их в суровой логике борьбы? Только сохранение этих общечеловеческих ценностей в неумолимом потоке истории может, по Замятину, оправдать революцию в ее истинном предназначении, философской сути.

Литературная критика Замятина отмечена тем же широким и общим смысловым измерением. Не раз признававшийся во влюбленности в литературу — свою «жену», он говорил: «Мои дети — мои книги; других у меня нет» (З₂, 254). Бесконечно важно в искусстве слова для него все: широкие концепции художника, большие вопросы психологии творчества вместе с приемами мастерства, «техникой художественной прозы», над чем размышлял особенно настойчиво, — искусство фабулы, способы монтажа, смещение повествовательных планов, «инструментовка» прозы, особый синтаксис и т.п. Но впечатляющее это многообразие, по сути, подчинено одной цели — тотальному обновлению современного искусства на почве идеи «синтетизма». Смысл ее — применительно к эстетической концепции писателя — раскрыт в ряде его статей и лекций первых пореволюционных лет. «Реализм видел мир простым глазом; символизму мелькнул сквозь поверхность мира скелет — и символизм отвернулся от мира. Это — тезис и антитеза <...>» («О синтетизме», З₂, 77). Задача в том, чтобы соединить их в новом «синтезе», где «будет одновременно и микроскоп реализма, и телескопические, уводящие к бесконечностям, стекла символизма» («Новая русская проза», З₂, 95), где, как уже сказано, смыкаются стихия «быта» и феномен «бытия».

Идея синтезирования реализма и символизма в особом качестве искусства сравнительно широко обсуждалась еще в предреволюционной критике (о чем уже шла речь в нашей книге). Однако процессы эти не укладывались в теоретическую схему, для них уготованную, часто оказывались много сложнее ее.

Было очевидное упрощение (может быть, нарочитое, для наглядности мысли) и в броских замятинских формулах, сказавшееся во взгляде на реализм как утверждение лишь чувственно земного начала, «яркой, простой, крепкой, грубой плоти»; и на символизм, которому вовсе отказывалось в «земном» содержании: «“нет” — всей плоти» («О синтетизме», З₂, 75).

Решали, однако, не те или другие слишком категорические формулы, а то, что стояло за ними. Так, оперируя подчас сплошным понятием «реализм» («у реализма нет корней» — З₂, 93), Замятин на самом деле дифференцировал его, отделяя традиционалистское в нем от живого и современного, исходя из исчерпания возможностей реалистической, как и символистской («символизма — уже нет на поле: он на книжной полке <...>» — З₂, 93), формы в их первоизданном виде. Уже упоминались и цитировались высокие замятинские оценки чеховского творчества в лекции «Современная русская литература» (с. 299) и статье 1925 г. «Чехов и мы» (с. 204), где

опыт Чехова как «подлинного писателя-реалиста» признавался одним из самых решающих факторов в формировании «современного нам нового реализма». Иное дело, что замятинские оценки в этом смысле других художественных явлений и фигур могли быть спорными. Само же присутствие в обновленном искусстве неких сущностных свойств реализма для Замятина-критика неоспоримо: «Искусство работает *пирамидально*: в основе новых достижений <...> использование всего, накопленного <...> в основании пирамиды <...> для того, чтобы прыгнуть вверх <...> надо, чтобы была земля»²³. Но с «землею», почитаемой здесь материнским лоном искусства, в первую очередь, связывались у Замятина (как, в его понимании, и с «бытом») опознавательные признаки реалистического искусства. Оттого от его язвительной критики доставалось не только эпигонам (в том числе, и тем, кто «усердно пытаются быть авиаторами, оседлав паровоз» — «Я боюсь»), но и мнимым новаторам из тех, кто «далеко “левее здравого смысла”» (З₂, 188). Этой своей непримиримости к обеим крайностям он останется верен до конца. Тому пример — написанный уже в эмигрантские годы большой очерк «Москва — Петербург» (1933), посвященный художественной жизни двух столиц.

Скажем о едва ли не самом важном — о двояком обосновании эстетической концепции Замятина: не только из закономерностей художественного саморазвития, но не в меньшей мере из представлений об искусстве как художественном эквиваленте истории. Речь шла о необходимости соответствия новых путей искусства катастрофическому характеру переживаемой эпохи, определенного соответствия и самой «техники» художественного письма историческим «землетрясениям последних лет» («Новая русская проза» — З₂, 90).

И вот как виделось это соответствие. Всеобщность, глобальность перемен, совершающихся в стране и мире, — прежде всего. А значит, и «в литературе нужны огромные, мачтовые, аэропланые, философские кругозоры <...>» («О литературе, революции, энтропии и о прочем» — З₂, 97). Другая черта — стремительность ритмов эпохи, вызывающая к жизни особую динамику литературной формы: «Старых, медленных, дормезных описаний нет: лаконизм — но огромная заряженность, высоковольтность каждого слова» (З₂, 99). К примеру, «быстрая, как в кино, смена картин» в «Дьяволиаде» М.А. Булгакова оценена как «одна из тех (немногих) формальных рамок, в какие можно уложить наше вчера — 19-й, 20-й год» («О сегодняшнем и о современном» — З₂, 104). И наконец, главное — небывалость, несоизмеримость всего того, что происходит вокруг, с тем, что происходило до сих пор, со «вчерашней жизнью на прочных китах». «Сегодня — Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты; завтра — мы совершенно спокойно купим место в sleeping

саг'е на Марс. <...> И искусство, выросшее из этой, сегодняшней, реальности, — разве может не быть фантастическим, похожим на сон?

Но все-таки есть еще дома, сапоги, папиросы; и рядом с конторой, где продаются билеты на Марс, — магазин, где продаются колбасы из собачины. Отсюда в сегодняшнем искусстве — синтез фантастики с бытом. Каждую деталь — можно ощупать; все имеет меру, вес, запах; из всего — сок, как из спелой вишни. И все же из камней, сапог, папирос и колбас — фантазм, сон» («О синтетизме» — З₂, 78).

Мысль о такого рода «синтезе» особенно привлекала Замятина-критика. Он постоянно повторял ее. И возникают ассоциации, подсказанные самим писателем. 11 декабря 1868 года Ф.М. Достоевский писал А.Н. Майкову: «Господи! Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии, — да разве не закричат реалисты, что это фантазия! А между тем это исконный, настоящий реализм!»²⁴ И несколько позже, 26 февраля 1869 года, Н.Н. Страхову: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного <...> В каждом нумере газет Вы встречаете отчет о самых действительных фактах и о самых мудреных. Для писателей наших они фантастичны, <...> а между тем они действительность <...>»²⁵. По существу эти суждения удивительно схожи (вплоть до ссылки на газеты как источник «фантастического») с тем, что писали в начале революции и Замятин, и некоторые его коллеги.

Замятин настойчиво искал подтверждения своим идеям и в опыте близких предшественников и старших современников. У Герберта Уэллса, «современнейшего из современных писателей» с «новым кругозором» и «прозрениями будущего»²⁶. У Федора Сологуба, чье «тонкое и трудное искусство» — «к одной формуле привести и твердое, и газообразное состояние литературного материала, и фантастику, и быт» — оплодотворило «стилистические искания новейшей русской прозы» («Белая любовь» — З₂, 135). У О. Генри с его «особым чутьем к стремительным ритмам современности и соответствующей им художественной техникой»²⁷.

И Замятин знал, что его оснащенная столь прочными литературными мотивировками мысль падет на готовую почву. Нечто подобное высказывали в это время и его товарищи по перу. Например, В. Каверин Горькому в сентябре 1922 года: «Сейчас в фаворе быт и русская действительность. <...> И как будто мало в современной жизни всякой фантастики. <...> А написать — так никто не поверит»²⁸. И сам Горький в письмах к Каверину и другим участникам группы «Серрапионовы братья» настой-

чиво советовал живописать «русский, современный, достаточно фантастический быт», учиться находить «ирреальное, полуфантастическое» «в реальном — в фактах», будучи убежденным в насущной необходимости этой художественной задачи: «писатель-то ныне работает с материалом, который зыблется, изменяется, фантастически соединяя в себе красное с черным и белым. <...> Надо помнить, что такого времени еще не было <...>»²⁹. В декабре 1923 года он весьма сочувственно отозвался о статье Замятина «Новая русская проза»³⁰, автор которой, обращаясь к опыту В. Каверина, Л. Леонова, И. Эренбурга, Н. Огнева, Л. Лунца и других, рассматривал «сплавы из фантастики и реальности» как перспективную общую тенденцию новой литературы. Приблизительно тогда же В. Катаев взывал к товарищам по перу: «Бога ради! Не пропустите фантомов <...> В противном случае гений будет не гений, роман не роман, а черт знает что»³¹.

Именно в «фантастическом реализме», *по-новому* отзываясь на традиции Достоевского, видел истинный путь постижения своего смятенного времени и Замятин. Иными словами, в реализме, который, наряду с доподлинной исторической достоверностью запечатления вокруг лежащей действительности, подразумевал открытие бытия в быте, символическо-обобщенное измерение образа, гротесковую условность.

Если в публицистике Замятина основным знаковым понятием становится концепция революции, то венчающим литературную критику обобщением — «фантастический реализм». В художественном же творчестве писателя 1920-х годов на передний план выступают именно те произведения, которые сопрягают эти общие идеи в едином целом.

* * *

Такого рода высший уровень художественного обобщения предстал в знаменитом романе «Мы» (1921) — главном сочинении Замятина, обремененном его публицистической мыслью (вплоть до отдельных текстуальных совпадений) и одновременно самым «фантастическим» («самой моей шуточной и самой серьезной вещи», — как высказался писатель в автобиографии 1922 г. — З₂, 3). В «Мы» полностью выразилась традиция «синтетической культуры», о которой писал А. Блок в последней своей статье «“Без божества, без вдохновенья”» (1921): «Россия — молодая страна, и культура ее — синтетическая культура <...> Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга — философия, религия, общественность, даже — политика»³².

Критика давно уже указала место романа в литературной истории XX столетия. Признано, что сочинение Замятина во многом предопределило развитие жанра «антиутопии» в зарубежных литературах, ведущей ее проблематики — драматические судьбы личности в условиях тоталитарного общественного устройства. В этом ряду обычно называют имена О. Хаксли, автора романа «О дивный новый мир» (1932), Д. Оруэлла и некоторые другие.

Впрочем, первым, кто сказал предельно точно об «антиутопии» двадцатого столетия и ее «пионере», был сам Замятин. В работе о Герберте Уэллсе он противопоставил классические утопии, создатели которых (Т. Мор, Т. Кампанелла, У. Моррис и др.) «дают <...> кажущееся им идеальным строение общества <...> утопия имеет знак +», фантастике «со знаком —» в романах Уэллса, нацеленных «почти исключительно» на то, «чтобы вскрыть дефекты существующего социального строя, а не затем, чтобы создать картину некоего грядущего рая»; это — «в большинстве случаев — социальные памфлеты, облеченные в художественную форму фантастического романа»³³. И в длинный перечень имен и названий, призванный подтвердить это, по справедливости вводит и свой роман «Мы». К нему относятся в полной мере признаки «антиутопии», очерченные в статье.

Ни у кого из читателей не возникало сомнений в том, что адреса замятинской фантастики «со знаком —» — это и адреса текущего дня, те самые, что и в прежних «бытовых» произведениях писателя.

«Фантастика вышла убедительной. Это потому, что не Замятин шел к ней, а она к нему. Это стиль Замятина толкнул его на фантастику»³⁴, — писал Ю.Н. Тынянов в 1924 г. Много позднее А.И. Солженицын, укорявший Замятина (среди других, в том числе идеологических, возражений ему) за его суждения о реализме, но восторгавшийся очень часто его мастерством художника, замечал по поводу романа «Мы», наиболее условного в образном языке своем сочинения писателя: «Люди (нумера) настолько живые, что просто волнуешься за них <...> Обстановка будущего передана так живо, что вполне вливаешься в нее, с ужасом ощущаешь себя в этом быте»³⁵. И то, и другое суждение точны. В *равноправном* сопряжении двух образных стихий — условно-обобщенной и конкретно-изобразительной — как раз и обнаруживается, по-своему, специфика «неореалистического» художественного качества.

Уже прижизненной критикой было замечено кровное родство между новым его сочинением и «Островитянами». Нити, протянувшиеся от «английской» повести, видны уже на первой ее странице — там, где викарый Дьюли растолковывает миссис Дьюли свой «Завет Принудительного Спасения»: «жизнь должна стать стройной машиной и с механиче-

ской неизбежностью вести нас к железной цели» (З₁, 262). Слова эти — «готовый» эпиграф к роману «Мы».

В обществе будущего, предстающем здесь в фантастико-гротесковом облике, нет ничего, что не предвещала бы уже современная писателю реальность. Завет викария о «механической» жизни, воплощенный с идеальной точностью, — вот что такое «математически совершенная жизнь Единого Государства» из замятинской «антиутопии»: вещественный прогресс, обернувшийся разрушительным регрессом духа. Символический образ «огнедышащего ИНТЕГРАЛА», чуда технической мысли и одновременно орудия жесточайшего порабощения, открывает книгу. Бездушная техника вместе с деспотической властью превратили человека в функцию машины, в человека-«нумера», лишенного имени, которому внушено, что «наша несвобода» есть «наше счастье» и что это «счастье» — в отказе от «Я» и растворении в безличном «МЫ», ибо «личное сознание — это только болезнь». Внушено, что художественное творчество — «уже не беспардонный соловьиный свист», когда «всякий писал — что ему вздумается», а «государственная служба». И что интимная жизнь — тоже государственная обязанность, выполняемая сообразно «Табелю сексуальных дней».

«Сигналом о двойной опасности, угрожающей человечеству: от гипертрофированной власти машин и гипертрофированной власти государства» (З₂, 257) назвал свой роман Замятин. Именно эта угроза прежде всего страшила и авторов последующих западных «антиутопий». Так у Хаксли, в романе «О дивный новый мир», «Мировое Государство» будущего, где летоисчисление ведется «от Форда», в чьем девизе слово — «Одинаковость», безраздельно и неусыпно властвует — с помощью совершенной техники и недреманного ока Главнуправителей (у Замятина — Хранителей) над жизнью всех членов общества. Властвует от рождения (в инкубаторах) и до смерти, полностью обезличивая основную массу, выращивая «равномерными и одинаковыми порциями» «стандартных людей»³⁶.

В романе Замятина «сигнал о двойной опасности» имел и двойной адресат: протест против европейско-американской «машинной» цивилизации и провидение зловещих последствий тоталитарного режима в своей стране, губительно исказившего истинно революционную идею. Последнее приращение было особенно глубоким.

На этом пути автор «Мы» испытал воздействие мысли Достоевского — создателя «Записок из подполья», «Бесов» и «Легенды о Великом инквизиторе». В литературе о Замятине на это обратили внимание уже очень давно. Диапазон критики тоталитарного общественного принципа в творчестве Достоевского, к которой были так внимательны литераторы

XX столетия, чрезвычайно широк. В его орбиту, что хорошо известно, наряду с буржуазной западной цивилизацией, католицизмом, увлекались и современные писателю социалистические учения. По отношению к ним были высказаны глубокие прозрения об ожидаемых (и уже обнаружившихся при жизни писателя) извращениях социалистической идеи на ее будущем историческом пути.

Нечто подобное встретим и у Замятина. В его «антиутопии» ассоциации с Достоевским — порою на поверхности. Хотя бы — так близкие философии Великого Инквизитора — рассуждения Благодетеля (запись 36-я) о «любви к человечеству», которая «непременно бесчеловечна», и о людях, мечтающих о том, чтобы кто-нибудь «приковал их <...> на цепь» к их «счастью». (Позднее Хаксли, принякая к тому же источнику, вложит в уста Главноуправителя слова о людях, тяготящихся своей свободой, превратившейся в анархию, жаждущих покориться власти.) А постоянная ирония по поводу «стеклянного рая», в котором среди «прозрачных, как бы сотканых из сверкающего воздуха стен», живут, «всегда на виду», люди-«нумера» Единого Государства — это, конечно, и отголосок звучащей в «Записках из подполья» иронии по поводу «хрустального дворца» — общества будущего в духе социалистов-утопистов, где «все поступки человеческие <...> будут расчислены <...> математически», как повелевают «разум и выгода»³⁷.

Приблизительно тогда же, когда и «Мы», была написана первая замятинская пьеса — «Огни св. Доминика» (1920). Тематически обращенная к историческому прошлому, она, по существу, несла ту же «антиутопическую» тему, напоминая о настоящем и предупреждая о будущем.

Что касается романа, то его злободневность усиливалась и литературной полемикой. Она была нацелена против ряда распространенных в ту пору художественных тенденций. И прежде всего — против пролеткультовского движения с его фетишем «безбрежной» коллективности, в которой надлежит раствориться отдельной личности, и фетишем индустрии, машины, которым нередко уподобляли и даже подчиняли человека поэты и прозаики этого толка. Замятин воспротивился и одному и другому фетишу. На всем протяжении книги можно найти саркастические тому подтверждения: и, например, упоминание о «наших поэтах», которые «с нами в ногу идут под строгий механический марш Музыкального Завода», и призывах вроде следующего: «забыть, что ты — грамм и почувствовать себя миллионной долей тонны...», и очень многое другое. Явно пародирует пролеткультовские гимны машинерии такое вот обращение к жителям Единого Государства: «Каждая искра динамо — искра чистейшего разума; каждый ход поршня — непорочный силлогизм. Но разве не тот же безошибочный разум и в вас?» (З₁, 647). Да и само назва-

ние книги иронически переосмысливает памятное слово «Мы», которое стало своего рода катехизисом эстетики и поэтики этого движения, его воинственным кличем.

Правда, и Замятин бывал односторонен в этой полемике. Постоянные филиппики писателя против Пролеткульта, его идеологии и поэтики (например, статьи «О равномерном распределении», 1918 и «Рай», 1921), подхваченные в романе, попадали в цель. И все же он вкладывал в эту полемику чересчур много яду, не желая замечать ничего позитивного (а оно имелось) у своих оппонентов. Но общий пафос преодоления безликой массовидности во имя утверждения личностного начала был, разумеется, неоспоримым, совпадая с помышлениями близких писателю деятелей молодой советской литературы.

Замятинский роман, однако, не замкнулся во временные и пространственно-исторические пределы. Его сфера — это и сфера «вечных» вопросов. И центральный из них вновь — и еще более крупно, чем раньше, — ставится здесь во главу угла: естественные свойства души, природа человеческая, стремящаяся к свободному самовыявлению, и искусственные условия ее существования, созданные самим человеком.

Среди их «создателей» — те, кто противопоставил «дикому состоянию свободы» «благодетельное иго разума», подчинил жизнь «четырем правилам арифметики» и кто — на службе одописцев Государства — опозитизировал эту «последнюю мудрость»:

Вечно влюбленные дважды два,
Вечно слитые в страстном четыре,
Самые жаркие любовники в мире —
Неотрывающиеся дважды два... (З₁, 586)

Рационализм как преступление против человечности, разрушающее живую душу, — одна из лейттем романа, следующая одной из давних традиций отечественной классики.

Еще одна лейттема особенно созвучна нашим сегодняшним экологическим тревогам. «Антиобщество», изображенное в «Мы», несет гибель естеству жизни, изолируя человека от природы. Образ Зеленой Стены, наглухо отделившей «машинный, совершенный мир — от неразумного <...> мира деревьев, птиц, животных...», — один из самых зловещих символов произведения. Надо выгнать «обросших цифрами» людей «голыми в леса», чтобы они «учились» там у «птиц, цветов, солнца». Речь не о пресловутом «голом человеке на голой земле», не о «руссоистском» бегстве от цивилизации, а о восстановлении целостной сущности человека.

И автор верует в это. Скептическая мысль романа соединилась с мыслью уповающей. «Иррациональные величины прорастают сквозь все прочное...» (З₁, 604). Это испуганное признание, оброненное повествователем из «Мы» — законопослушным жителем Государства, приобретает знаменательный общий смысл. Оно означает, что стихийно органические силы души (кажущиеся «иррациональными» людям, «обросшим цифрами») неиссякаемы, что они неизбежно подтачивают мертвые формы, оковавшие бытие человека. И пусть сегодня на месте разрушенной мятежными силами (образ-символ истинной революции, как мыслил ее Замятин) Зеленой Стены станет другая, из высоковольтных волн, завтра окостеневший рассудок отступит перед живой жизнью. Все же опасности, ее подстерегающие, писатель ощущал острее. В нашествии рационализма на жизнь духа, в отчуждении от природы он увидел угрозы всему человечеству, самой родовой человеческой сущности.

Хорошо известна печальная судьба знаменитой книги. Официально-правоверные круги увидели в ней лишь политический памфлет — и ничего более, чему решительно возражал Замятин, и воспрепятствовали ее публикации. (Как известно, издававшийся на протяжении 1920-х годов за границей, в иностранных переводах, роман увидел свет у себя на родине почти 70 лет спустя после его написания.)

И однако, вопреки явной опале (поводом явилась статья «Я боюсь»), постепенно приведшей к изоляции писателя в литературном мире, вопреки двум арестам за это время (в 1919 и 1922 гг.), уже вскоре после «Мы» Замятин постепенно пытается обрести, при всех сохранившихся у него сомнениях, более просветленный взгляд на окружающий мир.

В 1923 г. появился «Рассказ о самом главном» — особо «представительное» явление замятинской малой прозы 1920-х гг. не только по замыслу своему, но и форме. Писатель «собрал» здесь вместе поистине все, что считал необходимым художественным достоянием современной прозы («силы из фантастики и реальности», смещение повествовательных планов, зрительные лейтмотивы и особая техника монтажа и, наконец, предельно динамичный синтаксис, в котором «сложные пирамиды периодов — разобраны по камням самостоятельных предложений» — З₂, 100), но сделано это, пожалуй, слишком демонстративно. Перед нами — что-то вроде урока, как надо писать по-новому: искусность, мастерство — и одновременно чрезмерная рационалистическая заданность. (В неодобрительном отношении к этому в своей оценке сочинения сошлись столь разные Ремизов, В.Ф. Ходасевич, Горький.)

И однако, в рассказе органично выразились заветные мысли писателя. А «самое главное» в них в конечном счете — не то, что «мудрено» (попытка спроецировать на собственное творчество выводы современных

точных наук, идеи А. Эйнштейна), а то, что наиболее просто и доступно: понятие о всеобщем нравственном законе.

Эпизоды гражданской войны изображены в рассказе. Конфликт между борющимися сторонами трагически неизбежен и, прежде чем решиться, должен дойти до крайней точки. Но чем жесточе борьба, тем тяжелее нести бремя ненависти человеческой душе. И тем неодолимее ее потребность в любви — любви не только к ближнему, но и дальнему, к миру в целом. Ибо все в мире родственно связано — от «куста сирени — вечного, огромного, необъятного» с «желто-шелковым» червем на нем до «невидимой, темной звезды». И все ждет, чтобы и в жизни человека утвердилась эта непреложная, естественная связь. Ситуация кануна — центральная в произведении. Из смертей, мук, катастроф земных и планетарных родится «новая Земля», а на ней «новые, огненные», «цветоподобные» существа. Надолго ли это? Кто знает? Рассказ обрывается на многоточии, казалось бы, загадочно-неопределенном — «а когда созреют эти человечьи цветы...»

Но разгадка проста. Нельзя ставить точку там, где нет конца движению. В статьях Замятина это названо «бесконечной революцией». Мысль о ней упрочиивает второй, фантастический, «виртуальный», сюжет рассказа — о событиях на «невидимой звезде», несущей в своем падении конец старой Земле. Это — мысль об изначальной катастрофичности бытия и извечном борении разрушительных инстинктов с нравственным законом (его запечатление — и в образе Матери с «темной звездой»).

«Рассказ о самом главном» наиболее близок роману «Мы» из всех сочинений писателя 1920-х годов. Именно два этих произведения прежде всего воплощают тот высший синтез, о котором шла речь выше: средоточие «фантастического реализма» наряду с обремененностью публицистической мыслью. И там и здесь явлена замятинская концепция революции с различением ложного и истинного представления о ней. Но тональность «Рассказа...» больше обнадеживает, по сравнению с «Мы»; в нем увереннее звучит тема нравственного закона.

* * *

Просветленные интонации затронули в это время и отношение к национально-народному началу, пристальный интерес к которому продолжает сохраняться у Замятина. В 1923–1924 гг. написаны рассказ «Русь», пьеса «Блоха», обращенные в прошлое, к исконным свойствам национальной жизни: «Не петровским аршином обмеренные проспекты — нет:

то Петербург, Россия. А тут — Русь <...>» (З₁, 403). Писатель снова блеснул мастерством «русского лада», сплетающим сказовые интонации, бытовое «говорение» с фольклорно-поэтической лексикой. В «Блохе», лучшей из замятинских пьес, искусство стилизации — на поразительной высоте. Оковав «тематический материал» — «бродячий народный сказ о туляках и блохе» — и прекрасный рассказ Н.С. Лескова «Левша» в форму «русской народной комедии» (из предисловия к пьесе — З₁, 721), автор с одинаковым проникновением воспроизвел и дух, и стиль ее: неискоряемое жизнелюбие; «скоморошью», условно-игровую образную природу; прихотливейший живой язык.

«И убогой, и обильной» явилась старая Русь в этих сочинениях. Вновь открылись в них социальный драматизм ее истории, «смуты» быта. И, однако, русская тема просторнее здесь, чем в ранних вещах, отзывчива на разные интонации — от мягко лирической до задорно стихийной.

Знаменательно, что именно в эту пору в жизнь Замятина вошел Б.М. Кустодиев. Любовно-поэтическому видению Руси в произведениях живописца немалым обязан рассказ «Русь», героиня которого предстает в облике «русской Венеры» (прославленная кустодиевская картина), а действие происходит в городе... Кустодиеве («есть даже Каинск — неужто Кустодиева нету?» — З₁, 404). В свою очередь, автор эскизов к костюмам и декорациям для известной постановки «Блохи» во 2-м МХТ, Кустодиев приобщался к миру Замятина. Каждый нашел в опыте другого нечто нужное себе в это время. Для Замятина это означало смягчение тона. Сам он сказал в воспоминаниях о художнике («Встречи с Б.М. Кустодиевым»): «<...> Кустодиев видел Русь другими глазами, чем я, — его глаза были куда ласковей и мягче...» (З₂, 148). Но когда произошло их знакомство, «пышная кустодиевская Русь лежала уже покойницей. О мертвой — теперь не хотелось говорить так, как можно было говорить о живой <...> Так вышло, что Русь Кустодиева и моя — могли теперь уложиться на полотно, на бумагу в одних и тех же красках» (З₂, 148).

Новый колорит русской темы в своем творчестве писатель связывает с ностальгической нотой. Она несомненна (ею окрашено, например, лирическое вступление к рассказу «Русь») и, однако, не объясняет всего. И «Русь» и особенно «Блоха» мало походят на эпитафии. Ощущение бытия в них слишком динамично, импульсивно, живо, чтобы ассоциироваться только с сожалениями об ушедшем. В заключительном эпизоде пьесы Замятина Левша погибает и тут же воскресает вновь, запечатлевая вечную жизнь народного гения, неискоренимость национального духа.

В 1929 году появился рассказ «Наводнение». И в конкретном содержании, и в манере он имеет мало общего с произведениями, о которых

только что шла речь; и все-таки связан с ними некоторыми важными нитями. В современных исследованиях о Замятине находим интересное прочтение «Наводнения» как явления мифопоэтического мышления, трансформировавшего многие «греческие, библейские, гностические мифологемы»³⁸ (притом, что иные из предложенных автором статьи ассоциаций представляются не бесспорными, хотя неоспорима, в целом, символика сочинения). Но повторим то, что говорили о «Рассказе о самом главном». «Главное» и здесь, думается нам, — не в том, что «мудрено», а в том, что более «доступно»: вариация идеи всеобщего нравственного закона, запечатлевшая конечное торжество совести в простой русской душе, о чем писатель поведал еще в раннем рассказе «Чрево». Оба рассказа сближаются не только сюжетным мотивом, но, как видно, и близкой нашей литературе общей темой, подтверждая приверженность Замятина к просветляющей национальной мысли.

* * *

В течение времени накапливались некие изменения и во взгляде Замятина на общественную современность. В непримиренности исторического и всечеловеческого (о чем уже говорилось) — источник драматического видения мира писателем. Однако здесь нет фатальности. В конечном счете, историческое движение эпохи не враждебно Замятину. Но желая его возвышения, он уповает на иную, не текущего дня, реальность. И надежда эта со временем усиливается. В 1918 году писатель полагал, что освободительная стихия уже захлебнулась. Но позднее, во второй половине 1920-х годов, хотя и трудно меняя свое отношение к современности, высказал нечто иное об общественных перспективах: «Все отличие командующего сейчас класса в том, что он командует *временно*, что он командует для того, чтобы как можно скорей перестать командовать <...>, отличие в том, что командующий сейчас класс знает (верим, должен знать) *все это*» («Цель» — З₂, 142). Показательны все-таки слова, заключенные в скобки, — осторожная оговорка. Быть может, желание верить сильнее, чем сама вера.

По-видимому, оно и подсказало замысел пьесы «Атилла» (написание автора), своеобразной «романтической трагедии» (письмо А. Ярмолинскому от 5.VII.1925)³⁹ на историческую тему, оконченной в 1928 году и выразившей определенные сдвиги, о которых шла речь. В иносказательном сюжете произведения («Эпоха очень далекая и очень близкая» — как замечено в том же письме и в других аналогичных замятинских суждениях о своем сочинении), снова подхватывающего хорошо знакомый

нашей литературе XX столетия мотив «скифства» (борьба гуннов, предводительствуемых Атилой, с императорским Римом), нетрудно узнать современность. С жесткой, но неизбежной беспощадностью новая историческая сила обрекает несправедный и одряхлевший старый мир, вливая в него свежую кровь. Однако инерция подозрительного отношения к автору оказалась непреодолимой. Запрещение пьесы к постановке, вопреки заступничеству Горького, стало поводом начать новую кампанию против писателя, которая достигла кульминационной точки в 1929 г. и в которой автору прежде всего инкриминировались зарубежные публикации «враждебного» романа. «Если бы я писал роман не девять лет назад, а сейчас, — отвечал Замятин в письме «Литературной газете» (тогда неопубликованном), — вероятно, роман был бы написан иначе: слишком многое переменилось за девять лет. Но это не значит, что я могу отказаться от идей, составляющих сущность моего мировоззрения»⁴⁰. В результате — еще один крах веры. Доступ к читателю был прегражден для Замятина. В этих условиях он принимает мучительное для себя решение об отъезде за границу, который состоялся в ноябре 1931 года. С начала 1932 года писатель поселяется во Франции.

Замятинские письма 1928–1929 гг. в защиту своего человеческого и профессионального достоинства, адресованные в административные и литературные инстанции, как и предшествовавшее отбытию за границу письмо Сталину с ходатайством об отъезде, мотивированном «систематической, год от году усиливающейся, травлей», что означало «лишение возможности писать» (З₂, 169), сохранили горькую память о событиях. В основном это — «деловая» проза, но она кровоточит. Вся она — о себе, и вместе с тем о гораздо большем. Об уделе русского писателя — из тех, кто принадлежит к «еретикам» и «безумцам». И шире — о судьбах отдельной личности в условиях тоталитарного общества. Постоянно волновавшая Замятина тема впервые предстала здесь так пронзительно близко к самому автору.

* * *

За рубежом накал творческой деятельности Замятина ослаб. Уже во второй половине 1920-х годов, наряду с «Атилой», Замятин писал роман «Бич божий» — о Риме и варварах, с тем же основным героем. Было задумано — снова насыщенное ассоциациями с современностью — историческое полотно, которое, вероятно, стало бы самым крупным сочинением писателя. Работа над ним продолжалась и во Франции. То, что успел написать Замятин, — превосходная проза, отличающаяся прежней

отточенностью, изощренностью и вместе с тем обновленной манерой, которая складывается в его творчестве к концу 1920-х годов и которую он определял в те годы как итог пути от сложности к простоте⁴¹. Но перед нами только начало обширного повествования: несколько глав, относящихся ко времени детства героя, хотя уже набирающих эпический размах. В середине 1930-х годов написано и несколько коротких юмористических рассказов. Это — все, что отдано «чистому» художеству в последние годы жизни писателя. Закончить роман он не смог, как и вообще погрузиться в кропотливую, неспешную творческую работу. По существу лишь кинематограф давал минимальные средства существования литератору-пришельцу. С горечью воспринимал он свое новое амплуа сценариста как уход от основного жизненного дела.

Впрочем, художественный элемент не мог не проявиться и здесь. Среди особенно примечательных явлений в этой сфере — сценарий по горьковской пьесе «На дне» (на основе которого французским кинорежиссером Жаном Ренуаром был в конце 1936 года поставлен фильм, получивший широкую известность). Автор «На дне» заинтересовался этой работой. Замятин собирался послать ее ему. «Манускрипт для отсылки был уже подготовлен, но отправить его не пришлось: адресат выбыл с земли» (З₂, 232). Это слова из мемуарного очерка «М. Горький», написанного в том же 1936 году, одного из последних сочинений писателя.

Что касается других сфер творчества Замятина этого времени, то он почти перестал заниматься публицистикой, избегая открытых политически окрашенных выступлений против своей страны, но оставаясь постоянно внимательным к ее жизни, к литературному процессу в Советском Союзе.

Беспристрастно трезвое и — вместе — заинтересованно доброжелательное к нему отношение выразилось, например, в литературно-критических статьях 1934–1937 годов, написанных для французского журнала «Marianne» и других изданий. Здесь идет речь о произведениях А. Толстого, М. Пришвина, М. Шолохова, О. Форш, Ю. Германа, Н. Островского, Г. Шторма, Л. Соболева, А. Новикова-Прибоя, Ю. Яновского и др.

И все же дар «еретика»-публициста порою напоминал о себе и в этих статьях (то в реплике о «музах», которым «невмоготу идти нога в ногу с новой модой на “стахановщину”» — З₂, 216); то в обыгрывании пресловутых слов о советских писателях — «инженерах человеческих душ» как явно приукрашивавших реальную литературную политику, например, преследования так наз. «формалистов»: «Если писатели — “инженеры человеческих душ”, то ведь лаборатория, эксперимент — необходимое условие работы инженера» (З₂, 221). Голос «еретика» отчетливо слышен и в очерке «Советские дети» (1932) с его иронически поданной темой так

называемого коммунистического воспитания в советской школе. Он вновь возбуждает мучительный для писателя вопрос о духовном нивелировании личности.

10 марта 1937 г. Замятина не стало. Его надорвали и нездоровье, и материальные трудности, и — может быть, больше всего — переживания, связанные с творчеством. Измученный душевными и физическими недугами, он умер от сердечного приступа пятидесяти трех лет от роду. Среди немногих друзей и знакомых, провожавших его в последний путь на кладбище близ Парижа, была Марина Цветаева. 13 марта, на следующий день после похорон, она написала Ходасевичу: «Вчера на свежей могиле Замятина <...> бросила ему щепотку глины на гроб. <...> Было ужасно, растравительно бедно — и людьми, и цветами, — богато только глиной и ветрами — четырьмя встречными». И в заключение: «У меня за него — *дикая обида*»⁴².

«За 29 лет литературной работы осталось — под мышкой унесешь; но вес — свинчатка»⁴³. Так сказал Ремизов в большом своем некрологическом слове о Замятине, по-ремизовски своеобразном. Весом свинчатки обладала и сама образная ткань замятинских сочинений с ее плотностью, насыщенностью, изобильностью. В полной мере выразилась у этого литератора одна из характерных черт искусства XX столетия — расчисленность, строгая продуманность художественных построений. Иногда даже чрезмерно строгая. Борясь с гипертрофированной рациональностью, писатель, дитя своего века, сам приносил жертвы ей. Однако урон, нанесенный этим, все же преувеличивали. Трезвый художественный расчет соседствовал у Замятина с импульсивной, взволнованной мыслью, со скрытой страстностью.

Этими свойствами отмечены не только искусство, но и весь духовный облик Замятина как целое, для каждой из граней которого характерно такое соединение. О «личностном» писателя скажем в заключение отдельно, но опять-таки на литературном материале. В предшествующем изложении мы уже кратко касались жанра литературного портрета у Замятина, где запечатлен его взгляд на современное значение творчества ряда крупных художников слова. Но произведения эти интересны и со своей — только что упомянутой — стороны. Кажется, что здесь Замятин выразился особенно интимно, исповедально, хотя тоже подспудно. И понятно, почему именно здесь. Многие из этих сочинений, многоликих в своих воплощениях (большая статья и эскизная зарисовка, эссе и мемуарный очерк), объединяет сквозная тема творческой личности как писателя и как человека. Если размышления о зарубежных литераторах характеризуют, в пер-

вую очередь, свойства того или иного художественного опыта, в которых критику видится новое и наиболее близкое ему, то автору портретов о русских литераторах не менее важно и их собственно человеческое выявление. Уже в первом отклике на смерть Блока, затем в воспоминаниях о нем того же 1921 года и позднее Замятин говорил о слиянии в Блоке художника и человека, особенно подчеркивая, усиленно выделяя последнее: «Человек-Блок имел мужество раскрывать себя в стихах — всего, до конца <...>» (З₂, 146) и т.п. Это качество, больше или меньше выраженное, он наблюдал и у других русских литераторов.

Естественен этот акцент на «человеке». У Замятина были личные отношения с большинством соотечественников, о которых он рассказал, и поэтому в очерках о них (сюда примыкают и проникновенные воспоминания о художнике Кустодиеве) значителен мемуарный элемент. Однако воспоминаниями в чистом виде они все-таки не стали. Их стержень — не мемуарный, а концептуальный. Их связывает некая общая идея. Сквозь всю непохожесть, неповторимость своих «героев» искал Замятин некое сущностное единство.

«Такие как будто разные и такими разными путями — Чехов и Горький пришли к одинаковой вере. <...> “Все в человеке, все для человека”, — писал Горький. <...> “Веровать в Бога нетрудно. <...> Нет, вы в человека уверуйте”, — писал Чехов». И дальше сказано о «философии человекобожества» как такой «веры в человека <...>, которая двигает горы»⁴⁴ («Чехов и мы», другая редакция).

В этом рассуждении, конечно, очень много личного. Писатель исповедуется и в своем веровании (несомненно, зависимом от Ницше, почтившемся Замятиным), которое, однако, не совпадает с популярной в России начала XX века «человекобожеской» идеей в духе ницшевского «Übermensch», как и с ее расхожими и упрощенными толкованиями. «Человекобожество», по Замятину, — самоутверждение «я», возникающее на почве высших требований к жизни и собственной природе, но чуждое иерархизму идеи «сверхчеловека».

Возвышение человека-творца находит объяснение и в природе национальной. В Блоке «преломилось лучшее, что есть в нас, русских: это — способность <...> всегда идти все дальше <...>» (Речь на вечере памяти А.А. Блока — З₂, 146). Белый был «одной из тех, родственных героям Достоевского, беспокойных русских натур, которые никогда не удовлетворяются достигнутым» («Андрей Белый» — З₂, 210). «Безудержная русская душа» Сологуба, хотя и «под строгим, выдержанным европейским платьем», — плоть от плоти «огромного размаха русских степей» («Белая любовь» — З₂, 136). Первоисточник горьковского бунтарства — Волга, «река, на берегу которой он вырос <...>, родившая легендарных

русских бунтарей Разина и Пугачева» («М. Горький» — З₂, 222). «Замечательную силу духа», мощную «творческую волю» разбитого недугом Кустодиева неизменно питала и поддерживала «его любимая Русь» («Встречи с Б.М. Кустодиевым» — З₂, 149). Уже сама эта упрямая настойчивость в возведении столь разных явлений российского образного творчества к единому национальному началу — духовной неумности, выдает опять же нечто глубоко личное. Ведь и сам автор всех этих очерков и воспоминаний, проповедник духовного «скифства», не устал напоминать о кровном своем родстве с «нутром России».

И вместе с тем был очень далек от замыкания в национальной субстанции. В прославленных именах Льва Толстого и Анатоля Франса — «не только духовные полюсы двух наций, но и полюсы двух культур...». Однако «в электронах, заряженных положительно и отрицательно, <...> течет все-таки одна и та же энергия. Одна и та же энергия революции и в этих двух полярностях — Толстого и Франса: оба — великие еретики <...>» («Анатоль Франс») ⁴⁵.

Понятие о «еретике» — пожалуй, самое употребительное в лексиконе писателя — национально и сверхнационально. Едва ли не самое важное в категориях его общей мысли, своеобразно суммирующее его представления о коренной сути и главном назначении человека — вечном мятеже во имя обновления бытия, оно включает и наиболее глубокую в творчестве Замятина исповедальную ноту. Высокой духовной ереси он отводит место среди изначальных ценностей существования, отстаиванию которых посвящает всю свою литературную деятельность, ибо «большая литература» может говорить «только» о «человеке вообще» (З₂, 241).

¹ Замятин Е.И. Автобиография <1928> // Замятин Евгений. Я боюсь: Литературная критика, публицистика, воспоминания / Сост. А.Ю. Галушкин. М., 1999. С. 7. Далее ссылки на это издание даются в тексте: З₂ с указанием страницы.

² Федин Конст. Собр. соч.: В 10 т. М., 1973. Т. 10. С. 83 (книга «Горький среди нас»).

³ Замятин Евгений. Избранные произведения / Сост. А.Ю. Галушкин. М., 1989. С. 106. Далее ссылки на это издание даются в тексте: З₁ с указанием страницы.

⁴ Из п. к Л.Н. Усовой (позже — Замятиной) от 9.IV.1906 г. // Рукописные памятники. Вып. 3. Часть 1. Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина. СПб., 1997. С. 23.

⁵ Архив А.М. Горького. М., 1969. Т. XII. С. 218.

⁶ Из записей лекций Бахтина по истории русской литературы // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2000. Т. 2. С. 384.

⁷ Там же. Обновление именно реалистического творчества подразумевается и из последующих суждений. Например: «Характерно для Замятина преобладание деталей. Пере-

мещение внимания из главного на ничтожное характерно для Гоголя и Достоевского. И у каждого из них это несет свою художественную функцию. У Замятина такое смещение не нарушает реалистической пропорции, как у Ремизова, и это связано с его художественной задачей» (Там же. С. 385).

⁸ Замятин Е. Современная русская литература. Вступительная лекция // Литературная учеба. 1988. № 5. С. 134–135.

⁹ Федин Конст. Собр. соч. Т. 10. С. 83.

¹⁰ Там же.

¹¹ Левин В. Проза начала века (1900–1920) // История русской литературы: XX век: Серебряный век. М., 1995. С. 275. Более развернутое обоснование мысли об «усилении субъектности» в «неклассическом» повествовании — в работе того же автора «Неклассические типы повествования начала XX века в истории русского литературного языка» (Slavica Hierosolymitana: Slavic Studies of the Hebrew University. Jerusalem, 1981. Vol. V–VI).

¹² Эйхенбаум Б. О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 290, 291.

¹³ Это демонстрировал В.Б. Шкловский в статье «Потолок Евгения Замятина», но при этом преуменьшал общие художественные возможности писателя (см. книгу Шкловского «Пять человек знакомых». Тифлис, 1927).

¹⁴ Чудакова М. Еретик, или матрос на мачте // Замятин Евгений. Сочинения. М., 1988. С. 500.

¹⁵ Литературная учеба. 1988. № 5. С. 135.

¹⁶ Шайтанов Игорь. Мастер // Вопросы литературы. 1988. № 12. С. 39. «Безоглядное» следование избранному художественному принципу питалось уверенностью в доступности ему всего в искусстве слова.

¹⁷ Цит. по: Alex M. Shane. The life and works of Evgenij Zamiatin. Berkley and Los Angeles, 1968. P. 92.

¹⁸ Вскоре после публикации рассказа и особо выделив его, Д. Святополк-Мирский писал в статье «Русская литература после 1917 года» о Замятине как «могучем мастере реалистического выражения» (Русская литература. 1994. № 4. С. 129).

¹⁹ Справедливы возражения по поводу отождествления в литературе вопроса идеен «фантастического реализма», каким виделось писателю неореалистическое искусство, со значительно более широким в общей системе мышления Замятина понятием «синтетизм» (См.: Полякова Л.В. Евгений Замятин в контексте оценок истории русской литературы XX века как литературной эпохи. Тамбов, 2000. С. 196–198).

²⁰ См. ст. Т. Давыдовой «Антижанры в творчестве Е. Замятина» (Новое о Замятине: Сборник материалов. Сост. Л. Геллер. М., 1997. С. 20–35).

²¹ Художник и общественность // Новый журнал (Нью-Йорк). 1990. № 178. С. 162.

²² Близкий замятинскому взгляд на революцию вообще и революцию, происшедшую в России, высказывал М.А. Осоргин: «Для меня революция — вечный протест, вечная борьба с насилием над личностью, во всякий момент, во всяком строе — и я не зову этим именем защиту позиций, занятых новыми властителями» (Осоргин М.А. Времена. М., 1989. С. 114).

- ²³ Литературная учеба. 1988. № 5. С. 137.
- ²⁴ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1985. Т. 28. Кн. 2. С. 239.
- ²⁵ Там же. Т. 29. Кн. 1. С. 19.
- ²⁶ Замятин Евгений. Сочинения. М., 1988. С. 386.
- ²⁷ Там же. С. 360–361.
- ²⁸ Литературное наследство. М., 1963. Т. 70. С. 170.
- ²⁹ Письма В. Каверину от 13 дек. 1923 г., М. Слонимскому от 31 марта 1925 г., К. Федину от 17 сент. 1925 г. — Там же. С. 178, 387, 497.
- ³⁰ Там же. С. 178.
- ³¹ Катаев Валентин. Фантомы // Газ. «Накануне» (Берлин). 1924. № 4 (521). 5 янв.
- ³² Блок Александр. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 175–176.
- ³³ Замятин Евгений. Сочинения. С. 388–389.
- ³⁴ Тынянов Ю.Н. Поэтика, история литературы, кино. М., 1977. С. 156.
- ³⁵ Солженицын А.И. Из Евгения Замятина // Новый мир. 1997. № 10. С. 193.
- ³⁶ Иностранная литература. 1988. № 4. С. 15.
- ³⁷ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5. С. 113.
- ³⁸ Хетени Жужа. Мифологемы в «Наводнении» Е. Замятина // Новое о Замятине. Сборник материалов. С. 17.
- ³⁹ Stanford Slavic Studies. 1987. Vol. 1. P. 122.
- ⁴⁰ Цит. по: Галушкин А. «У Зеленой Стены»: Евгений Замятин в «задержанной эмиграции» // Русская мысль (Париж). 1997. № 4192. 9–15 окт. С. 10.
- ⁴¹ «Все сложности, через которые я шел, оказывается, были для того, чтобы прийти к простоте («Ёла», «Наводнение»). Простота формы — законна для нашей эпохи» (ст. «Закулисы», 1930 — З₂, 168).
- ⁴² Новый журнал (Нью-Йорк). 1967. № 89. С. 113–114.
- ⁴³ Ремизов Алексей. Стоять — негасимую свечу // Современные записки (Париж). 1937. № 64. С. 427.
- ⁴⁴ Замятин Евгений. Сочинения. С. 330–331.
- ⁴⁵ Там же. С. 393.

К ПРОБЛЕМЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ В КОНЦЕ XIX — НАЧАЛЕ XX ВЕКА (о так называемых «промежуточных» художественных явлениях)*

В статье, открывающей книгу, уже было сказано (в самой общей форме) о постоянном присутствии в порубежном русском литературном процессе «промежуточного» феномена, обладавшего двойственной — между реализмом и модернизмом — природой. В ряду творческих фигур, воплощавших подобное качество, был назван первым Леонид Андреев. Проблематика эта заслуживает особого внимания. Она очень важна, ибо явления, о которых речь, представляют не только конкретный историко-литературный интерес, но и значительно более широкий, историко-типологический, — в том числе, и потому, что содержание, с ними связанное, выходит далеко за границы национального литературного опыта.

Многообразные и многочисленные переходные литературные состояния, порожденные чрезвычайной полиморфностью художественного развития, — одна из характерных примет искусства слова конца XIX — начала XX столетия в литературе разных стран. При всей глубине различий между писателями, причастными к этой линии, различий между конкретным образным строем их творчества, особыми в каждом случае национально-художественными традициями, они заметно соприкасались с точки зрения широко понятой общности, не «укладывавшейся» в рамки существовавших литературных направлений, но более близкой модернистскому типу творчества.

Общность эта подразумевала прежде всего ситуацию немирного диалога с самим собой в творчестве отдельного писателя. То, что отчужда-

Впервые — «Русская литература», 1979, № 2 (с дополнениями из монографии «Русский реализм начала XX века». М., 1975 — гл. «Реализм и модернизм»).

лось друг от друга в споре направлений, здесь вступает в соприкосновение. Внутри художественного целого сосуществуют несогласные философско-миросозерцательные начала и — соответственно — разные типы образного мышления.

Явлениям, о которых идет речь, часто свойственна и стилевая «смешанность»: реалистически детализованное художественное слово соединяется с символически-обобщенными выразительными средствами. Но «промежуточное» качество вполне совместимо и с однородной стилистической техникой (все равно — «традиционно»-реалистической или условной).

Поэтика художественных направлений начала века вообще отличается особенной подвижностью. Литературный процесс дает многочисленные примеры перемещения образных средств из одной художественной системы в другую. Стремление к стилевым синтезам становится присуще многим литературным явлениям — не только «промежуточным». Поэтому сам по себе поэтический язык еще не служит их опознавательным признаком. Основная их специфика проявляется, главным образом, на других, не собственно стилистических уровнях.

Для данной статьи мы предпочли фронтальному обзору темы выборочный подход к ней, располагающий к более конкретному анализу, имея в виду прояснить суть явления лишь на некоторых отдельных характерных примерах. Во главу угла станет творчество Л. Андреева в обрамлении разговора об А. Стриндберге и Л. Пиранделло. Выбор объясняется в том числе принадлежностью писателей к литературам самым разным, что демонстрирует распространенность предстоящего здесь феномена. Соотнося их имена, мы не имеем в виду разворачивать пусть важные, но более частные параллели между отдельными сходственными мыслями писателей, отдельными мотивами или художественными приемами их произведений или, например, параллели внутрижанровые¹. С другой стороны, не пойдет речь и о непосредственных, прямых творческих воздействиях. В данном случае этого, по-видимому, и не было. «...Мало я его знаю, никогда он меня не захватывал и не думал я о нем», — сказал, например, Андреев о Стриндберге². Нас интересуют, в первую очередь, *объективные* сближения, которые обнаруживаются в самом общем. Каждый из литераторов в независимом от другого творческом опыте по-своему выразил черты переходного типа художественного мышления, в которых проявились определенные закономерности искусства порубежной эпохи.

Опыт Леонида Андреева, пожалуй, запечатлел красноречивее других интересующую нас тенденцию в литературном процессе своего времени. Крайности восприятия писателя (от примитивной версии об отъявленном декаденте до истолкования его творчества в духе подлинного реализма XX столетия, обновлявшего классические традиции, и даже более близкий истине взгляд на него как последовательного экспрессиониста) не объясняют художественный мир Андреева как целое ввиду своей однозначности. Среди других критических версий остается, на наш взгляд, самым верным высказанное еще в дореволюционные годы представление о *принципиальной* двойственности творческого сознания писателя, правда, в ту пору чаще воспринимаемой как ущерб³. Подразумевалась двойственность как в смысловом, так и в стилевом измерениях⁴.

Недвусмысленно декларировал Андреев свое отношение к существующим направлениям в искусстве как прокрустову ложу для художника и свое особое — *вне направлений* — место в русской литературе: «я <...> никогда не связывал свободы своей формой или направлением...» (ЛН, 540). Темпераментно отстаивая широту художественного поиска в пору «переворужения всех художественных сил», он порой с явной запальчивостью отзывался о возможностях «традиционного» реализма — «доброто, старого, дымного пороха, который когда-то был так хорош» (ЛН, 541), а ныне устарел. Однако далеко не столь категоричной была собственная литературная практика Андреева, сохранявшая приверженность и к «пороху». Поиски равнодействующей между чисто условным художественным типом (вроде самоновейших «крайностей символических», населяющих искусство бесплотными фигурами, лишенными «даже тени, как у несчастного Шлемиля»)⁵ и «доброй, старой» формой — важная стилевая проблема его творчества. Писатель предъявлял счет и той, и другой художественной платформе. Однако по этой линии его разногласие с ними не было категорическим. В стремлении обновить язык искусства, приносившем весомые, хотя и неровные результаты, он соприкасался то с реалистами, то с модернистами, демонстрируя тем самым «промежуточность» своей стилевой позиции, и отвергал лишь абсолютизацию того или другого стилевого принципа, «догмат формы»: «И когда символизм потребует от меня, чтобы я даже сморкался символически, я пошлю его к черту; и когда реализм будет требовать от меня, чтобы даже *сны мои* строились по рецепту купринских рассказов — я откажусь от реализма» (ЛН, 541).

Значительно явственнее оказалось миросозерцательное противостояние. Черты характерного комплекса умонастроений, отметивших рус-

ское искусство начала XX века, запечатлелись весьма выразительно в произведениях писателя. Но запечатлелись вместе с тем особенно сложным образом, многим отделяя Андреева и от круга реалистических художников, к которому он поначалу примыкал, и от модернистского движения. Писатель не принимал символистского спиритуализма. В религиозно-мистических устремлениях модернистов он видел своеобразное утешительство, лишь маскирующее страх перед жизнью. Однако никогда не присоединялся и к миросозерцанию современных ему писателей-реалистов, а порою и резко от него отмежевывался. Но одновременно заимствовал у тех и других то, что было более близко ему. В результате и в сфере миросозерцательной возникало особое, своего рода «смешанное» качество, пограничное по отношению к обеим системам. В нем сказывалось, в частности, переплетение различных объяснений изображаемого. Ключевой, индетерминистский, пафос то и дело осложняется вмешательством социально-детерминистского элемента.

И это стало заметно уже в самых ранних сочинениях Андреева.

В русле традиций начинал свой путь писатель. Его произведения 1890-х — начала 1900-х годов повели об участии «униженных и оскорбленных», о драмах «маленького» человека. Многие мотивы, темы, жанровые и стилевые черты андреевских рассказов и очерков, изобразивших жизнь городских низов (мастеровых, ремесленников, прислуги, обитателей «дна» и др.), особенно близки литературе демократического шестидесятилетия, творчеству Глеба Успенского, автора «Растеряевой улицы». С самого начала, однако, — и об этом уже шла речь в критике — даже хорошо известное по сочинениям предшественников (в том числе, и шестидесятилетняя традиция)⁶ приобретает у Андреева специфический облик. Социальные драмы действительности переключаются в психологическую сферу. Главное — это катастрофический урон, который наносят они душе человека.

«Паша, Пашечка, пожалей меня, ведь я один. Всю жизнь не понят...»⁷ — исповедуется герой рассказа «Памятник» случайной знакомой, проститутке. С «ужасающей тоской одиночества» умирает мальчик-подмастерье Сениста из рассказа «Гостинец». Об «изболевшейся человеческой душе, одинокой и всеми забытой» — рассказ «Весенние обещания». О «бездонной пропасти, которая отделяет человека от человека и делает его таким одиноким, несчастным и слабым», читаем в «Ангелочке». Трагическое отъединение людей друг от друга — основной итог царящего вокруг зла. Слово «одиночество» — неотвязное, особенно частое в лексиконе писателя.

Но это — не только социальное одиночество. Очень скоро центральный мотив андреевских произведений приобретает весьма расширитель-

ный смысл, становится мотивом всеобщего человеческого отчуждения, мотивом метафизическим. С начала 1900-х годов метафизика эта прочно укореняется в творчестве писателя. У нее — особое место среди философий человека, которые исповедует русская литература начала столетия.

Так, В.Г. Короленко писал в 1904 году о «связи, извечной, неразрывной, скажем даже таинственной, между природой и душой человека, которая есть ведь тоже явление природы и потому тесно связана с нею миллионами своих живых ощущений». Но «бесконечная мировая тайна» не должна внушать страх, ибо «наибольшее чудо» мира — «его устойчивые законы, подлежащие познанию, а не чей-то фантастически злой и бессмысленный произвол». Человек *одноприроден* стихиям мировой жизни. В этом — источник «великого, живого, бесконечного блага» существования. Именно такова суть «концепции мира», которую Короленко называет «пантеистической», которую считает наиболее соответствующей современному художественному мышлению⁸. Идея своеобразно «пантеистического» единения человека с миром привлекала в то время многих писателей.

Приведенные же суждения Короленко высказаны в данном случае не вообще. Они полемически адресованы повести Андреева «Жизнь Василия Фивейского» (1903), ее фатально «фетишистской концепции мира», по слову Короленко, и попадают в точку. Именно в эту пору всякого рода поиски сущностной гармонии между «я» и миром часто вызывали настороженное отношение у Андреева, мыслилась ли она трансцендентно, как у символистов, или в живой жизни, как у реалистов. В его творчестве возникает представление о двух субстанциях существования — субстанции мирового бытия и находящейся в антагонизме с нею субстанции самого человека.

Специально о «Жизни Василия Фивейского», ее собственно философских контекстах и не прямых, невольных перекличках с философскими течениями времени, пойдет речь в следующей статье. Здесь же обратим пока внимание на отдельные мотивы произведения, преимущественно связанные с психологическим выявлением этого содержания.

Характерно, что в андреевской повести о священнике кончаются крахом не только попытки человека найти себя в Боге, но и слиться с природой. Есть моменты в жизни героев (о. Василия и попадьи), когда, суля избавление от ужаса жизни, им становятся родственно близки «необъятная ширь полей» и «зеленые тени леса», казавшегося «живым, умным и ласковым», «запаху трав» и «гармоничное» стрекотание кузнечиков. Но моменты эти ничтожно краткие. Очень скоро обнаруживается, что желанная гармония — всего лишь мираж. Уже на первых страницах повести рассказано о гибели первенца Фивейских, утонувшего в реке. «Про-

стая и страшная» человеческая смерть происходит в знойный июльский полдень, вопиюще противореча сияющему солнцу, «необыкновенной прозрачности воздуха». С тех пор попадья «на всю жизнь почувствовала <...> страх к ярким солнечным дням», а «скоро и все в доме о. Василия стали бояться ярких летних дней, когда слишком светло горит солнце и нестерпимо блестит зажженная им обманчивая река» (1, 489–490). В такой же вот день гибнет затем и сама попадья. Радужным обманом и самообманом, маскирующими зло, предстает в «Фивейском» идея извечной связи «между природой и душой человека», которую Короленко почитал высшим благом.

И не только в «Фивейском». Звонит в церковный колокол, вызывая к небу, слободской кузнец Василий Меркулов, звонит о «великой тьме», объявшей землю, о попранной «правде жизни» (рассказ «Весенние обещания», 1903). В этом «безумно-печальном <...> вопле» соединились «мощные мольбы и угрозы» (как соединились они и в протестующем голосе о. Василия Фивейского: «Я — верю, — сказал невидимый голос. Угроза и молитва <...> были в нем» — 1, 496). Звонит в тот же колокол и звонарь Семен. Но его звоны — о другом. Они — гимн примирению человека с миром, сорадованию: «Взгляни на землю: прекрасна она, как молодая мать, и радуется под солнцем рожденное ею. Ты слышишь, как растет зеленая трава и лопаются весенние почки? Вот правда жизни» (1, 481). Но Меркулов (а с ним и автор) не принимает «правды» «дурака Сеньки», ибо в его звонах «настоящего <...> нету» (1, 483).

Впрочем, бывало и другое в андреевском творчестве. В мучительных поисках противовеса пессимистическому воззрению писатель подчас и сам склонен — вслед за своим героем — уверовать в благотворную сопричастность человека природным силам бытия (например, рассказ «Весной», 1902). Это — осложняющий момент в его умонастроении и, однако, никоим образом не определяющий основного направления мысли. В общем и целом, мирочувствие Андреева той поры явно противостоит «оптимистической» метафизике.

Возвращаясь к отзыву Короленко, не принявшего философию произведения в целом, но вместе с тем назвавшего «Фивейского» «выдающимся» сочинением, трактующим «важнейшие проблемы человеческого духа», заметим, что он нашел в повести близкое и себе. Он писал, например: «страницы, где Фивейский в своих тяжелых и тревожных исканиях пытается установить связь между своим горем и темным горем исповедующихся у него мирян, производят глубокое впечатление...» (курсив мой. — В.К.)⁹. Не случайно эти страницы выделены здесь особо. Они и в самом деле выпадают из метафизического плана повествования (ведь андреевский универсум отвергает идею «связи»), образуют другой его план. Что

же до самого Короленко, то для него не было противоположности там, где ее видел Андреев. В повести Короленко «Не страшное» (появившейся за год до повести Андреева) рассказчик Павел Семенович Падорин ищет глубинных связей между «там» и «здесь»: «И зачем все... и какой, знаете ли, смысл твоей жизни в общей, так сказать, экономии природы, где эти звезды утопают, без числа, без предела <...> И начинаешь угадывать что-то там, высоко... И хочешь убежать от этой укоряющей красоты, от этого *великого покоя* со своим смятением и хочешь *слиться с ними...*» (курсив мой. — В.К.)¹⁰. А вот — близкий мотив в «Фивейском»: «Когда последним он уходил из церкви, уже темнота царила, и тихо сияли звезды, и молчаливый воздух весенней ночи ласкался нежно. *Но он не верил в спокойствие звезд*» (курсив мой. — В.К.); ему чудилось, что и оттуда, из этих отдаленных миров, несутся стоны, и крики, и глухие мольбы о пощаде» (1, 519). По Короленко, исходные начала жизни, ее извечные «космические» законы добры к человеку, и — если только разгадать их! — «все мы обязаны быть здоровыми и счастливыми»¹¹. Во многом противоположным образом судит о бытийных вопросах Андреев.

Попытка доказать обратное была предпринята английским литературоведом Джеймсом Вудвордом в его монографии «Леонид Андреев» (1969) — обстоятельном, серьезном исследовании, заслуживающем несомненного интереса (например, главы о позднем творчестве писателя) и вместе с тем весьма дискуссионном в том, что касается общей концепции. В ее основу положен тезис об исключительной внутренней цельности творчества писателя уже с самого начала его пути. «Жизнь и отступник» («Life and the Apostate»), — формулирует автор центральную проблему произведений Андреева 1898–1905 годов. Согласно Вудворду, духовный кризис современной личности (по Андрееву) — в ее отпадении от метафизического единства бытия, т.е. «жизни» в истинном значении слова. Это не беда человека, а его трагическая вина: «Каждое произведение (Андреева. — В.К.) возвещает, что человек — сам свой палач»¹². Во имя индивидуалистического самоутверждения он расторг связи с сущностными началами жизни — средоточием гармонии и высшего блага.

Проблема личности, отчужденной от целого, и в самом деле выдвинута у писателя на передний план, но решается она совсем не единообразно. Ее глубоко осложняют два плана мысли, два мерила, два основных смысловых ряда, так или иначе свойственные всему андреевскому творчеству. И особенно вопросу, самому важному для писателя — об индивидуальном бытии и его отношении к бытию общему: личность перед сверхначалом и с себе подобными.

Неизменен у Андреева пафос личности, независимой и гордой. Но в каких условиях произрастает дух свободы?

Современник и соотечественник Андреева экзистенциалистский философ Лев Шестов давал на это ответы категорические и недвусмысленные. (Имею в виду убеждения того периода его творчества, когда писались известные его книги — «Достоевский и Ницше. Философия трагедии», 1903 и «Апофеоз беспочвенности», 1905.) Непререкаемым условием свободы для Шестова (как и для всякой последовательно экзистенциалистской концепции) является состояние одиночества: по сути, оно — синоним личностного начала вообще. Одиночество — это «последнее слово философии» — оправдано в своих самых крайних, эгоцентрических выражениях, каковы, например, философия «подпольного героя» Достоевского (и самого автора, убежден Шестов) и ницшеанская вседозволенность. Эта позиция, по Шестову, приводит человека на грань отчаяния и ужаса. Но одновременно она есть и высшее благо по сравнению с любыми формами коммуникации, нивелирующими индивидуальность, лишаящими ее сознания трагической свободы, растворяющими в людском множестве. Быть вместе с другими, жить общей жизнью, подчиняясь диктату «общеобязательных норм», установленных разумом и моралью, — удел посредственности. Лишь полное внутреннее отчуждение способно обратить личность к истинному, трансцендентному бытию, хотя возможность его познания остается проблематической и гадательной.

Есть связующие нити между Андреевым и Шестовым. Их сближает отношение к разуму. Оба они враждебны не только позитивизму, но и «утешительной» метафизике, сулящей человеку потустороннюю гармонию и утаивающей от него правду о мировом безначалии. На это сходство взгляда указал Иванов-Разумник в своей книге «О смысле жизни». Он же наметил различие между Шестовым и Андреевым: если у Шестова единственный выход для человека — принять и даже возлюбить роковую неизбежность, бытийный ужас, то Андреев, пусть робко, но ищет противовеса им в душевных силах личности. Однако при этом критик приписывает Андрееву чрезмерную отвлеченность взгляда на текущую действительность, не обнаруживает в «философско-этической» проблематике творчества писателя непосредственного «общественно-этического» содержания (считая это достоинством)¹³, не находит в андреевских сочинениях (как и в шестовских) альтернативы позиции одиночества. Верно, что и того, и другого писателя неотступно влечет трагическая проблема одинокого «я». Но еще важнее, что отношение к ней различно.

Презирая массовидность, безличную мещанскую посредственность, Андреев, однако, не приемлет и индивидуальность в духе шестовском. «Великое и грозное одиночество» оказывается «зловещим» и «безумным» («Мысль»). Разобщение людей, предоставленных только самим себе, невозможность проникнуть в истинную сущность чувств и помы-

слов ближнего — это проклятие («Большой шлем», «Город», «Вор», «Ложь», «Смех» и др.). Чем многолюднее становится мир, тем «ужаснее <...> одиночество каждого», ибо «больше было людей, которые не знали друг друга» («Город» — 1, 380). Человеку «так страшно — узнать и найти себя в каком-то безличном “он”, о котором говорят посторонние незнакомые люди» («Вор» — 2, 18).

Отсюда и особенности характерологии. В произведениях писателя — два личностных начала, два «индивидуализма». Эгоцентрики, исповедующие мизантропическую философию, считая ее спасительным для себя прибежищем, вызывают неприязнь — все равно, проистекает ли такое отношение к жизни от отчаяния затравленного, запуганного, загнанного в угол «маленького человека», как в рассказе «У окна» (1899), или, напротив, от своеволия личности, которой «все дозволено», как в повести «Мысль» (1902). Но есть и иные герои. Бунтари из «Жизни Василия Фивейского», из рассказа «В темную даль» (1900) тоже индивидуалисты, но поневоле, и одиночество свое несут как тяжелое бремя, воспринимают как трагическое состояние, разделяемое и самим автором, взыскующим личности свободной и одновременно связанной с людской общностью.

Остаются нерешенными, однако, «проклятые», «вечные» вопросы о сокрытом за гранью видимого. И если возможно преодолеть разобщенность в отношениях человека с человеком (хотя и трудно достижимо), то одиночество в мире, перед лицом трансцендентных загадок бытия, Андреев чаще склонен считать неизбежным. С мыслью о началах, связующих людей в окружающей жизни, и разоблачительной критикой общественного порядка, попирающего эти начала, соседствует мысль о трансцендентном одиночестве человека. Вокруг лежащая действительность со своими насущными нуждами порою отодвигает мысль о непостижимом, побуждает забыть о нем. Но то и дело оно врывается опустошительным вихрем, круша созданное людьми. Своеобразие андреевского творчества интересующей нас поры — именно в переплетенности и одновременно относительности двух этих авторских «правд», ибо ни одной из них не дано торжествовать. Отсюда — характерные антиномии мысли писателя, которые, однако, находят объяснение в сложно-противоречивом единстве его мировидения.

Отчуждение человека фатально — говорит рассказ «Молчание» (1900). Человек не один, в итоге мучительных испытаний он находит путь к людям — утверждают рассказы «На реке» (1900), «Иностранец» (1901). В 1902 году Андреев неожиданно отказался печатать полностью законченный рассказ «Тенор», объясняя это, в частности, тем, что «все время и притом *однообразно* кричать: ох, нехорошо умирать! — нелепо»

и что «побочная мысль, о необходимости цельной, многосторонней и живой жизни развита слабо» (ЛН, 155). Годом раньше, в превосходном рассказе «Жили-были» предстали два противоположных отношения к жизни — мизантропическое и любвеобильное, рождающие и различные отношения к смерти: кто не сосредоточен на себе, кто сумел найти себя среди людей и возрадоваться ценностям жизни, тому легче преодолеть трансцендентный страх.

Любопытны традиционные мотивы сострадательного гуманизма, кроткой, прощающей любви к ближнему, жалости к «меньшому брату», столь устойчивые в раннем творчестве писателя («Баргамот и Гараська», «Из жизни штабс-капитана Каблукова», «Гостинец» и др.). Любопытны тем, что помимо традиционного содержания заключают и свое, «андреевское». В этих внешне непритязательных рассказах есть философическая нота, связывающая их с направлением дальнейшего творчества писателя. Писатель размышляет над тем, что называют сейчас коммуникабельностью. Жизнь разводит человека с человеком, но неодолимой остается потребность в духовном общении. Изредка и ненадолго падают перегородки, разделяющие людей (в том числе и социальные), и они проникаются чувством взаимной близости.

Знаменательны образы детей, подростков в прозе раннего Андреева. Им часто присущ врожденный инстинкт справедливости, добра, любви, который заглушается у взрослых софистикой разума («Валя», «Молодость», «Цветок под ногою»). Любовь к детям, к животным («Кусака», «Друг», «Предстояла кража») порой становится мерилom ценности человека. Ведь даже эгоцентрику Керженцеву из повести «Мысль» пришлось испытать тревогу и сомнение в непогрешимости его жизненной философии, когда однажды, «в погожий солнечный день», наблюдал он за трогательной сценкой — «крохотная девочка в ватном пальтеце и капюшоне» испугалась «крохотной собачонки на тонких ножках»: «...при взгляде на эту милую группу <...> задуманное мною убийство показалось мне холодной ложью <...> И то, что обе они, и девочка и собачонка, были такие маленькие и милые, и что они смешно боялись друг друга, и что солнце так тепло светило — все это было так просто и так полно кроткой и глубокой мудростью, будто здесь именно, в этой группе, заключается разгадка бытия» (1, 416–417).

Эта идиллическая нота то и дело вторгается в катастрофический мир образов Андреева, приоткрывая, кстати сказать, и некоторые черты его личности. (И в его бытовой, частной жизни — об этом вспоминали близко знавшие Андреева Вересаев, Борис Зайцев, Серафимович — «инфернальность» причудливо переплеталась с таким патриархальным «орловско-московским» доброжелательством и душевной открытостью.)

Но в конечном счете он «был все-таки слишком реалист для того, чтобы выдумать утешение себе, хотя и желал его»¹⁴.

Ответов на то, как преобразить жизнь, Андреев искал и в гуще социальной жизни своего времени. Особенно наглядно демонстрирует это его публицистика начала 1900-х годов (печатавшаяся в московской газете «Курьер»). «Фельетонист на общественные темы», он живописует «тысяча одно безобразие, какими кишит повседневная жизнь», умея возвыситься от мелких злоб текущего дня до гражданственной мысли. Вопрос об интеллигенции и народе, мучительно волновавший российского литератора, — едва ли не самый основной и в фельетонах Андреева. Полны сарказма его бичевания интеллигентско-мещанской души, которую лепят «стадные законы <...> законы приведения всех дробей к одному знаменателю пошлости и безличности». Основная же вина и беда сего «героя» — в его равнодушии к судьбе народной, в его полнейшей глухоте ко все громче раздающимся бодрым зовам из глубоких недр России, где «живет и могуче дышит народная масса». Действительность рождает многозначительные знамения. Они говорят о том, что «песенка пессимизма спета».

Публицистика Андреева — несомненно заметная страница его творческой деятельности той поры и все-таки далеко не самая характерная. Примечательно, что непосредственно общественная температура его публицистики была гораздо более высокой, чем температура художественного творчества. Мы не обнаружим в его рассказах ни той открытой гражданской инвективы, ни — в особенности — тех призывов к идеалам, тех деклараций общественного оптимизма, которые подчас находим в его статьях. Дело не только и не столько в различии внешних форм выражения авторского «я», которые в его публицистике, как тому и положено быть, значительно прямее. Различия более глубоки.

Известно, что сам Андреев отзывался прохладно, а подчас и вовсе пренебрежительно о своих газетных опытах. Публикации его фельетонов в марксовом издании предшествовало редакционное примечание (сделанное, без сомнения, по просьбе писателя), где, в частности, говорилось: «Автор не придает этим легким наброскам большого серьезного значения...»¹⁵. Пусть мы и не согласимся целиком с этими самооценками, но все же посчитаться с ними надо. Публицистика Джемса Линча (особенно частый газетный псевдоним фельетониста) и художественные произведения Леонида Андреева — разумеется, взаимосвязаны. Но суть в том, что последние гораздо точнее воссоздают духовный мир писателя, поскольку воссоздают его в полном объеме. Публицистика же запечатлевает, в основном, только одну, непосредственно общественную, линию деятельности Андреева.

Есть у него и художественные сочинения, целиком или почти целиком сосредоточенные на аспектах жизни социальной. Среди них такие рассказы, как «Иностранец» или «В тумане», где изображение драм современного бытия последовательно освещается социальным светом. Возможно, что, замыслив «В тумане» (опубликован в декабре 1902 года), автор собирался «оправдаться» перед многочисленными критиками появившегося в январе того же года рассказа «Бездна» (ключевые эпизоды обоих рассказов — сцены насилия над женщинами), обвинявшими его в поклёпе на человеческую природу, асоциальности, метафизическом пессимизме. (Впрочем, множество негодующих откликов вызвал и рассказ «В тумане».)¹⁶ И однако, если иметь в виду основное направление творчества писателя, «Бездна» — более характерное произведение. Характерное соединением реального и ирреального содержания, возводимом к образу «черной бездны».

Образ этот возникает поначалу из реальной картины наступившей ночи, заставшей студента-технолога Немовецкого и гимназистку Зиночку в темном поле и лесе. А исчадья этой тьмы, люди-звери, люди из «бездны», вызывающие зловещее и жуткое чувство, в несимволическом плане рассказа оказываются социальными отбросами города: «И все чаще вырастали темные фигуры оборванных грязных женщин, словно их выбрасывали на поверхность глубокие, неизвестно зачем выкопанные ямы, и тревожно трепыхались их мокрые подошвы<...> и голоса их звучали громко и странно-одиоко в замершем воздухе.

— Кто эти женщины? Откуда их столько? — спрашивала Зиночка боязливо и тихо. Немовецкий знал, кто эти женщины, и ему было страшно, что они попали в такую дурную и опасную местность<...>» (1, 360).

«Знание» Немовецкого — это «эмпирическое» знание. Оно тоже истина рассказа, но всей сути не объясняющая. Это необъяснимое и слышится в испуге Зиночки, невольно выдающем предчувствие «бездны». Автор же и «знает» вместе с Немовецким и «не знает» вместе с Зиночкой. Ведь уже «от себя» он говорит о «неизвестно зачем» выкопанных ямах и «странно-одиоко» звучащих голосах женщин, хотя в бытовой действительности ему хорошо известны и эти женщины, и эти ямы¹⁷.

В характерном отрывке этом, самой его стилистике метафизическое как бы растворено в обыденном. И так же на протяжении всего повествования. Но в конце его, в двух завершающих строках рассказа — «На один миг сверкающий огненный ужас озарил его (Немовецкого. — В.К.) мысли, открыв перед ним черную бездну. И черная бездна поглотила его» — образ-знак отделяется от образа эмпирического, подчеркивая изначальную смысловую двойственность текста, сопряженную и с конкретными социальными разоблачениями в андреевской публицистике, и с зловеще

таинственными сущностными началами («черная бездна» как образ «тмы, широкого и многоглазого, что есть жизнь»).

Но примечательно, что, высказываясь публицистически о своих произведениях, Андреев иной раз приглушал это их качество, выдвигая на первый план собственно социальный аспект. Именно так — более одно-значно, чем то было на самом деле — истолковал он и рассказ «Бездна», и рассказ «Стена»¹⁸.

А между тем подобной двойственностью отмечены, наряду с «Бездной» и «Стеной», самые «андреевские» сочинения тех лет, каковы «Жизнь Василия Фивейского», «Вор» и др. Чрезвычайно конфликтно воссозданное в них бытие. По-своему глубоко и сильно переданы в них дух русской революционной истории, ощущение ее лихорадочного пульса на пороге общественных потрясений, но одновременно передано и другое — ощущение метафизической драмы личности, соотношенное так или иначе не только с философскими ориентирами своего времени (Ницше, Шопенгауэр, нарождающийся экзистенциализм), но, разумеется, и с воспринятой Андреевым, хотя подчас и в весьма трансформированном виде, бытийной мыслью крупнейших русских художников XIX столетия, Толстого и Достоевского. И если зависимость от Достоевского в этом смысле очевидна, то менее явным, но по существу столь же важным оказался для писателя и опыт Толстого.

Высказывания Андреева о его близости к Толстому не единичны — и на это есть веские основания (в свою очередь, и Толстой, не раз учинявший «разнос» Андрееву, внимательно и ревниво следил за его творчеством). Речь не только об отдельных вещах Андреева, от которых легко протянуть нити к произведениям Толстого («Большой шлем», «Губернатор», «Христиане» и пр.). Толстым во многом предварены ведущие направления творчества писателя — не в конечных выводах, а, так сказать, в проблемных завязях. Особенно существенна причастность Толстому ведущей темы Андреева.

Среди творений Толстого одно из наиболее пророческих для литературы позднейшего времени — повесть «Смерть Ивана Ильича» (1886). Произведение это оплодотворило не только повесть Андреева «Губернатор» (1906). Трагические чувства, возникающие у умирающего Ивана Ильича, предвещают — даже в словесном выражении — весь андреевский «комплекс»: «Он плакал о беспомощности своей, о своем ужасном одиночестве, о жестокости людей, о жестокости Бога, об отсутствии Бога»; предвещают крайнюю степень отчаяния личности, испытавшей бездонное одиночество — «одиночество среди многолюдного города и своих многочисленных знакомых и семьи, — одиночество, полнее которого не могло быть нигде: ни на дне моря, ни в земле...»¹⁹ (Такое и такими же

словами мог сказать Андреев о многих своих героях.) Предвещают сплелением двух «ужасов» в психике человека — ужаса жизни и ужаса смерти. Само это, столь постоянное у Андреева, слово часто повторяется в повести Толстого; оно звучит уже в первой фразе, начинающей рассказ о прошлом Ивана Ильича: «Прошедшая история жизни Ивана Ильича была самая простая и обыкновенная и самая ужасная» (68).

Многозначителен и другой мотив повести. В мучительных предсмертных раздумьях Иван Ильич, усомнившись в божественной справедливости, мысленно обращается к высшей силе с протестующими вопросами: «Зачем Ты все это сделал? Зачем привел меня сюда? За что, за что так ужасно мучаешь меня?» И дальше: «Суд идет, идет суд, — повторил он себе. — Вот он суд! Да я же не виноват! — вскрикнул он с злобой. — За что?» (105, 107).

Близкий мотив находим и в неоконченном толстовском рассказе «Записки сумасшедшего», писавшемся одновременно со «Смертью Ивана Ильича» (опубликован в 1912 г.). Преуспевающего героя, занятого приращением своего имущества, внезапно настигает «духовная тоска», — «ужас за свою погибающую жизнь». Слово «ужас» нагнетается здесь еще сильнее, чем в повести. И еще решительнее подчеркнут мотив возмущения против Бога, протеста против бессмысленности существования: «Я возмутился. Я просил его открыть мне истину, открыть мне Себя» (472).

Как видно, от Толстого к Андрееву ведет не только тема одинокого в многолюдном мире человека, но также и рождаемые этим состоянием «богоборческие» настроения. Мысль о «жестокости Бога» переплетается у Ивана Ильича с мыслью об «отсутствии Бога». Герой «Записок сумасшедшего» требует ответа у верховного властителя. «Но ответа не было, как будто и не было никого, кто бы мог отвечать» (там же). Вот именно такой ужас молчащего Ничто, подчинявшего себе человека, и страшил героев Андреева.

Но у толстовского героя «богоборчество» — это преходящий момент душевной эволюции. И это ложное, «кошунственное» направление мыслей, отвергаемое во имя высшей христианской правды. «Я хотел по-прежнему допрашивать, упрекать Бога, но тут я вдруг почувствовал, что я не смею, не должен, что считаться с ним нельзя <...> что я один виноват» («Записки сумасшедшего» — 473). Суть же раннего творчества Андреева заключается именно в том, чтобы так или иначе «посчитаться», хотя бы и путем только внутреннего противостояния, с порабощающими человека началами.

Оправдание и возвеличение бунта далеко, разумеется, уводит Андреева от Толстого-христианина, но не от Толстого-«язычника», Толстого стихийного. Знакомство Андреева с ним пришлось на те годы, когда тол-

стовское бунтарство вырывалось наружу — в «Хаджи-Мурате» и других поздних сочинениях (которых Андреев не мог прочесть тогда, поскольку они оставались в рукописи). Видимо, Андреев порой мешал Толстому умирять «беса» в себе и поэтому задевал его, раздражал (не только художественными прегрешениями) и вместе с тем притягивал. Источник двойственного и беспокойного отношения Толстого к Андрееву нужно, кажется, искать именно здесь.

Вместе с тем Толстой значительно более социален. Сознание его героев, что они сами во всем виноваты, — аргумент в пользу идеи непротivления и самосовершенствования. Но, с другой стороны, это справедливо карающее сознание, это осуждение ложного, эгоцентрического, несправедливого социального существования. Ведь трагедия отчуждения и предсмертного ужаса у Толстого — удел человека из имущих классов общества. У Андреева это всечеловеческая драма (как писал он К.И. Чуковскому в 1901 г.: «Мне не важно, кто “он” — герой моих рассказов: поп, чиновник, добряк или скотина. Мне важно только одно — что он человек <...> все живое страдает одними страданиями и <...> сливается воедино перед грозными силами жизни»²⁰) и, однако, неизбежно окрашенная в «грозные» тона своего исторического времени.

Сложно переплетает разные начала и другая важнейшая проблема андреевского творчества — логического разума, мысли. Преобладает скептическое отношение к ним. Владение мыслью поначалу вызывает уверенность в своей власти над жизнью. Но уверенность оказывается иллюзорной, сменяясь ощущением несостоятельности мыслящего «я» перед лицом мрачных загадок мира. Участью самонадеянного, возгордившегося собой ума нередко становится безумие. Приблизительно так на протяжении всего пути писателя: от ранних рассказов, «Мысли», через «Мои записки» (1908) и «Анатэму» (1909) к «Дневнику Сатаны» (1919), где звучит, начиная уже с первых страниц, мотив изначального несовершенства человеческого разума, бессильного проникнуть в сущностные («невыразимые») тайны бытия.

Разумеется, в живой жизни творчества Андреева все сложнее, чем в схеме. Оно знало и периоды возвышения разума (время первой русской революции). Да и на других этапах не обстояло просто с этими мучающими писателя вопросами. Сложность заключалась и в том, что помимо метафизического аспекта андреевская «критика разума» имеет аспект социально значительный, нравственно гуманистический. В творчестве писателя разум не раз является нам в облике бездушно-эгоистического, самодовлеющего «его»; эгоистическому уму противостоит альтруистическое чувство — начало, связующее людей. Тут отчетливо просматривается связь с устойчивой традицией русской литературы (Достоевский — осо-

бенно) — традицией последовательного неприятия буржуазно-индивидуалистического рационализма.

Повесть «Мысль» интересна как раз тем, что здесь явственно сходятся два упомянутых аспекта. Герой произведения развенчан в своем нравственно-социальном облике. Именно логическими выкладками обосновывает он свое «все дозволено». Сухая рационалистическая идея становится орудием «сверхчеловека», служит эгоцентрическому самоутверждению, и Керженцев несет возмездие за это. Однако драма враждебного писателю рационалистического сознания переходит в трагедию мысли как таковой. Крах Керженцева — это и внеличный крах. Он ощутил одиночество разума — разума *вообще* — в «пустоте вселенной». И эта другая, метафизическая, тоска уже сродни автору. Двойственность мирозерцательной позиции Андреева — снова перед нами.

Обращаясь к поэтическому языку писателя, мы и тут встречаемся с явлением своеобразного симбиоза, сочетанием разнородных начал. Реалистическая манера письма (в целом, преобладающая в произведениях начала 1900-х годов) вступает то и дело в контакт с другими стилистическими тенденциями.

После того как в семье Василия Фивейского родился сын-идиот, «ни у кого не стало охоты жить, и от этого все приходило в расстройство. Работники ленились, не делали, что приказывают, и часто без причины уходили <...> Обед подавался то поздно, то рано, и всегда кого-нибудь не хватало за столом <...> Откуда-то появилось множество рваного белья и одежды, и попадая все твердила, что нужно заштопать мужу носки, и как будто штопала, а вместе с тем носки всегда были рваные, и о. Василий натирал ногу. И по ночам все ворочались и мучились от клопов». И сразу же вслед за этим: «И куда бы люди ни шли, что бы они ни делали, они ни на минуту не забывали, что там, в полутемной комнате, сидит некто неожиданный и страшный, безумием рожденный <...> не были спокойны их ночи: бесстрастны были лица спящих, а под их черепом, в кошмарных грезах и снах вырастал чудовищный мир безумия, и владыкою его был все тот же загадочный и страшный образ полурбенка, полужверя» (1, 498–499).

На таких вот переходах (от ровного, реалистически конкретного повествования к сгущенно экспрессивному, до крайности взвинченному) строится произведение. Но они не только стилистические. В точках перехода порой сходятся два смысловых плана повести — реальный и ирреальный. И двойственность стилистического ряда выявляет это.

Однако такого рода прямые соответствия возникают далеко не всегда. Условно-экспрессивная речь может стать своеобразным аналогом

метафизического начала, но может и не стать. Повесть «Красный смех» (1904), отозвавшаяся на русско-японскую войну, — произведение, отличающееся, пожалуй, наиболее «отвлеченной» стилистикой по отношению к предшествующему творчеству писателя. Изобразительность повести отчуждена от конкретного, лишена, как правило, сколько-нибудь точных примет времени, места, обстановки. Центральный образ «Красного смеха», олицетворяющий обезумевший разум, диктует поэтику символа. Но предельная обобщенность символики, крайнее, характерно экспрессионистское сгущение образа служат в этом случае прежде всего воплощению реального общественного смысла и «выявлению психологии этой войны как любой современной войны в цивилизованном мире»²¹.

И совсем другое, к примеру, в маленьком рассказе «В поезде» (начало 1900-х годов), где все зримо и предметно: вагонные попутчики, толкующие о жизни; поезд, следующий по дороге, где «часто ездит Лев Толстой», мимо «русского зимнего леса»; телеграфист со станции Белево, который живет «у какой-нибудь мещанки в трехоконном домике над оврагом», «в маленькой жаркой комнатке с лежанкой», «любит вышитые русские рубашки, которые ему дарят на именины, мечтает о новой форменной тужурке и лакированных сапогах»²² и т.п. И однако рассказ этот — вовсе не о «настоящем, проклятом настоящем», а о вечном, фатальном, неизбывном, о «бездонных» глубинах жизни, над которыми «слепо плавают люди-щепки».

Таким образом, разные стилистические потоки в общем не «фиксированы» в андреевском творчестве, не закреплены твердо за определенными *смысловыми* рядами.

Гораздо более тесные связи обнаруживаются на другом уровне — уровне метода. Деятельность Андреева — поприще взаимодействия двух типов образного воссоздания (относительно независимых от поэтического языка). Одному, «дедуктивному», соответствует образ как знак метафизического смысла; другой, «индуктивный», извлекает обобщающую мысль из «эмпирической» реальности. Такое соединение вовсе не обязательно для каждого произведения писателя. Но оно свойственно его творчеству в целом.

Любопытны в этом смысле некоторые из сохранившихся в архиве писателя черновых набросков начала 1900-х годов. Любопытны тем, что демонстрируют не только пути оформления отдельных замыслов, но и общий строй художественного мышления Андреева.

Один из таких фрагментов открывается описанием извозчичьего трактира, где воздух «стоял тяжелой и неподвижной массой», и его обитателей, — описанием, состоящим из подробностей, вроде «залитой,

грязной скатерти, на которой красные полосы прежнего рисунка казались <...> грязью». Именно здесь очутился герой писателя, терзающийся тем, что «все было ложь» и проклинаящий «ее любовь»²³. Перед нами первичная наметка небезызвестного рассказа «Ложь», черновая рукопись которого находится в этой же тетради. Позднее исчезает не только трактир (уже в черновой рукописи), но вся бытовая «плоть» отделяется от скелета идеи, который мы и лицезреем в печатном тексте аллегорической «Лжи» (1901). Итог, конечно, закономерный для Андреева. Но закономерен и источник.

В «трактире низшего разбора» происходит и действие раннего рассказа «Я протестую!» (1901–1902), оставшегося в рукописи и опубликованного много десятилетий спустя. Речи о кошмарной «бессмыслице» жизни вложены здесь в уста спившегося «брата-интеллигента» из разночинцев (знакомый со времен литературного шестидесятничества персонаж). «Он вызвал во мне страшное чувство злобы, смеха и жалости этот чахоточный несчастный протестант»²⁴, замечает повествователь.

В той же тетради, где находится черновая рукопись «Лжи», есть и неоконченный рассказ «Счастье». В нем поведана история бедного еврея Давида Лейзера. Вернувшийся после отбывания воинской повинности сломленным, больным, потухшим, он неожиданно, уже на исходе дней своих, получает наследство из Америки, которое ни к чему ему теперь. «Банально»-бытовая ирония судьбы! В конце рассказа к Лейзеру является корреспондент газеты, чтобы взять интервью у владельца огромного состояния. Он спрашивает Давида: «Вы счастливы?» Сюжет сей, который потом, с измененными подробностями, будет использован в знаменитой философской драме «Анатэма» (первоначально Андреев хотел назвать ее «Давид Лейзер»), пока еще не содержит в себе ничего «сущностного».

Характерен этот путь к отвлеченной мысли от бытовой «печки». Ее (мысли) наметку писатель сначала улавливает в прозе будничной жизни, и лишь затем — с большим или меньшим тщанием — извлекает «жемчужное зерно» из «навозной кучи». С большим — в позднейшие времена, с меньшим — в начале пути. Позднее писатель подчас захочет вовсе избавить своего читателя (или зрителя своих пьес) от впечатлений «настоящей жизни», как писал он об этом К.С. Станиславскому в связи с постановкой в Художественном театре «Жизни Человека»²⁵. Ранний Андреев во власти этих впечатлений. В его произведениях того времени точкой отправления сплошь и рядом становится психология отдельной личности, та или иная локальная жизненная данность, вообще индивидуально характерное. Житейская подлинность явлений окружающей действительности вполне правомочна даже в наиболее философических

вещах — таких как «Мысль», «Жизнь Василия Фивейского» и др. Не нужно недооценивать этого факта, но не следует и преувеличивать его. Стихия «эмпирической», жизни, как бы достоверно она ни была обрисована, не существует все же только сама по себе, а становится манифестацией и иного содержания. Два художественных принципа, «дедуктивный» и «индуктивный», формируют согласную с мирозерцанием писателя двуединую природу его творческого метода.

До сих пор мы уделяли основное внимание андреевскому творчеству конца 1890-х — первой половины 1900-х годов. Именно в нем складываются ведущие начала и противостояния пути писателя. Уже здесь образуется силовое поле исключительной внутренней напряженности, возникшей из соприкосновения противоположных полюсов художественной мысли. Произведения тех лет в высшей степени явственно демонстрируют интересующее нас «промежуточное» качество.

О последующем творчестве Андреева скажем более общо и обзорно, задерживаясь дольше лишь на отдельных сочинениях, особо показательных с точки зрения избранной темы. (Эволюция писателя много подробнее освещена в главе «Реализм и модернизм» из нашей книги «Русский реализм начала XX века».) Пройдя еще через ряд этапов, очень разных, оно сохранило свою «пограничную» природу. Вместе с тем эти этапы — в своих внутренних пределах — отличаются, в целом, сравнительно большей (по отношению к предшествующему этапу) выраженностью основной художественно-смысловой доминанты.

С началом первой русской революции в творчество Андреева входит существенно новое. Его запечатлели повесть «Красный смех» (написанная на пороге революции, в ноябре 1904 г.), следовавшие за ней повесть «Губернатор», пьеса «К звездам» (1905) и некоторые другие произведения. Писатель пытается приглушить зловеще метафизические объяснения коллизий своего творчества, остающихся трагедийными, склоняясь искать объяснения в окружающем бытии; пытается переоценить скептическое отношение к разуму, осмыслить человека в его единстве с космосом, предпринимает самую решительную из своих попыток вырвать одинокую личность из плена отчуждения. Таков преобладающий пафос его сочинений той поры, мучительно пробивающийся сквозь туманность социальных воззрений и постоянные перепады настроения.

Образная система Андреева продолжает оставаться «пестрой»: от экспрессионистского «Красного смеха» до рассказа «Христиане» (1905), следующего автору «Воскресения», в том числе, — его искусству социально-разоблачительной и — вместе — дотошно жизненной детали. Крайние стилевые полюса иногда соединяются внутри одного произведения, как в «Губернаторе», где соседствуют приемы психологического

реализма (тоже «толстовские») и экспрессионизма, или в пьесе «К звездам», чьи образы задуманы как социально-психологические типы времени. Вместе с тем автора пьесы явно влечет к художественным схемам, и он нередко пренебрегает многообразием характера ради однозначного воплощения в нем некоего понятия. «Закон» дороже «явления», устойчивая общая сущность важнее изменчивой индивидуальности. В этом смысле пьеса «К звездам» на полдороге от реалистической драмы к экспрессионистской.

Но разноречивые художественные решения сближены своей соотносительностью с общей смысловой доминантой (чего не было прежде у Андреева), имея в виду временный мирозерцательный сдвиг писателя от «метафизического» к нарастающему историческому чувству, пробужденному захваченностью бурными общественными событиями начала века. С начала 1905 г. «события» не только «держат мысль» в крайнем «напряжении» (ЛН, 256), но подчас вовлекают Андреева в политическую деятельность. Самые заметные ее эпизоды относятся к его пребыванию в Финляндии летом 1906 года и публичными, при большом стечении народа, выступлениями в поддержку финской революционной Красной Гвардии с призывами к «вооруженному мятежу» и «свержению самодержавия»²⁶. «Все связывали Леонида Андреева с “Мыслью”, с “Василием Фивейским”, но Леонид Андреев и революция... это был совсем новый Андреевский лик <...>»²⁷ — свидетельствовал бывший в то время в Финляндии Е.И.Замятин.

Однако, с начала 1906 г. (совпадая с первыми поражениями революции) намечался поворот в творчестве Андреева. Возникают переходные произведения, демонстрирующие превращение одного качества мысли в другое (рассказ «Так было», январь 1906 г.; пьеса «Савва», февраль 1906 г.). На этом новом этапе пути писателя, продолжавшемся в течение 1906–1907, частично 1908 гг., поиски обнадеживающих социально-философских истин теснятся метафизическими мотивами рабства истории у вселенского зла, фатального отчуждения человека в мире (пьесы «Жизнь Человека», 1906 и «Царь-Голод», 1907; рассказ «Елеазар», 1906; повести «Иуда Искариот», 1907 и «Тьма», 1907), которые, тем не менее, не устранили непосредственно исторического переживания времени, однако резко меняющего свой настрой («не на кого надеяться русской революции» — ЛН, 275): освободительная идея, до конца остающаяся в возвышенно романтическом ореоле, — перед лицом обрекающей ее реальности (в виде всеисильной мещанской стихии, неодолимой рабской психологии масс и др.). Оно, это трансформированное переживание, во многом и стимулировало новое нарастание философско-пессимистического мирочувствия.

Особенно важен у Андреева и не прямой, опосредованный отклик на события времени, что началось приблизительно уже с повести «Жизнь Василия Фивейского». Большинство крупных произведений писателя 1906–1907 гг. на темы современной жизни, равно как и на темы библейской истории — пьесы «Савва» и «Жизнь Человека», повесть «Иуда Искариот», рассказ «Елеазар» — так или иначе, уже в самой катастрофичности авторского видения, несет на себе печать бурных лет, хотя почти без каких-либо явных отсылок к современно историческим реалиям. В этом случае определяет авторский замысел метаисторическая мысль, возвышающаяся над конкретной реальностью и, однако, не вытесняющая ее. Мысль эта в ее главной сути устремлена к надвременному содержанию и вместе с тем по-своему осваивает свое историческое время.

К непосредственному отражению текущей истории писатель вновь обратился в повести «Тьма» (появившейся к концу 1907 г.). Но и в ней мы встречаем характерно двойственное видение. Запечатленная здесь внутренняя капитуляция героя-революционера перед непреодолимым, в его понятии, общественным злом воспринимается и как метафизическая всеобщность. Однако, повесть содержит намек и на возможность другого, более глубинного («последняя темная мудрость»), коренящегося в народно-исторической жизни стихийно бунтарского противостояния миру.

Именно особое сопряжение в наиболее крупных сочинениях писателя того периода метафизического и исторического начал сообщает им и особо крупный масштаб на общем фоне андреевского творчества²⁸.

На том же фоне выделяется, укрупняется и собственно метафизическая мысль Андреева. Трансформация евангельских сюжетов — одно из веских свидетельств этого. Именно тогда наиболее интенсивно приобщается писатель к религиозно-философской проблематике, наполнявшей современную ему духовную жизнь. Но при этом остается глубоко чужд русскому неохристианскому философскому движению (за исключением отдельных соприкосновений с ним и тоже очень непростых — например, с Н.А. Бердяевым: см. следующую статью), его «утешительной», в восприятии писателя, метафизике, которой противостояло обнаженно драматическое, антиномически двойственное состояние мысли писателя.

«Как всегда, я только ставлю вопросы, но ответы на них не даю»²⁹, — писал Андреев Вл.И. Немировичу-Данченко по поводу пьесы «Савва». Между тем отдельные его произведения тех лет заключали в себе как будто «однозначные» ответы. Но они оказывались относительными в общем контексте андреевского творчества с его множественностью смыслов и соответствующими ей, подтверждающими «пограничный» тип творчества стилизованными решениями.

В пьесе «Савва», например, символического смысла обобщения вырастают из национальной почвы, своеобразных национальных характеров, запечатленных с предельной реалистической подлинностью. Примечательно, что даже философически-притчевое в замысле повествование, обращенное к евангельским сюжетам, какова повесть «Иуда Искариот», приобретает у Андреева незаурядную психологическую и реально бытовую убедительность.

Однако в создании своего другого философически-притчевого произведения «Жизнь Человека» автор пошел совсем иным путем. Об этом, одном из самых заметных и самых представительных в масштабе всего андреевского творчества сочинений, скажем подробнее.

Примечательно, что одним из импульсов к созданию «Жизни Человека» послужили общественные события (подавление Свеаборгского восстания в Финляндии в июле 1906 г., воспринятое Андреевым как окончательный разгром революции). Но не менее примечательно и то, что герой пьесы выключен из исторического контекста, хотя и сохраняет отдельные черты человека революционного времени — мятежность, творческий дух, преклонение перед мыслью; от начала и до конца он непримирим к мещанско-собственническому миру. И тем не менее знаменательно и симптоматично, что в пьесе нет *прямого* конфликта Человека с его врагами, хотя они присутствуют на протяжении всего действия («родственники» в сцене рождения, «враги» и «гости» в сцене бала, «наследники» во втором варианте сцены смерти Человека). Изобрази автор эту борьбу, его пьеса могла бы приобрести социальный характер. Но он подчеркнуто отклоняется от такого пути, который существует в драме лишь как возможность. (Глухой намек на нее содержится в рассказе о судьбе сына Человека — он погибает из-за того, что «добрый был <...> смелый и за бедных заступался» — 2, 476.) Социальная коллизия последовательно вытесняется экзистенциалистским противостоянием надчеловеческому. Запечатлевающее этот конфликт столкновение Человека и Некогого в сером сводит на нет в конечном счете конфликт Человека с другими людьми, перечеркивая все его замыслы и свершения. «Свободен» и смел дух Человека, «велика» его «борьба с непреложным», но она обречена.

«Жизнь Человека» — вместе с пьесой «Царь-Голод» — особенно интересна со стороны художественных исканий Андреева. На фоне других его сочинений тех лет они, эти искания, наиболее перспективны именно в его драматургии.

Обе названные пьесы циклически связаны. «Жизнь Человека» должна была стать «необходимым вступлением к[а]к по форме, так и по содержанию» к циклу пьес «Царь-Голод», «Война», «Революция», «Бог,

дьявол и человек»³⁰, своего рода философским прологом к ним. Единственная из осуществленных пьес цикла — «Царь-Голод» — подтверждает это. В ней, правда, реальная история вновь становится непосредственным объектом изображения, однако в осмыслении, заданном предшествующей пьесой.

Но прежде всего эти пьесы сближены новой драматургической поэтикой Андреева. В ноябре 1906 г. он пишет А.С. Серафимовичу о намерении «реформировать драму»³¹. О сущности реформы всего полнее высказался драматург в письме к К.С. Станиславскому в связи с постановкой в Художественном театре «Жизни Человека»: «Если в Чехове и даже Метерлинке сцена должна дать *жизнь*, то здесь — в этом *представлении* сцена должна дать только *отражение* жизни. Ни на одну минуту зритель не должен забывать <...> что он находится в театре и перед ним актеры, изображающие то-то и то-то»; «и горе, и радость должны быть только представлены», причем возможно «холоднее и отвлеченнее»³².

В противовес театру переживания, предполагающему иллюзию живой жизни, воздействию на непосредственные чувства, перед нами — опыт создания театра «представления», претворяющего лишь мысль о жизни, апеллирующего только к «умственному» созерцанию. Автор пытается достичь этой цели на путях условно-обобщенной поэтики, вырабатывая достаточно строгие ее каноны. В пьесах, о которых речь, последовательно выдержана определенная типология образов. Варьируются три основных типа. Во-первых, единичный, но предельно отдаленный от всего индивидуального, лишенный имени персонаж (Человек, Жена Человека, Председатель, Профессор, Инженер и т.д.). Во-вторых, «хоровые» образы, воплощающие некую общую, собирательную — иногда и социальную — сущность большой группы людей (Родственники, Соседи, Работающие, Зрители и т.п.). Ее выявление — многоголосый диалог, составленный из реплик отдельных лиц, ни одно из которых в большинстве случаев не выделено, не названо:

«— Мы задавлены машинами.

— Мы задыхаемся под их тяжестью.

— Железо давит.

— Гнет чугун.

— О, какая безумная тяжесть! Точно гора надо мною!

— Надо мной вся земля» (3, 234–235).

Участники подобного полилога иногда высказывают и разные мнения, даже спорят, но они неизменно едины в своем существе, что настойчиво подчеркнуто и внешним их обликом. Наконец, третья группа образов воплощает понятия отвлеченные (Некто в сером, Царь-Голод, Время и т.п.).

С той же общей идеей театра «представления» связан другой художественный принцип, изложенный в том же письме: «В связи с тем, что здесь не жизнь, а только отражение жизни <...> в известных местах должны быть подчеркивания, преувеличения, доведение определенного типа, свойства до крайнего его развития. Нет положительной, спокойной степени, а только превосходная <...> Резкие контрасты»³³.

«Спокойная степень» противопоставлена состоянию мира, возникающему в этих пьесах. Перед нами либо сатирический гротеск (иногда это жуткая пародия на обыденность), либо безысходный ужас, либо — реже — возвышенно светлый строй чувств и мыслей. В сцене бала («Жизнь Человека») за Человеком «идут его Друзья. Все они очень похожи друг на друга: благородные лица, открытые высокие лбы, честные глаза <...> У всех у них в петлицах белые розы. Следующими, за небольшим интервалом, идут Враги Человека, очень похожие друг на друга. У всех у них коварные, подлые лица, низкие придавленные лбы, длинные обезьяньи руки <...>. В петлицах — желтые розы» (2, 470–471).

Подобная манера может вызвать некоторые аналогии с поэтикой романтизма. Но используя близкие приемы, Андреев желает достичь как раз противоположного (нежели в традиционном романтическом искусстве), *внеэмоционального* эффекта. Преувеличение, гротеск, контрасты нужны ему прежде всего для того, чтобы, разрушив иллюзию жизнеподобия и тем самым «парализовав» возможность эмоционального сопереживания, выразить без этой «помехи» некое чисто интеллектуальное содержание.

Еще одна характерная особенность данных пьес — обращение к выразительным средствам других искусств: к живописи, музыке, элементам пластики — включает тот же смысл. Средства эти используются очень широко, порой даже на равных правах с собственно драматургическими. Исключительно подробны вступительные ремарки, детально воссоздающие зрительный образ пьесы — обстановку действия, интерьер, внешность персонажей, их манеру держаться, жесты и пр.; непременно присутствует цветовое и — очень часто — музыкальное решение той или другой темы. В «Жизни Человека», раскрывая основную мысль произведения, на протяжении пьесы все время меняется цвет интерьера: мгла первой картины, «яркий, теплый свет», розовые стены — во второй, «холодная белизна» — в третьей, сгущение мглы — в последующих. А в окна всегда смотрит ночь. Геометрически правильное помещение, в котором происходит действие, «несет» мысль об удручающем однообразии бытия — навсегда заданной форме мира-клетки. В «Царе-Голоде» цветовое решение всей драмы определяется сочетанием черного и красного (мотивы тьмы, ужаса жизни и красного огня, пожара, бунта). И столь же существенна

в обеих пьесах символика музыки, звука. Многочисленные подробности «фона» тоже иносказательны и нежизнеспособны. И оттого в другой драматургической системе способные углубить объемность воссоздаваемого мира, сделать его стереоскопичным, у Андреева, напротив, эти приемы схематизируют мир, усиливают условный план.

В результате все составляющие андреевской драмы служат единой цели. Обе пьесы снабжены одинаковым подзаголовком — «представление в пяти картинах с прологом». Понятия «представление» и «картина» возникают здесь в своем буквальном, созерцательном значении: «картина» — в отличие от живого «действия». Правда, драматург далеко не всегда выдерживал избранные им тон и стиль, в чем он и сам признавался³⁴. И здесь, вопреки намерениям автора, ощутима своеобразно «андреевская» эмоциональность, сгущенно-драматическая, взвинченная, напряженная, хотя и подчинена «умственному» плану. В ряде существенных сторон новый театр Андреева близок экспрессионистской драме, однако не «укладывается» в ее рамки³⁵. И это — еще одно подтверждение «пограничного» положения творческого опыта писателя на стыке существовавших образных систем.

Закономерно поэтому, что в исканиях Андреева улавливается предвзвешивание разных путей, по которым пойдет развитие драматургии. Помимо непосредственного, прямого пути к зарубежной экспрессионистской драме, прежде всего немецкой (что освещалось в критической литературе³⁶), перед нами — ассоциации с позднейшим постмодернистским театром. Весьма примечательно сходство давних андреевских мыслей по поводу новой драмы с суждениями Э. Ионеско об эстетике театра абсурда: «все должно быть преувеличено, чрезмерно, карикатурно, тягостно, ребячливо, без всяких тонкостей»; «Главное, не бояться быть неестественным <...> Избегать психологии или, вернее, придавать ей метафизическое измерение»³⁷. А с другой стороны, например, это — и отдельные напрашивающиеся параллели к драматургической эстетике Брехта в ее противостоянии театру перевоплощения, с ее принципом «очуждения», приматом интеллектуального над эмоциональным.

Своеобразно переходным к последующей эволюции писателя стал 1908 год. Уже в феврале Андреев делится с Горьким: «Вот во мне уже с полгода резко намечается какой-то кризис <...> от старого я отошел, а к новому дороги не знаю <...> Несомненно только одно, что от отрицания жизни я как-то резко поворачиваю сейчас к утверждению ее» (ЛН, 303–304). Возвещается, по существу, перестройка всего мирозерцания, но пока только возвещается.

Появившийся в мае знаменитый «Рассказ о семи повешенных», который сомкнулся в своем протесте против политической реакции с харак-

терными темами демократической литературы тех лет, имеет и более широкий смысл, обращенный к постоянно волновавшим Андреева вопросам. Всех героев своего произведения (революционеров, уголовных преступников, «его превосходительства» министра) писатель свел перед лицом «неразгаданной великой тайны» смерти. И лишь те, кто был причастен к освободительной идее (большинство из них), оказались способны превозмочь неизбывный, казалось бы, страх смерти «безграничной любовью к людям», именно в преддверии кончины ощутив (как Вернер) «божественную» красоту жизни. Снова появляется у Андреева сущностная мысль, противопоставляющая «божественный» феномен жизни фатальным всеобщностям.

Но тем же 1908 годом помечена известная повесть Андреева «Мои записки» (напечатанная после «Рассказа о семи повешенных»), в которой развенчиваются притязания устроить жизнь человеческую на основе справедливости, они оборачиваются застенком духа, «формулой железной решетки». В драме «Черные маски» эти мотивы усугубляются. К тому же «Черные маски», опубликованные в седьмом альманахе «Шиповника» за 1908 г., стилистически целиком отчуждены от «внешней» реальности, персонажи и ситуации — только знаки изначальных субстанций человеческой души. А в XXVI сборнике «Знания» (того же 1908 г. издания) была напечатана пьеса Андреева «Дни нашей жизни», драма жертв существующего строя, униженных и оскорбленных, воспринятая как признак поворота писателя к реализму, пьеса, в которой есть и социальный критицизм, и бытовые краски.

Порубежный на пути писателя 1908 год отмечен, как видно, не только поисками иных дорог, но и возвращениями вспять.

Однако, в дальнейшем движении андреевского творчества (приблизительно уже с 1909 г.), хотя постепенно и трудно, складывается, действительно, новое качество мысли.

Своеобразие его и на сей раз обусловлено тем основным признаком, который различает все этапы андреевского пути. Отношения субстанциального феномена и феномена «эмпирической» жизни — вот, в общем виде, то самое главное, что всегда волновало Андреева.

В раннем творчестве писателя мысль об отчуждении человека в трансцендентном бытии соседствует с мыслью о началах, связующих людей в бытии окружающем. Сфера сущностная неподвластна сфере социальной, но гармоничные отношения между людьми способны умерить чувство страха, постоянно внушаемое человеку иной сферой.

В годы революции Андреев стремится переоценить идею отчужденного человека и в философском смысле. Человек «никогда не будет один» («К звездам») не только среди людей, но и в мире — именно *исторический*

человек; выполняя свою историческую функцию, он сливается с субстанциальным началом. Весьма робкой, но и многозначительной была эта попытка примирить сущностное и историческое.

Позднее, в творчестве писателя поры духовного спада они вновь отделяются друг от друга. Степень враждебности человеку субстанциальных сил бытия резко возрастает в основных андреевских сочинениях того времени. Представление об относительной независимости социальной сферы от трансцендентной утрачивается. Проблема рабства истории у метафизического зла (вопреки героическим порываниям отдельной личности) становится определяющей. Таковы (на каждом из предшествующих этапов) основные пути мысли писателя, взятые, конечно, в схеме. Ибо в конкретном своем проявлении они оказывались много сложнее, будучи колеблемы и встречными мыслями, и психологическими несогласиями.

Так было и на новом этапе деятельности Андреева, начавшемся в конце 1900-х годов: множество разноречий и проступающая сквозь них доминанта. С ней соотносится еще один тип сущностных связей, возникающий ныне в творчестве писателя. Субстанциальное целое у прежнего Андреева чаще всего — надмирная фатально злая сила. Теперь оно не только мыслится субстанцией самой жизни, но и заметно просветляется.

В письме Вл.И. Немировичу-Данченко 1913 г. Андреев характеризовал замысел своей пьесы «Мысль» (1913) как произведения, в котором «одинокому носителю голой индивидуальной мысли» противостоят «твердые и бесспорные начала коллективной, почти мировой жизни» (ЛН, 545–546). В этих словах выразилось андреевское «я верую» тех лет. В творчестве писателя происходит своеобразное «оправдание» бытия как такового, в *конечной его субстанции*, далеко уводящее от «Жизни Человека». Проблема отчужденного «я» в широком философском смысле, по существу, снимается. Но как проблема текущего бытия она продолжает сохранять всю свою мучительность и трагичность, ибо коренные его начала искажены, попорчены. Пессимистическая всеобщность «Жизни Человека», «Царя-Голода», «Елеазара» остается позади. Но позади остается и доверие писателя (в годы первой революции) к историческому разуму.

Весьма примечателен в этом смысле его роман «Сашка Жегулев», написанный и опубликованный в 1911 г. Желая осмыслить значение недавнего революционного прошлого, Андреев обратился к проблематике, которую затронула почти вся русская литература той поры. По сути, это последнее масштабное обращение писателя к русской революционной истории.

Есть в этом произведении своя «субъективная» правда — сострадательная дума о судьбах Родины и народа. Авторское чувство — в сущно-

сти главное и повелевающее начало андреевского романа, где материал реальной действительности постоянно переплавляется в лирическую экспрессию. Вопреки многим издержкам — риторической патетике, вычурности, подчас мелодраматизму, эта стилевая стихия впечатляет эмоциональной напряженностью. Но правда «субъективная» далеко не совпадает с историческою. Писатель помышлял о повествовании, которое бы запечатлело, «как в фокусе <...> все наиболее характерные черты времени»³⁸. Оно не состоялось. Катастрофическая история, предстающая в «Сашке Жегулеве», в значительной степени мифологизирована. Однако для новых устремлений Андреева в конечном счете значительно важнее, чем образ мифологизированной истории, — другое: обнадеживающая философическая мысль об отношениях человека с миром, проступающая сквозь внешнее историческое обличье, но неосуществимая в социальной современности.

Этой мыслью о «связанной» индивидуальности, о преодолении замкнуто личностного мироощущения проникнута обширная драматургия Андреева конца 1900-х и 1910-х годов — наиболее представительное явление в его творчестве того времени. Обновленная философская концепция андреевского театра впервые явлена в известной драме «Анатэма» (1909). Концепция эта получит дальнейшее развитие в последующих пьесах. Большинство из них «укладывается» в андреевскую формулу театра «панпсихизма», обоснованию которого посвящена эстетическая декларация «Письма о театре» (о ней — далее).

Пьесы эти, подчас разительно несхожие и манерою, и материалом, и кругом мыслей, так или иначе сближены внутренним конфликтом, в основе которого — противопоставление сущностного добра общественному злу. Последнее предстает, например, в сатирически-гротескных картинах дворянского вырождения («Не убий», 1913), в образах низменной буржуазной толпы («Тот, кто получает пощечины», 1915), опустошенного интеллигентского круга («Екатерина Ивановна», 1912), в изображаемом «по-достоевски» тупике «маленького человека» («Милые призраки», 1916). Что же до истинных ценностей, то они мыслятся духовными феноменами, обнаруживающимися чаще всего лишь во внутреннем мире личности и обращенными к надисторическим, надсоциальным началам «мировой жизни».

Теперь — подробнее о пьесе «Тот, кто получает пощечины», одном из наиболее репрезентативных, по нашему мнению, явлений нового андреевского театра.

В 1916 г., возражая критику, назвавшему его писателем «без догмата», Андреев ссылаясь на «героическую личность»³⁹ в своих сочинениях и в том числе на образ Тота — героя пьесы «Тот, кто получает пощечины»,

творца выдающихся духовных ценностей, который бросает вызов низменной буржуазной толпе (олицетворенной в образе Господина) — «великому осквернителю» и «великому профанатору», порывая с «цивилизацией» и уходя в среду цирка. Принимая нравственные законы этого естественного мирка, который противостоит фальшивой, поддельной буржуазной жизни (в искусстве XX в. мы не раз встретимся с близкими андреевской пьесе мотивами цирка), Тот стремится внести сюда начала активного протеста и высшей духовности. Возможностями борьбы, отмщения привлекает его маска клоуна: ведь скрывшись под нею, можно «говорить все, как пьяный». Избрав шутовское амплуа того, кто получает пощечины, он и сам наносит ответные пощечины мещанской публике. Его обличения, которые злят сытый партер и вызывают одобрение у галерки, затрагивают политику и нравы, религию и лженауку.

Но есть в этом произведении и другой — условно-метафорический — план, который призван, по замыслу автора, философически углубить содержание пьесы. Сам драматург писал о ней как о «пьесесказке», в которой «повествуется о прекрасных богах, мучимых земным засильем...»⁴⁰. Может показаться, что идет речь о недостижимо прекрасном. На самом деле Андреев хочет написать «сказку» о жизни, какая она есть в подлинной своей субстанции, хотя и попорченной. В другом высказывании о пьесе он говорил о «противоречии между божественной сущностью Консуэллы и ее внешним *случайным* выражением»⁴¹ (Консуэлла — героиня пьесы, наездница в цирке), имея в виду снова противоречие самой жизни, истинного и призрачного в ней. Истинна «божественная сущность» человека, и она всегда присутствует в мире, хотя бы только в возможности. На вопрос Консуэллы о богах: «Они все уже умерли?» — Тот отвечает: «Они живы, но они скрываются, богиня» (6, 353). Консуэлла и есть образ возвышенной красоты, скрытой в человеке, бессознательной, забытой, уснувшей. Отношение Тота к Консуэлле — это не просто любовь, но и жажда борьбы за спасение красоты, отданной на поругание. И хотя борьба оканчивается трагически (Тот вырывает Консуэлла из лап общества ценой ее смерти, отравляя ее, и сам затем пьет смертную чашу), все же — пусть и в трагической развязке — Тот победитель. Он разбудил красоту, погруженную в забытие, вызвал в спящей человеческой душе сознание ее «божественности», остался до конца непримиренным, как и прежние андреевские бунтари. Но те чаще всего восставали против изначальной порочности сущего, против самой силы вещей. Бунтарь же из пьесы о Тоте, чей протест тоже отвлечен, борется во имя возрождения высоких ценностей, которые составляют суть самой жизни. Он для Андреева — носитель глубинной связи с миром. Идея утверждения жизни через

трагедию, близкая писателю в 1910-е годы, особенно выразительно, пожалуй, предстала именно в этом произведении.

В пьесе отчетливы признаки «театра панпсихизма» со стороны не только миросозерцательной, но и стиливого качества, которое — при всей своей вариативности в андreeвской драматургии тех лет — отражало тогдашнее общее стремление автора больше «считаться» с вокруг лежащей действительностью.

Ряд пьес 1910-х годов написан в чисто реалистической манере, хотя драматург охотнее склоняется к другим решениям, пытаясь соединить опыт близкого ему театра «сущностей» с опытом психологической драмы. Возникает художественный строй, в котором реальное и условное, обыденное и чрезмерное, экспрессивное смешаны в разных пропорциях. Бытовая или психологическая деталь часто символизирована, многозначительно обобщена; одновременно «оживляется» и условность, освобождаясь от схематизма и однозначности, присущих ей в прежней андreeвской драме. Общее направление этих исканий опять привлекает обещанием нового в искусстве, но по-прежнему сохраняет двойственность художественной позиции.

Это ясно выразилось и в уже упомянутой эстетической декларации «Письмах о театре». Андреев заявляет здесь о своем стремлении к «театру правды». Во имя него отвергается традиционная реалистическая драма, эта «старая салопница», как и вся драматическая литература прошлого, — на том основании, что «весь старый театр есть театр *притворства*». Но отклоняются и символические крайности новейшей драматургической школы. По внешности это выглядит, хотя и крайне запальчивой по отношению к искусству прошлого, защитой реализма в глубоком смысле, обновленного современностью и свободного от эпигонства.

Однако свойственную этой системе категорию художественной правды (как явствует уже из предыдущего изложения) Андреев понимает по-особому. Так, по поводу суждения Вл.И. Немировича-Данченко о том, что «истинное создание у актеров бывает только в литературе национальной», Андреев заметит: «Но разве может быть *психология национальна?*...» С долей упрёка скажет о героях «Горя от ума» и «Ревизора»: «Типы исключительно *общественные*, но отнюдь не психологические». Правду самой жизни, но чисто психологическую, отвлеченную от национальных и социально-общественных черт, хочет видеть Андреев в современном «*театре панпсихизма*», родоначальником которого считает Чехова. Объектом новой драмы должен быть мир души, не зависимый от «внешнего действия», поскольку в современной жизни, которая «*стала психологичнее*», всякое «внешнее оказательство <...> есть наименее <...> драматическое» (6, 535, 536, 532, 522, 511, 512).

Интересно — хотя бы еще на одном примере — убедиться в том, как осуществлял драматург свои идеи. Характерный опыт в этом роде — пьеса «Екатерина Ивановна», интересная нам в данном случае именно потому, что принадлежит к тем андреевским пьесам, в которых господствует реалистическая образность; современная жизнь буржуазно-интеллигентского круга, невыдуманные характеры, точные бытовые подробности. Но между тем у критиков, подходивших к «Екатерине Ивановне» именно с подобными, реалистическими, критериями, она вызывала особенно много упреков в недостоверности, искусственности, немотивированности, адресованных прежде всего героине, напоминающей — в своем трагическом мученичестве — о героинях Достоевского.

Примечательно отношение между обстоятельствами и основным характером в произведении. Крайне динамична, действенна, драматична именно в плане обстоятельств начальная ситуация пьесы (подозрение в измене, возникшее у мужа Екатерины Ивановны, и попытка убить ее: «раздаются два выстрела: раз! раз!»). Но к середине пьесы «внешний» конфликт улаживается, все как будто становится на свои места. Здесь-то и возникает истинный драматизм, связанный с глубинными переживаниями души, не проявляющийся в чрезвычайных событиях. Именно в освобождении от «внешнего действия» Андреев ощущает себя преемником Чехова. (Пьеса своеобразно иллюстрирует слова Чехова, переданные актрисой Н.С. Бутовой, по поводу «Дяди Вани»: «...вся драма человека внутри, а не во внешних проявлениях <...> А выстрел ведь не драма, а случай»⁴².) Но пьеса Андреева «освобождается» и от более существенного. Все дело в том, что исходные обстоятельства, в чем-то предопределяющие судьбу героини, как и вся окружающая жизнь явно недостаточны, чтобы объяснить решительные перемены в ее внутреннем мире. И в этом ключ к произведению. Один из персонажей пьесы, художник Коромыслов, говорит о Екатерине Ивановне ее мужу: она «не верит в логику <...> не верит в твой мир наружный, не верит в твои факты, потому что имеет свой собственный мир» (4, 459). Изначально данный строй души, не считающийся с «логикой», возвышенный над обстоятельствами, подчиненный лишь своим законам, — такова действительно суть этого образа. И более того, в «надмотивированности», необъяснимости Екатерины Ивановны заключено, для автора, основное ее преимущество перед большинством персонажей, которые объяснены, мотивированы «миром наружным».

Мы встречаемся с этим не только в психологической драме, как «Екатерина Ивановна», но и в пьесах, шире затрагивающих отношения индивида к общей жизни, к народу (например, в «Самсоне в оковах», «Милых призраках»). Даже в изображении социальных, гражданских проявле-

ний личности (все равно — в условной или реалистической форме) ослаблено ощущение их конкретно-исторической почвы, они чаще предстают как имманентные духовные сущности.

Принцип «панпсихизма», таким образом, дает знать о себе в запечатлении не только замкнуто внутренней, но и «внешней» жизни.

Рядом своих сторон, как видно, андреевское творчество тех лет заметно приближается к «неореалистическому» движению 1910-х годов с его миросозерцательными и художническими приоритетами, каковы пафос субстанциональных начал, двупланность образного слова и др. И однако их пути не совпадают, о чем свидетельствует, например (и о чем уже упоминалось в предшествующих статьях), настороженно скептическое отношение Андреева к «Книгоиздательству писателей в Москве», вокруг которого собирались «неореалисты». Им — при всех их сложностях — было в целом чуждо «по-андреевски» мрачное отношение к текущей жизни. Разноречие между «бытийным» и «историческим» — принадлежность и их творчества, но у Андреева оно представало в значительно более категорическом виде. Отсюда — и иная, «андреевская», система общих «измерений» с печатью значительно большей (вопреки усиливающейся тяге к реальному) отвлеченности, неизбежно затрагивающей, вместе с видением мира, и самую структуру художественного образа.

Правда, в годы Первой мировой войны Андреев снова приобщается к истории, но по-другому, чем прежде. В газетной публицистике (составившей, в частности, книгу «В сей грозный час»), в отдельных беллетристических вещах (повесть «Иго войны», 1916 и др.) он призывает уверовать в очистительную миссию воюющей России, силясь настойчиво убедить в этом и своего читателя, и самого себя. Но внутренне холодные, подчас неприятно шумные «патриотические» выступления писателя невольно утаивали настроение краха. В самых исповедальных произведениях финального периода своего творчества (1916–1919) Андреев отходит от тех путей, которые нащупывал с конца 1900-х годов, опять переоценивая иные, недавно обретенные им ценности. Это демонстрирует и пьеса «Собачий вальс» (законченная в 1916 г.), и повесть «Дневник Сатаны» (1919). Они по-разному интересны. «Собачий вальс» с его острым ощущением драматизма обыденности и пронзительно чутким изображением больной психики — одна из самых сильных «панпсихических» пьес Андреева. В «Дневнике Сатаны», явлении своего рода «фантастического реализма», впечатляет картина современного писателю буржуазного мира, ощущение его глубокого кризиса. Но и там и здесь (как и в пьесе «Реквием» 1916 г.) снова нарастает метафизический пессимизм. Не «божественна» (как в пьесе «Тот, кто получает пощечины»), а ущербна человеческая натура. Ее трагическая спутанность, невозможность са-

мопознания («где я?») и оттого фатальная обреченность любого свершения, и доброго и злого, в жизни человека, — основная тема «Собачьего вальса». Правда, мысль писателя остается мятущейся и сейчас. В пьесе «Милые призраки», написанной тогда же, в 1916 г., возникают и другие, несогласные, представления о человеке. Но произведение это все же не характеризует основных устремлений Андреева той поры. В последнем крупном андреевском сочинении, «Дневнике Сатаны», не остается места для альтруистических мотивов в духе «Милых призраков». Герой его, во-человечившийся Сатана, познает весь ужас этого состояния — участь марионетки, куклы, обреченной пробавляться «нищенской сумой» разума. Идея спасительной любви — жалкая иллюзия. Остается вселенский бунт. Но человек, помышляющий «на время отменить законы и пустить смерть в загородку», дабы очистить жизнь от «чужой породы», не знает, «что будет дальше». Вернее всего — «то же самое». Магнус, последний бунтарь Андреева, — самый пессимистический из его бунтарей.

Окончание пути писателя еще раз подтвердило своеобразную устойчивость природы его творчества, постоянно колеблемую, однако, в границах изначально заданной двойственности. Вопреки явственным мирозерцательным противоречиям да и очевидным неровностям художественного дара, на этом пути рождалось немало интересного и нового. Но даже явленное в наметке, это новое зачастую оказывалось многообещающим, что начинает обнаруживаться на современном этапе художественного движения. После, по существу, долгого равнодушия к творческой судьбе Андреева (особенно если сравнивать с судьбами других крупных фигур «серебряного века») постепенно возрождается интерес к свершениям писателя, их поучительности для теперешних эстетических устремлений. В научной сфере, помимо увеличивающихся специальных публикаций — книжных, статейных, — посвященных Андрееву, предпринято академическое собрание его сочинений. Голоса, призывающие пересмотреть былое отношение к Андрееву, раздаются и в писательской среде⁴³.

* * *

В начале статьи обращалось внимание на то, что в явлении Андреева выразилась некая закономерность порубежной литературной эпохи, связанная со значительным умножением в литературном процессе «пограничных» художественных состояний разного рода. В заключение разговора обратимся для подтверждения (как было обещано) к опыту двух крупнейших фигур, современников Андреева — шведа А. Стриндберга и итальянца Л. Пиранделло.

Типологически сходным свойством отмечен прежде всего общий характер эволюции этих писателей. Творчество каждого из них поначалу — и достаточно долго — развивается в русле реализма с заметными натуралистическими веяниями, но затем обретает новое качество художественной мысли, отмеченное значительно большей сложностью. Ведущая проблематика личности становится в их произведениях (как и у Андреева) ареной спора между противоположными воззрениями — детерминистским и индетерминистским.

«Оставаясь вне школ и течений, возвышаясь над ними, он всех их вобрал в себя. Натуралист и столько же неоромантик, он предвосхищает экспрессионизм <...> и вместе с тем является первым сюрреалистом <...>» — писал о Стриндберге его почитатель Томас Манн⁴⁴. Этот художественно-миросозерцательный комплекс выявился далеко не сразу. В творчестве 1880-х годов, на ранних этапах пути писателя у него преобладают явственно позитивистские представления о человеке, предопределенном, в первую очередь, «наследственностью, воспитанием, натурой, темпераментом» (романы «Сын служанки», «Развитие одной души» и другие произведения). Переоценка ценностей начинается на рубеже 1880–1890-х годов. Она совершается с присущим Стриндбергу экстремизмом мысли. На смену позитивистскому детерминизму приходит идея самодовлеющего «я». В романах «Чандала», «На шхерах» и некоторых других произведениях конца 1880-х — начала 1890-х годов появляется личность «нищепанского» типа. Отношение Стриндберга к своему новому герою, одновременно и притягивающему, и отталкивающему писателя, противоречиво⁴⁵. В конечном счете преобладают упования на него. «Слишком ранний предтеча “сверхчеловека”» (определение Б.В. Михайловского), он еще нередко терпит поражения в жизненной борьбе и, однако, обладает качествами силы и цельности, которые вселяют надежду.

На заключительных этапах творчества Стриндберга, с конца 1890-х годов получает все большее развитие и другое воззрение на личность. Одинокое «я» в значительной мере освобождается от героико-индивидуалистического ореола. Не к цельному, а — все чаще — к хаотически разорванному сознанию влечется мысль писателя. Целеустремленные, казалось бы, помышления и поступки неожиданно перечеркиваются иррациональными толчками психики. Жизнь — поле деятельности фатально разрозненных волей, которые, в конце концов, не ведают, что творят. В некоторых из поздних своих сочинений Стриндберг склонен возвести феномен отчуждения во всеобщую степень, в закон существования, но уже не «позитивистский». Поворот к мистицизму в его наиболее воинственной, «средневековой» форме, который произошел в конце 1890-х годов у

Стриндберга, возвестившего приход в мир «таинственных сил» на смену «эпохе экспериментальных умов» (автобиографические книги «Ад» и «Легенды» — 1897–1898), оставил следы и в дальнейшем творчестве писателя. Правда, более поздние его произведения освобождаются от фантазмагорических представлений в духе Сведенборга («моего путеводителя среди мрака» — «Легенды») о загадочном вмешательстве потусторонних сил в жизнь человека, об общении людей с духами — того, что не в «снах», не в «видениях», а в «полном реализма действии» описано в двух упомянутых книгах. Но ощущение иррациональности бытия как метафизической тайны и впредь сохраняются в сочинениях Стриндберга. В пору «Ада» и «Легенд» Стриндберг верил в благое предназначение «трансцендентной» революции: пережив «отвращение к самим себе, ужас перед самим собою», люди станут на «путь к более высокому существованию»⁴⁶. Однако в центре поздних произведений писателя — преимущественно погрязшие в судьбы. Именно таков основной итог встречи человека с непостижимым, оно предстает злою силой.

Но было бы неверно рассматривать лишь под знаком декаданса последний период деятельности писателя. По отношению к этим годам уместнее говорить об особом, «смешанном» типе творчества, что прежде всего обнаруживает концепция личности в произведениях Стриндберга.

Этот сложный строй души запечатлен в глубоко исповедальной книге, так и названной «Одиноким» (1903). Ее герой ощущает невозможность жить *вместе, бок о бок* с людьми и одновременно испытывает подчас острую необходимость духовной жизни *во имя* людей. (Подробнее об этом сочинении см. в статье «Преобразование эпики».) Что-то близкое мыслям Стриндберга о творческой личности мы встречаем в пьесе Леонида Андреева «Милые призраки» (1916). В ее герое, писателе Таежникове, запечатлевшем психологические черты молодого Достоевского и духовный опыт самого автора, противоречиво соединились, по замыслу Андреева, «великое милосердие в плане творческих вдохновений — и рядом с этим <...> неприязнь к конкретному “ближнему”...»⁴⁷, поглощенность «вечной мукой» человеческой и гордыня индивидуалиста.

Сложные внутренние коллизии духовно избранной личности, изображенные в «Одиноким», — лишь частный, хотя и особенно явный случай. Драматический разлад между «я» и целым — что это? Можно ли преодолеть его или он — антиномия? Этот мучительный, испытующий вопрос Стриндберг обращает и к общему состоянию мира. Он ищет ответы в обыденной, повседневной жизни (хотя бы известная семейно-психологическая драма «Пляска смерти»). Ищет и в жизни исторической, где, казалось бы, особенно велика роль связующих начал. Цикл исторических драм, обращенных к далекому прошлому, — «Эрик XIV» (1899),

«Густав Васа» (1899), «Энгельбрект» (1901), «Кристина» (1903) и др. — включает в себе и раздумья над современным писателю историческим процессом, его взрывчатой конфликтностью, его крайним усложнением. Но весьма осложнена и собственная стриндбергова мысль об истории.

Коронованный герой известной пьесы «Эрик XIV» с его безвольной, инфантильной, капризно-прихотливой психикой, необъяснимо переплетающей жестоко-эгоистическое и доброе, — в высшей степени индивидуальный, своеобразный и вместе с тем представительный характер, в чем-то выражающий, по Стриндбергу, и родовые черты человеческой сущности. (В своем эссе о «Гамлете» Стриндберг уподобил Эрика XIV шекспировскому герою, сотканному «из явных противоречий», «каждый момент меняющемуся, как вообще люди»⁴⁸.) Можно сказать даже, что это не только характер, но и нечто большее. В Эрике своеобразно запечатлена мысль о самом феномене жизни, феномене истории. История в пьесе — неконтролируемый поток превратностей. Она столь же противоречива, непостижима, иррациональна, как и герой произведения.

Чрезвычайно сложным предстает исторический процесс и в пьесе «Энгельбрект» — из истории национально-освободительной борьбы шведов против Дании и Померании в XV веке. «События нагромодились друг на друга и образовали непроходимую чашу», — замечает один из персонажей. Этот (свойственный и другим драмам исторического цикла) мотив «непроходимой» спутанности жизненного действия, неисчислимых случайностей исторического потока, как и драматической разобщенности индивидуума, возникает и в «Энгельбректе». Однако, в отличие от «Эрика XIV», он не приобретает здесь характера фатальной всеобщности. Не только через «чашу» событий, путаницу внешних обстоятельств, но и через чашобы внутреннего «я» продирается на дорогу к цели герой пьесы. В мучительных душевных испытаниях, угрызениях совести, ценой разрыва с близкими утверждается Энгельбрект в своей исторической миссии, черпая силу не только в себе самом, а в поддержке народа.

Примечателен в позднем творчестве Стриндберга и процесс собственно художественного обогащения. На рубеже веков предельно активизируется вся образная система писателя. Выразительный пример — его драматургия. Уже сам по себе интенсивный ритм пьес Стриндберга, запечатленный в быстро текущем диалоге, множественности непрерывно сменяющихся эпизодов, подвижности внутренней жизни персонажей, передает обнадеживающее ощущение непрестанного движения, стремительной динамики жизни, невольно спорящее с иными из конечных выводов мысли писателя.

Но активизация драматургической системы Стриндберга — тоже разноречивое явление. Она развивается в двух основных направлениях.

Прямым противовесом натуралистической художественной пассивности становится пьеса условно-метафорического, символически обобщенного строя («Путь в Дамаск», «Соната призраков» и др.), непосредственно подготавливающая экспрессионистский театр в его «чистом» виде. С другой стороны, развивается и добротное реалистическая по своим основным признакам драматургическая форма, открытая вместе с тем и новым художественным веянием. (Сюда относится и ряд пьес исторического цикла.) Своей напряженной эмоциональностью и сгущенным драматизмом она тоже сближается с экспрессионистским типом видения жизни. Но, в отличие от последнего, эти качества в пьесах Стриндберга (второго типа) значительно больше объективируются, становясь принадлежностью саморазвивающегося жизненного процесса и внутреннего мира «независимых» от драматурга героев.

«Насколько я разбираюсь, они считают, будто характер в драме чересчур занят собой и своими поступками в ущерб идее», — писал об экспрессионистах известный американский драматург Юджин О'Нил, решительно не соглашаясь с ними в этом, но вместе с тем признавая их «действительную заслугу» в другом — в том, что «они внесли в драму динамичность». Прокладывая свой путь в искусстве, О'Нил в особенности опирался на опыт того, кого почитал «провозвестником всего современного в нашем театре», — Стриндберга. Американский драматург выражал недоумение, когда его, О'Нила, называли то «низменным реалистом», то «мрачным натуралистом и пессимистом», то «романтиком-моралистом», то «Матиссом драмы», в то время как на самом деле он стремился «быть чем-то вроде плавильного котла для всех этих методов». Нечто подобное видел он и в созданной Стриндбергом драматургической форме, которую именовал «сверхнатурализмом»⁴⁹.

* * *

Присмотримся теперь в этом смысле к опыту Пиранделло, хотя Пиранделло и Стриндберг — фигуры, далеко отстоящие друг от друга. Но именно о «далеком-близком» и идет речь в этой статье.

Сделав смысловой и тематической осью своих пьес, их поэтики, всепроникающее противоречие в бытии и отдельном человеке, итальянский драматург демонстрирует это противоречие и собственной мирозерцательной позицией. Смятенное, безмерно усложнившееся состояние мира в пору войны 1914–1918 годов и последовавших за ней лет, как и состояние духа значительной части общества, отчаявшейся распутать эту путаницу, красноречиво выразились в театре Пиранделло. Выразились в мыс-

ли о непостижимой зыбкости и изменчивости всего вокруг. Этим предопределена и судьба отдельной личности. В том прежде всего и состоит иррациональность бытия, что истинное для одного человека неизбежно становится ложью для другого, что «каждый по-своему» (так названа одна из пьес) и что это свое, особое видение мира не только несовместимо с видением ближнего, но, в конце концов, не выражает сущности и самого индивида, ибо в его ускользающе текучей психике, где «нынешнее самочувствие <...> завтра покажется пустой иллюзией», ничего сущностного и устойчивого нет. Он и разобщен в мире, и потерян внутри себя. Мысль о хаотической раздробленности сознания была близка и Стриндбергу, и Андрееву. Оставленный без ответа вопрос «где я?», заданный себе героем андреевского «Собачьего вальса» (1916), пьесы, особенно созвучной театру Пиранделло, могли бы повторить многие из его персонажей. Однако мотивы внутреннего бессилия все же отступают в творчестве Андреева перед мужественным противоборством человека, одинокого и часто обреченного, силам внешнего зла («Жизнь Василия Фивейского», «Савва», «Тот, кто получает пощечины» и др.). Есть герои этого плана и у итальянского драматурга («Генрих IV»). Но в целом, по верному замечанию критика, ««маленький человечек», стоящий в центре произведений Пиранделло, ничем не напоминает Савву или Сашку Жегулева»⁵⁰.

Пиранделло был художником, мыслившим глубоко современно. Ему дано было остро прочувствовать особую сложность жизненного процесса в нашем столетии. Но при этом пронизательно уловивший духовные болезни своего времени, Пиранделло был склонен возводить их к абсолюту, толковать как изначальный и непознаваемый феномен жизни. Своеобычность мысли драматурга во многом объясняется именно этим соединением временного и метафизического начал. Так было и у Стриндберга.

В известной пьесе Пиранделло «Шестеро персонажей в поисках автора» (1921) реальное не просто переплетается с иллюзорным. Последнее предстает как аналог действительного или (что одно и то же для драматурга) действительное как синоним иллюзорного. Наряду с людьми из плоти и крови, здесь действуют «персонажи еще не написанной комедии». И эта фантазмагорическая реальность порою кажется даже более достоверной и глубинной, чем собственно реальность. Во всяком случае, обе реальности столь нераздельны, что когда в финале произведения происходит самоубийство мальчика, то так до конца и остается непонятным, произошло ли это на самом деле или в разыгрываемой пьесе.

Фантастичность персонажей из ненаписанной комедии состоит, главным образом, в том, что они выступают в двух обликах, постоянно меняющихся и перетекающих друг в друга. Это — и герои произведения, ко-

торым еще только предстоит до конца воплотиться, и одновременно живые люди, то и дело сбрасывающие свои литературные одежды, чтобы вступить в непосредственный контакт с режиссером, актерами (действие происходит на сцене театра, во время репетиций), что поначалу вызывает у последних нескрываемое изумление. «Хотел бы я знать, виданы ли на свете персонажи, которые, выйдя за пределы своей роли, брались бы толковать ее вкривь и вкось!» — восклицает Директор театра (он же режиссер)⁵¹. Именно эта «невиданная» реальность становится весьма продуктивным драматургическим приемом. «Выход» из образа ведет прямым путем к «очуждению» Брехта.

Но у Пиранделло прием этот имеет свое, специфическое содержание. «Шестеро персонажей...» — из тех пьес, где особенно обнажены связи между драматургической формой и философским видением автора. Условность образа, его балансирование на грани вероятного непосредственным образом соотносятся с тем неуловимо зыбким критерием истины, который сплошь и рядом отличает мысль Пиранделло. Приметой всего художественного мира его драматургии становится своеобразное разноречие между иллюзорным, исчезающе призрачным, и вещным, чувственно конкретным.

Критика много писала о реалистических началах художественной системы драматурга (противопоставляя, в частности, объективность его творческого метода, полнокровную достоверность созданных им образов условной, нарочито схематической поэтике итальянского «театра гротеска» времени Пиранделло). Вместе с тем «жизнеподобная» форма пьес Пиранделло имеет непростой смысл, порою тоже приобретая некую условность, свойства образа-знака.

В интеллектуальном театре Пиранделло явственно стремление подчинить описательно-конкретную изобразительную стихию широко осмысляющему действительность содержанию. Вместе с тем связи между всеобщим и конкретным имеют здесь особый характер, ввиду своеобразия самой всеобщности. Чем вещественнее и осязаемое изображен мир в пьесах Пиранделло (напомним хотя бы о подробности и конкретности сценических ремарок, обстоятельно воссоздающих обстановку действия, внешние приметы персонажей и т.п.), тем подчас парадоксальнее он выглядит в свете авторской философии. Парадоксальность умышленная! Намерение состоит в том, чтобы с большей наглядностью противопоставить истину и видимость. Окружающая нас устойчивая, основательная, плотная реальность лишь кажется таковой. На самом деле, это обманчивый знак иллюзорного бытия.

В структуре пьесы-притчи Пиранделло условно выделяются два плана. Одному из них, событийному, предназначена служебная функция. Ге-

рои меньше действуют и больше рассуждают, рефлектируют по поводу происходящего с ними и вообще жизни. Основной для автора — именно этот мыслительный, «разговорный» план драмы. К нему возводится событийная конкретность и в нем она как бы философически «снимается», обращается в невесомую абстракцию (при всей порою живости изображения), становится иносказательной. Это бывает тогда, когда выводы философии драматурга беспрепятственно доводятся до своего логического конца (к примеру, в пьесе «Это так, если вам так кажется»). Но часто отношения между двумя указанными планами оказываются более сложными. Здесь и обнаруживается двойственность авторской мысли.

Драматическая коллизия, разыгранная персонажами еще ненаписанной комедии («Шестеро персонажей...»), призвана демонстрировать фатальное отчуждение человека, ибо «мы только думаем, что друг друга понимаем, а на деле нам никогда не столкнуться!»; и даже в свой собственный «особенный» мир не дано проникнуть человеку, поскольку в нем, этом мире нет ничего «единого, цельного», есть лишь «“сто”, “тысяча” и больше видимостей»⁵². Таков философский итог, преподносимый одним из особенно рефлектирующих персонажей (Отец), устами которого говорит в этом случае сам автор. Но вникая в «эмпирическую» ситуацию произведения, мы находим и непосредственную причину, вызвавшую глубокое отчуждение внутри семьи — разницу общественных положений Отца и Матери. Проникаемся ощущением постоянного гнета, испытываемым всеми членами этой многострадальной семьи, чей источник — в том вполне конкретном в своей социальной определенности обществе, зловещим символом которого предстает в пьесе омерзительная «жирная мегера» мадам Паче, владелица дома свиданий под вывеской заведения «Платья и пальто».

Не менее характерна и пьеса «Обнаженные одеваются» (1922). Иррациональный, ущербный, разорванный внутренний мир ее героини Эрсилии несет на себе печать общих свойств человеческой природы. Но судьба страдающей личности не уместается все-таки в категории безличной всечеловечности. Духовной неприкаянности Эрсилии сопутствует неприкаянность социальная. Тема «маленького человека» значительно философически осложнена по сравнению с традиционными ее решениями в духе «веризма» (направления, бывшего литературной колыбелью итальянского автора), но одновременно она сохраняет и свой первоначальный смысл.

Название этой пьесе дал характеристический мотив и многих других пьес Пиранделло: «обнаженные одеваются», т.е. облакаются в маску. Проблема «лицо-маска» — по существу, стержневая для всей его драматургии. Мимикрия — черта «пиранделлова» человека вообще. Чтобы су-

ществовать в обществе, нужно имитировать какие-то общепринятые формы поведения и общения, которые на самом деле являются лишь призрачной общностью. Но часто индивид страшится и собственного «я»; в этом случае он надевает маску, чтобы утаить от других свое природное, хаотически смутное духовное существо. Либо, напротив, человек прячет в маске свою добрую сущность, чтобы общество не извратило ее, чтобы сохранить себя. Сложность в том, что эти неоднозначные и часто даже противоположные смыслы излюбленного мотива не только сопрягаются у Пиранделло внутри отдельного произведения, но порой соединяются в одном персонаже, одном характере.

В центре пьесы «Генрих IV» (1922) — конфликт высокого духа, одинокой личности с мещанским большинством. Но одновременно это — и своеобразное противоборство масок. Те, кому противостоит герой, рядятся в «ходячие мнения», прикрывают опустошенность души столь же пустыми, окостенелыми, мнимо значащими, но почитаемыми за норму, формулами и понятиями. Их маска почти срастается с лицом. Герой тоже создает свою маску. Оправившись от душевной болезни, он продолжает долгие годы притворяться безумцем, играя роль Генриха IV, германского императора XI века. Но это — совсем другая маска: не форма приспособления к действительности, а, напротив, отталкивания, внутреннего отпадения от нее. Однако трагическое лицедейство героя осложнено и другим смыслом: «созерцанием великой нищеты» человека вообще, ощущением его метафизической обездоленности и желанием укрыться от нее в воображаемой жизни.

Кто же «повинен» в гнетущей раздробленности бытия, в проклятии отчуждения — обстоятельства, созданные людьми, или сама природа вещей? Сложно переплетая разные причинные ряды, пьеса «Генрих IV», как и вся драматургия Пиранделло, не дает окончательного ответа.

В заключение позволим себе кратко напомнить о том, о чем шел разговор в начале статьи. В явлениях, здесь рассмотренных — при всем значительном отличии их друг от друга — запечатлены черты переходного типа художественного мышления, восходящие в конечном счете к мирозерцательному разноречию исторически временного и бытийно неизменного, — разноречию, объясняющему и особенности их поэтики. По отношению к мировому литературному процессу рубежа столетий возможно значительное умножение такого рода примеров. И тогда еще явственнее обнаружится разнохарактерность подобных литературных фактов, но одновременно и устойчивость сближающего их основного, сущностного, признака. И уже сама эта множественность, и, главным образом, типологическая значимость «промежуточного» феномена вызывают

к дальнейшему его изучению и большему вниманию к нему. Тут — один из серьезных источников углубления наших понятий о сугубо сложных литературных связях порубежной эпохи.

¹ Так, благодарная область для сопоставлений — драматургия трех авторов. В этой сфере внимание исследователей уже не раз привлекали связи между Андреевым и Пиранделло. См., например: *Григорьев А.Л.* Леонид Андреев в мировом литературном процессе // *Русская литература*. 1972. № 3. С. 190–205.

² Литературное наследство. М., 1965. Т. 72. С. 343. Далее ссылки на этот том (ЛН) даются в тексте, с указанием страницы.

³ Суждения о «промежуточном» Андрееве А. Белого, Эллиса, М. Неведомского приведены в книге У.К. Абишевой «Неореализм в русской литературе 1900–1910-х годов» (М., 2005. С. 51–52, 54–55).

⁴ Эта дискуссионная проблематика так или иначе сохраняется и в современной андреевiane, затрагивая — в том числе — выдвинутую здесь основную проблему. Обстоятельные соображения по ее поводу, которые в свое время были высказаны в этой и других наших публикациях, будучи обращены, главным образом, к опыту Андреева и Ремизова, получили достаточно широкую поддержку в научной литературе, но вызывали и полемическое к себе отношение.

Одно из последних, по-видимому, толкований данного «сюжета» находим в монографии И.И. Московкиной «Между “pro” и “contra”: координаты художественного мира Леонида Андреева» (Харьков, 2005). Книга эта, вызывающая и на споры, — содержательное исследование, отличающееся значительно большим вниманием к некоторым важным, но не достаточно изученным аспектам художественного мира писателя, как, например, интертекст, «смерхное начало», убедительностью ряда суждений и наблюдений, заслуживает подробного разбора, невозможного, естественно, в границах примечания, при всей его развернутости. Поэтому, минуя конкретные согласия, как и несогласия (сказывающиеся, например, в толковании отдельных сочинений — см. следующую статью), я затрагиваю здесь (и тоже — в самом суммарном виде) лишь ключевой тезис автора работы, полемический по отношению к моей точке зрения. Он состоит в отказе от концепции «пограничного» Андреева, сыгравшей, по мнению И.И. Московкиной, положительную роль в 70-е — 80-е гг. прошлого века, на этапе переоценки творчества писателя, а ныне выполнившей ее и призванной уступить взгляду на мир Андреева как феномену целиком модернистской природы (с. 8–10, 160, 162 и др.). Находя в андреевских произведениях особый сплав «творческих принципов», присущих символизму, экспрессионизму, импрессионизму (с. 265), что само по себе не вызывает сомнений, исследовательница в то же время полностью отчуждает его от влияния принципов реалистических. При этом традиция русской реалистической классики рассматривается как основной интертекст творчества писателя, но трансформированный только в модернистском духе.

Подобное представление мотивируется прежде всего аргументами «от стиля» — главенством условно-образного языка в художественной системе Андреева: «мифопоэтика,

центральная роль образов-символов, гротеск, интертекстуальность, лейтмотивность», однозначно определяемые как «модернистские принципы изображения мира и человека» (с. 163). Что же касается миметического образного пласта — объективно-изобразительной стихии, то она видится явлением — в лучшем случае — второго ряда («некое жизнеподобие изображаемого» — с. 260), между тем как на самом деле представляет собой другой полноценный стилиевой полюс андреевского творчества, становящийся в ряде сочинений крупного художественного значения основным стилиобразующим фактором (хотя бы в рассказе «Жили-были» и др.), либо важной составляющей в характерных для писателя произведениях «смешанного» художественного типа и к тому же явственно метафизической устремленности (хотя бы «Анатэма» и мн. др.).

Повышенный интерес Андреева к немиметическим художественным формам, сближающий его с модернизмом, — конечно, неоспорим. Но вместе с тем присутствие подобной немиметической тенденции как таковой еще не указывает на отличительную особенность определенной художественной системы. Уже потому, что тенденция эта является всеобщностью искусства, а не только достоянием отдельных его «регионов». (Аналогичные polemические замечания высказаны нами и по поводу новейшей литературы о русском неореализме: см. статью «Неореализм», а также с. 15–16 вступительной статьи.) Оpoznательным признаком может стать в этом случае лишь *особое* преломление названной тенденции. По сути, подтверждения тому есть и в настоящей книге, где в отдельных ссылках на поэтику русской литературной классики XIX столетия встречаем слова о «Чехове-абсурдисте» (с. 76) и где к «реалистической прозе» (с. 123) отнесено такое законченно символическое по образности и экзистенциальное по смыслу сочинение, как «Красный цветок» Гаршина. Нетрудно множить примеры подобного образного языка и из неореалистического движения начала XX в. Что же касается «промежуточного» андреевского творчества, то в нем соединились именно *разные преломления «немиметической» тенденции, восходящие к разным литературным полюсам*, что подразумевало не только стилистические, но и миросозерцательные разноречия внутри одного эстетического опыта.

В связи с этим вызывает вопросы к автору книги и толкование миросозерцательной стороны андреевского творчества, которое, к примеру, встречаем в суждениях о двух художественных методах познания мира, отражающих две литературные эпохи: «В отличие от Ивана Карамазова и самого Достоевского (подразумевается определение В.Л. Львова-Рогачевского: Андреев — «Иван Карамазов русской литературы». — В.К.), Андреев <...> не задерживается на решении социальных и психологических проблем, а устремляется к их глубинным — экзистенциальным и онтологическим первоосновам» (с. 260). «Не задерживается» — это явно уязвимый тезис, не слишком согласный с движением мысли писателя, в которой, наряду с поглощенностью «метафизикой», значительно расширяется кругозор социального видения: от исходного интереса к социальному быту до напряженного переживания большой социальной истории (увенчанного «Дневником Сатаны»), но предстающего в особом запечатлении, позволяющем снова говорить о двойственности творческого сознания.

В результате ни пристрастие к «немиметичности», ни устремленность к философически всеобщему, ни особое отношение к традициям (далеко не сводимое, однако, к игро-

вому началу), *сами по себе* еще не дают, на наш взгляд, основания приобщать творчество Андреева к единственному художественному полюсу. Сочинения писателя — при всех его модернистских тяготениях — являют собой художественный тип, представительный именно в своей «двуполюсности», которая красноречиво демонстрирует — как и подобные художественные феномены — сложно противоречивую целостность «серебряного века», своеобразное следование его ведущей, синтетической, тенденции, о чем и пойдет речь далее.

В заключение вернемся к тому, что сказано вначале. При всей дискуссионности — перед нами серьезная книга, которая полноправно включается в дальнейшее освоение наследия Андреева и его до сих пор недооцененного вклада в литературу Нового времени.

⁵ Андреев Л. Письма о театре: Письмо первое // Собр. соч.: В 6 т. М., 1996. Т. 6. С. 517. (Имеется в виду повесть А. Шамиссо «Необычайная история Петра Шлемиля», 1814.) Далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы.

⁶ См., напр.: Шахов В.В. Ранний Л. Андреев и традиции демократической литературы XIX века // Андреевский сборник: Исследования и материалы. Курск, 1975.

⁷ Андреев Л. Полн. собр. соч.: В 23 т. М., 2007. С. 131.

⁸ В.Г. Короленко о литературе / Сост. А.В. Храбровицкий. М., 1957. С. 367–370.

⁹ Там же. С. 370.

¹⁰ Короленко В.Г. Собр. соч.: В 10 т. М., 1954. Т. 3. С. 373–374.

¹¹ Там же. С. 370.

¹² Woodward James B. Leonid Andreyev: A study. Oxford: Clarendon Press, 1969. P. 97.

¹³ Иванов-Разумник. О смысле жизни: Ф. Сологуб, Л. Андреев, Л. Шестов. СПб., 1910. С. 159.

¹⁴ Горький М. Леонид Андреев // Полн. собр. соч. Худ. произв.: В 25 т. М., 1973. Т. 16. С. 326.

¹⁵ Андреев Л. Полн. собр. соч.: В 8 т. СПб., 1913. Т. VI. С. 168.

¹⁶ Особое внимание обратило на себя «Письмо в редакцию» «Нового времени» (1903, 7 февр.) жены Л. Толстого С.А. Толстой, обличавшее автора рассказа в любовании «порочной человеческой жизнью».

¹⁷ «Местность в рассказе — орловская. Гуляли за городом, по Орлику, где пещеры. Место довольно глухое, и хулиганы встретиться там могли легко», — так, «по-домашнему», комментировала «Бездну» близкая родственница Андреева, С.Д. Панова. Цит. по кн.: Фатов Н.Н. Молодые годы Леонида Андреева: По неизданным письмам, воспоминаниям и документам. М., 1924. С. 204.

¹⁸ См. фельетон «Мелочи жизни» (т. 6, 403–407), письмо Андреева А.М. Пигалевой от 31 мая 1902 г. (т. 1, 609).

¹⁹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1936. Т. 26. С. 108. Далее ссылки на этот том даются в тексте с указанием страницы.

²⁰ Чуковский К. Современники. М., 1963. С. 302.

²¹ Иезуитова Л.А. Творчество Леонида Андреева: 1892–1906. Л., 1976. С. 154.

²² Андреев Л. Повести и рассказы: В 2 т. М., 1971. Т. 1. С. 114.

- ²³ РГАЛИ, ф. 11, оп. 4, ед. хр. 6.
- ²⁴ Подъем, 1962. № 1. С. 108.
- ²⁵ Ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту, 1962. Вып. 119. С. 383.
- ²⁶ См. *Пухов Ю.С.* Л. Андреев и Скиталец в революции 1905–1907 годов (По документам Департамента полиции) // Революция 1905 года и русская литература. М.; Л., 1956. С. 422–424.
- ²⁷ *Замятин Е.* <Л.Н. Андреев> // *Замятин Е.* Я боюсь: Литературная критика, публицистика, воспоминания. М., 1999. С. 69.
- ²⁸ Заметим, что сам Андреев особенно высоко ценил именно этот этап своего пути. В письме С.С. Голоушеву от 25 марта 1918 г. он сказал: «Вершины я достигаю в 906-7 г., когда мною написаны: в 1906 — Елеазар, Жизнь Человека, Савва, 1907 — Иуда и Тьма и в одном 1908 — Семь повешенных, Дни нашей жизни, Мои записки, Черные маски и Анатэма» (*Андреев Леонид. S.O.S.: Дневник (1914–1919); Письма (1917–1919); Статьи и интервью (1919); Воспоминания современников / Под ред. и со вступ. ст. Ричарда Дэвиса и Бена Хеллмана // М.; СПб., 1994. С. 233).*
- ²⁹ Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1962. Вып. 119. С. 386.
- ³⁰ *Андреев Л.* Пьесы. М., 1959. С. 563.
- ³¹ Московский альманах. М.; Л., 1926. Вып. 1. С. 295.
- ³² Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 119. С. 382–383.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Там же. С. 383.
- ³⁵ Основные особенности стиля этих пьес подробно исследованы К.В. Дрягиным, впервые в нашей критической литературе серьезно поставившим проблему экспрессионизма Андреева (*Дрягин К.В.* Экспрессионизм в России: Драматургия Леонида Андреева. Вятка, 1928).
- ³⁶ Вслед за Дрягиным, в работах Ю.В. Бабичевой и других исследователей.
- ³⁷ Цит. по кн. А. Михеевой «Когда по сцене ходят носороги...» (М., 1967. С. 72).
- ³⁸ *Дубровский М.* У Л. Андреева // Московская газета. 1911. 5 окт.
- ³⁹ Письмо Андреева С.С. Голоушеву от 15 дек. 1916 г. // Реквием: Сборник памяти Л. Андреева. М., 1930. С. 132.
- ⁴⁰ Письмо Андреева Е.А. Полевицкой от 28 сент 1915 г. // Цит. по кн.: *Андреев Л.* Пьесы. С. 581–582.
- ⁴¹ Там же. С. 581.
- ⁴² Чехов и театр. М., 1961. С. 346.
- ⁴³ Сошлемся, напр., на ст. А. Курчаткина «Иной классик» (Русская мысль (Париж). 1996. 26 сент. 1 окт.).
- ⁴⁴ *Мани Т.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. X. С. 438.
- ⁴⁵ Об этом точно писал Б.В. Михайловский в критическом очерке о Стриндберге. См.: *Михайловский Б.В.* Избранные статьи о литературе и искусстве. М., 1969. С. 518–520, 524–526.
- ⁴⁶ *Стриндберг А.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1911. Т. XII. С. 118.

⁴⁷ Гроссман Л. Беседы с Леонидом Андреевым // Гроссман Л. Борьба за стиль. М., 1927. С. 279.

⁴⁸ Цит. по кн.: *Johnson Walter. Strindberg and the Historical Drama.* University of Washington Press. 1963. P. 116.

⁴⁹ Писатели США о литературе. М., 1974. С. 214, 209, 211.

⁵⁰ Рубцова Г. Луиджи Пиранделло // *Пиранделло Л. Обнаженные маски.* М.; Л., 1932. С. 14.

⁵¹ *Пиранделло Л. Пьесы.* М., 1960. С. 400.

⁵² Там же. С. 363, 370.

ЛЕОНИД АНДРЕЕВ НА РУБЕЖЕ 1890–1900-х ГОДОВ И ДУХОВНЫЕ ИСКАНИЯ ВРЕМЕНИ*

На сегодняшний день творчество Л. Андреева — особенно этих лет — изучено, в целом, неплохо. Но еще далеко не в полной мере оценена значимость сочинений писателя в общем контексте духовных исканий его эпохи. Между тем Андреев был открыт многому в них. В том числе, философским движениям времени. Однако современные исследования уделяют творческому опыту Андреева в этом смысле гораздо меньше внимания, чем опыту других ведущих деятелей «серебряного века». Можно думать, что главное объяснение — достаточно распространенный и до сих пор взгляд на Андреева как литератора второго ряда.

Подобный взгляд недвусмысленно выразился, например, в книге Эдит Клюс «Ницше в России»¹. Эта первая на русском языке монография на данную тему — высокопрофессиональное исследование. Но среди отдельных несогласий с автором, пожалуй, одно из самых больших — то, что сказано им об Андрееве. «Популярные писатели “средней руки”» Л. Андреев, А. Куприн и ...В. Ропшин (Б. Савинков) как автор романа «Конь бледный» противопоставлены здесь писателям «низкого пошиба», вульгаризаторам М. Арцыбашеву (впрочем, он тоже заслуживает значительно более сложного к себе отношения), А. Вербицкой, А. Каменскому и в то же время объединены в конечном счете понятием «массовой культуры» (гл. 4), хотя и находясь на разных ее уровнях (Андреев, как и Куприн, — «сравнительно массовые», «относительно респекта-

* Настоящая публикация соединяет две статьи: «К проблеме “русского Ницше” (“Рассказ о Сергее Петровиче” Леонида Андреева)» («Искусство versus литература: Франция—Россия—Германия на рубеже XIX–XX веков». М., 2006) и «Повесть Леонида Андреева “Жизнь Василия Фивейского” и духовные искания времени» (журн. «Русская литература». 1998. № 1).

бельные» писатели². Писатели первой группы полемизировали с вульгаризаторами, «обращались к освященным веками литературным темам и сложным нравственным вопросам», но «им не достало проницательности и самобытности», как и «таланта, чтобы, впитав, переплавить заимствованное в собственную неповторимость. В итоге на их творчестве осталась печать подражания и искажения», и это «особенно очевидно в характере адаптации ими философии Ницше»³.

Представление о «сравнительно массовом» Андрееве, здесь возникающее, и последствиях этого для его творчества имеет хорошо знакомые истоки. Известно, что в русской модернистской среде начала XX в. констатация необразованности, культурной отсталости Андреева порой становилась общим местом. О «недостаточном развитии его (Андреева. — В.К.) личной духовной культуры»⁴ и в том же роде высказывался, например, и Горький. Во всем этом, несомненно, есть своя истина, если иметь в виду прежде всего знание *книжное*. Но подобная недостаточность нередко восполнялась у Андреева интуитивным проникновением в духовные искания и переживания времени.

И примечательно, что близко к этому воспринимали писателя крупнейшие деятели той художественной среды, которая обычно отворачивалась от него, — А. Блок и А. Белый. «Приторный и противный запах партийности особого рода» почувствовал Блок в одном «из наиболее тяжких обвинений, которые взводятся в наши дни на Л. Андреева», — в «антикультурности»⁵. И тогда же, в 1907 г., Белый возмутился «хамским хихиканьем над слабыми сторонами этого большого дарования»⁶. Но тот же Белый, отмечая слабости писателя, обмолвился и о «дурно усвоенном Ницше»⁷. Речь идет здесь об осознании литературных влияниях (помимо Ницше, названы По, Пшибышевский, Метерлинк). Однако Белый и Блок были согласны в том, что сила Андреева проявлялась не тогда, когда он «сознательно <...> умствовал», а тогда, когда шел «от самой глубины своей, неотступно и бессознательно»⁸, на уровне которой органичное претворение в его творчестве приобретали и сами влияния. Именно на этом уровне прежде всего оценивался ими Андреев как писатель, бросающий «нас» «в самую глубь идей, противоречий, жизни, смятения» и привлекающий оригинальным, ярким художественным даром («крупный талант», «большой художник», «сильно все, что пишет Андреев» и т.д.)⁹. Вместе с тем, если иметь в виду андреевское творчество в целом, и Блок и Белый по-разному, подчас весьма негативно, высказывались об отдельных его явлениях. Что же до приведенных и прочих весьма позитивных суждений, то почти все они относятся к творчеству писателя 1900-х гг., когда появились такие его сочинения, из ряда действительно лучших, как «Жизнь Василия Фивейского», «Мысль», «Вор»,

«Призраки», «Иуда Искарот» и особенно взволновавшая авторитетнейших ценителей «необычайной» новизною, «глубиной» авторского «сознания, всей глубиной своей художественной стихии» драма «Жизнь Человека»¹⁰.

Именно акцентом на *стихийности* глубинных прозрений Андреева завершал Блок свои неоднозначные размышления о писателе в воспоминаниях о нем 1919 года: «что везде неблагополучно, что катастрофа близка, что ужас при дверях, — это я знал очень давно, знал еще перед первой революцией, и вот на это мое знание сразу ответила мне “Жизнь Василия Фивейского”, потом “Красный смех”, потом — особенно ярко — маленький рассказ “Вор” <...> Так перекликнулись два наши *хаоса* (курсив мой. — В.К.) <...>»¹¹.

Что-то близкое восприятию Блока есть и в написанных несколько позже воспоминаниях Андрея Белого, который со свойственной ему парадоксальностью характеризовал Андреева как «огромного писателя» («вчитываясь в порою беспомощные страницы, я вижу огромную силу, перед которою пасуют зализанные стилистические приемы “словесников” современности»), в сочинениях которого «открывался космический смысл, *неосознанный вовсе* (курсив мой. — В.К.)»¹².

Во всех этих раздумьях об андреевском творчестве, быть может, наиболее важно представление о его интуитивной «глуби»¹³. Только признавая это, можно согласиться с еще одной авторитетной оценкой Андреева, принадлежащей Р.В. Иванову-Разумнику, как одного «из наиболее выдающихся представителей современного русского художественно-философского творчества»¹⁴. Существенны в разумниковском определении и та, и другая составляющие. В произведениях Андреева — впервые столь отчетливо на русской почве — выразились как художественно экспрессионистская, так и философски экзистенциалистская тенденции. И хотя взгляд этот, указующий на особое место писателя в русской литературе рубежа столетий, разделяется достаточно широким кругом исследователей, фигура Андреева (в чем мы могли только что убедиться) вызывает и иные толкования, оставаясь до сих пор дискуссионной в смысле общего места и значения своего.

И одна, и другая названные тенденции приобщали писателя к ключевой для «серебряного века» проблеме личности, над которой неотступно и по-разному размышлял Андреев уже с самого начала пути.

О личностном начале, открывающем дорогу к пониманию «смысла существования», он писал будущей жене А.М. Велигорской 7–9 сентября 1898 года: «По различным причинам я привык жить глубоко субъективную жизнью, поэтому все то, что происходит в божьем мире и не имеет непосредственного отношения ко мне, мало останавливает мое внима-

ние и мало меня интересует <...>. С первого взгляда людей этой группы можно назвать умными эгоистами <...>»; но «кто ищет смысл существования, кто еще не установил отношения к себе и людям — тот думает лишь о себе и о мире постольку, поскольку он касается его. Взять Л. Толстого, когда он искал Бога. Разве “В чем моя вера?” не есть сплошная мысль о себе, только о себе? Разве не о себе он думал, создавая Пьера Безухова, смерть Ив. Ильича и проч. Но разве он эгоист?» И в том же духе упомянул о Ницше: «Вот другой пример — Ницше, по нравственным воззрениям антипод Толстого. Он всю жизнь думал о себе — но так как его “я” искало не пустого удовлетворения пустых вопросов, а бога и нравственность, то все написанное им велико»¹⁵.

В статье пойдет речь, главным образом, о двух произведениях Андреева («Рассказ о Сергее Петровиче» и повесть «Жизнь Василия Фивейского»), принадлежащих к ряду наиболее философических его сочинений тех лет, особенно важных для самого автора. И они таковы, что позволяют увидеть через себя не только «истинного» Андреева, но и некоторые существенные общие стороны русского литературного процесса рубежа столетий в ракурсе избранной здесь темы.

1. К проблеме «русского Ницше» («Рассказ о Сергее Петровиче»)

Напомним еще раз (и повторим кое-что) о рецепции Ницше, о которой подробнее шла речь — в открывающей эту книгу статье — как о некоей всеобщности русского литературного процесса порубежной эпохи, существенно помогшей оформиться его ключевым миросозерцательным ориентирам — переоценке позитивистской концепции «человек—среда» «в пользу» активной личности, восстающей против фетиша фатальных обстоятельств, диктата «внешнего» закона, против идеи всеильно детерминированного социума — но при этом крайне неоднозначной. Два основных фактора определяли ее. Во-первых, сугубая избирательность. У Ницше заимствовали, в первую очередь, то, что считали необходимым для русской духовности на этом, крутом, изломе ее развития. Во-вторых, трансформированность. Знаменитого философа прочитывали сквозь призму своего культурного прошлого, в котором усматривали предвестия как позитивных, так и негативных — с точки зрения восприимчивых — сторон его учения. В литературно-философских и литературно-критических штудиях «серебряного века» наиболее веским подтверждением этого явилась параллель «Достоевский—Ницше», которая много-

кратно использовалась (и используется) в исследованиях позднейшего времени. Но, с другой стороны, ницшевские сочинения тоже становятся своего рода призмой, сквозь которую по-иному видятся теперь некие явления уже самой русской литературы, ее классического наследства.

Именно в сложном сопряжении двух этих призм и возникает феномен «русского Ницше».

Вместе с тем трансформированию ницшевской мысли, видоизменяющему ее особыми акцентами, сопутствовало и ее прямое извращение — деформация, добавившая пестроты и в так весьма разноречивую общую картину, демонстрирующую полярно противоположные отношения к немецкому философу.

Этот сложный узел завязался в конце 1890-х — начале 1900-х годов — в пору резко обострившегося интереса к Ницше в России. И именно тогда был написан и опубликован рассказ Андреева (журн. «Жизнь», 1900, № 10, окт.), в котором выразился один из особенно характерных для русской ментальности того времени тип восприятия Ницше.

«Знаменитый», по характеристике Р.В. Иванова-Разумника (хотя и не получивший резонанса, соответствующего такому определению, но, тем не менее, вызвавший отдельные весьма лестные отзывы в критике той поры), «Рассказ о Сергее Петровиче» с его пафосом «всякого человека» как «самоцели»¹⁶ явился истоком философских «сюжетов» у Андреева, но до сих пор недостаточно оценивается в этом качестве. Герой рассказа, терзающийся духовной несамостоятельностью, заурядностью, воспринимает как откровение книгу Ницше «Так говорил Заратустра», указывающую путь к обретению своего «я» в идее «сверхчеловека, того непостижимого, но человеческого существа, которое осуществило все заложенные в него возможности и полноправно владеет силою, счастьем и свободой»¹⁷. Но ощутив невозможность следовать сему пути в границах жизненного процесса, он решает для себя эту задачу иным образом — в акте самоубийства, замышленном как бунт против поработивших личность законов бытия, как высвобождение «я» перед лицом неизбежного. Лейтмотивом повествования, определившим основную его коллизию и судьбоносным для героя, стал афористический завет ницшевского Заратустры: «Если жизнь не удастся тебе, если ядовитый червь пожирает твое сердце, знай, что удастся смерть» (с. 235)¹⁸.

Но рассказ наводит и на другие ассоциации. Немецкий философ соприкасается здесь с Достоевским, мотивы которого занимают в «Сергее Петровиче» не меньшее место (соответственно — и в нашей статье). И уже сама по себе эта характерная для литературы времени параллель проливает свет на проблему «русского Ницше», говорит о представительности андреевского сочинения, которому сам автор придавал очень

большое значение. Правда, прямых обращений к Достоевскому в рассказе нет. К тому же известны отдельные высказывания 1900-х гг., в которых Андреев отмежевывался от влияния Достоевского. Тем не менее, уже современная писателю критика (а затем и позднейшая, нашего времени) безошибочно обнаруживала в его произведениях тех лет (включая интересующий нас рассказ, герой которого оценивался ею и сочувственно, и негативно) сближения с миром Достоевского — преимущественно в неких общих чертах психологизации и особого типа человека.

Но по отношению к этому сочинению напрашивается и параллель значительно более конкретная, особенно тесно смыкающая его с невольной памятью о предшественнике. Главная коллизия рассказа — самоубийство на почве экзистенциальной идеи — вызывает естественные ассоциации с подобной же коллизией из «Бесов», связанной с образом Кириллова. При всех различиях (о чем позже) герой Андреева, пожалуй, — ближайший преемник Кириллова в русской литературе, на соотнесенность рассуждений которого с отдельными ницшевскими идеями давным-давно указано в критике.

Между тем эта параллель привлекала «андреивиану» значительно меньше, чем можно было бы ожидать. Она отсутствует, например, в монографии «Достоевский и Андреев» Генри Холл Кинга (вышедшей в США на английском языке еще в 1936 г.), как и в иных специальных работах отечественных литературоведов о Достоевском и Андрееве.

Обстоятельный разговор на эту тему начат, как мы полагаем, М.Я. Ермаковой, справедливо усмотревшей в рассказе не только сочувствие писателя своему герою, но и положительное его отношение к самому создателю «Заратустры», подтверждавшееся в то время прямыми и весьма высокими оценками немецкого философа Андреевым. Именно в позитивном авторском освещении названной коллизии увидено основное отличие от Достоевского: если Кириллова «съела идея» и привела к разрушению», то в противоположность ему, «полупомешавшемуся перед лицом насильственной смерти», герой Андреева «вырастает в яркую индивидуальность под влиянием той же “идеи”» — «античеловеческой», по Достоевскому, идеи индивидуалистического бунта против природы вещей¹⁹. Иными словами, ситуация, сходная с «Бесами», осмысливается, по мнению Ермаковой, Андреевым прямо противоположно — *contra* Достоевский.

Еще раньше след данной параллели (краткий, всего в одной фразе) находим у английского литературоведа Джеймса Вудворда в его большой монографии об Андрееве. Оба героя, Достоевского и Андреева, одинаково сниженные и отвергнутые, демонстрируют в конечной для них ситуации «абсолютную чудовищность» («the whole monstrosity») своего

поведения, а рассказ Андреева к тому же — зрелище катастрофических последствий влияния на человеческое сознание проповедей «ложного пророка»²⁰ — Ницше. (Подобная трактовка рассказа, обратная предшествующей, встретится и в современной ему отечественной критике, и в последующей, свидетельствуя ко всему прочему о незнании рецензентами собственных высказываний писателя о Ницше.)

Новое напоминание об интересующей нас параллели, опять-таки достаточно обстоятельное (и с особой логикой рассуждений о рассказе), находим в книге Ключ. Справедливо в общем утверждение исследователя, что «толкование Сергеем Петровичем мысли Заратустры — ближе к концепции свободной смерти, развитой Кирилловым в “Бесах” Достоевского». Но такая «переориентация» («Сергей Петрович <...> является последователем Кириллова, а не Заратустры»), по Ключ, — результат неумышленной «подмены». Герой Андреева вместе с автором стремились следовать Ницше, а получилось «по Достоевскому» — вследствие непонимания, искажения ницшевского текста. И главное искажение видится в том, что ключевая для рассказа и якобы заимствованная из цитированного ницшевского текста идея самоубийства (как идея самого Заратустры) на самом деле в нем отсутствует и вообще «ни разу не упоминается» в той главе, откуда он взят, где Заратустра «не оправдывает самоубийства, ощущая смерть естественным завершением жизни». Сделан категорический вывод об андреевском сочинении как «чисто русской фантазии, не имеющей практически ничего общего с текстами Ницше»²¹. Между тем, в данном случае ошибается не автор рассказа, а автор книги²².

Но так или иначе, при всем кардинальном различии приведенных толкований, их сближает признание несовместимости одновременной ориентации на Достоевского и Ницше, в то время как она признается (например, в той же книге Ключ) по отношению к другим явлениям литературного процесса, — символизму прежде всего.

Между тем совместимость этих двух ориентиров демонстрирует и творчество Андреева, что важно не только для толкования отдельного произведения. Особенно важно поставить Андреева в ряд полноправных выразителей характерных духовных исканий его времени (к которым причастен и сюжет о «русском Ницше»).

На рубеже веков основным сближающим их началом (первостепенно значимым и для Андреева) становится проблема личностного фактора и личностных критериев оценки явлений. Интересующая нас проблематика «Достоевский—Ницше» развивается в том же духовном контексте. Хорошо известно, что Ницше, антипод Достоевского в конечных итогах мысли, нашел, однако, ценнейшее содержание для себя в читанных им сочинениях писателя. Соответственно в порубежной русской мысли о Дос-

товском можно встретить две тенденции. Одна — с акцентом на «антиподность», другая — на сближениях.

Неорелигиозная философская мысль более всего продуцировала эту — по-разному аргументированную — сближающую тенденцию, хотя в то же время ощущая и «антиподность» двух фигур (в отличие от Л. Шестова, автора книги «Достоевский и Ницше: Философия трагедии», 1902, утверждавшей именно конечную, хотя и скрытую, близость Достоевского предвосхищенной им сути ницшевского учения). Мотивация такого рода сближений питалась, как уже сказано, ключевой мыслью времени — личностной.

В этом смысле прежде всего любопытна религиозно-экзистенциалистская критика о Достоевском в лице Бердяева с ее сосредоточенностью на проблемах индивидуальной экзистенции. Симптоматичен, в частности, подчеркнутый интерес Бердяева к образу Кириллова из «Бесов», в котором особенно выразительно предстало амбивалентное отношение писателя к личностному началу²³. Для Достоевского столь же важна слиянность отдельного «я» с целым, сколь и его самоценность, свободная воля, устрашающая, однако, возможностью превращения в эгоцентрическое своеволие. Кириллов — из тех образов, которые наиболее помогают понять это, поскольку в нем, самом облагороженном духовном феномене в ряду отвергаемых автором «Бесов» путей индивидуалистического сознания, совместилось и то, и другое. Бердяев проникается этой неоднозначностью в статье «Откровение о человеке в творчестве Достоевского» (1918). Он видит в Кириллове воплощение «одного из начал человеческой природы», губительного в своей исключительности, но благотворного в самом стремлении к освобождению человеческого «я» от «всяких посягательств» на него²⁴. И убежден, что «у Достоевского не было бесповоротно отрицательного отношения к Кириллову» (с. 69), имея в виду именно *idée fixe* героя, а не просто присущие ему привлекательные человеческие качества. Тем не менее, Кириллов Бердяева значительно более возвышен, чем Кириллов Достоевского. Эта трансформация происходит за счет определенного смещения акцентов в образе — от собственно идеологического аспекта к «исступленному чувству личности и личной судьбы» (с. 70), являющемуся, для Бердяева, одним из высших ценностных мерил духовной жизни «серебряного века», немало обязанных и влиянию философии Ницше. Еще в статье 1905 г. «О новом религиозном сознании» Бердяев соединил Ницше и Кириллова в одном ряду с «благородными богоборцами», которых «Бог любит» и которые являют собою «утверждение личности в абсолютном ее значении», — «эсхилловский Прометей <...> байроновский Каин <...> Ницше, Иван Карамазов и Кириллов» (с. 252). Прямо обозначенная ницшевская призма присутст-

вует и в статье 1918 г. в качестве одного из источников мысли Бердяева, видоизменяющей приблизительно в том же духе, что и в статье 1905 г., восприятие одного из знаменитых героев Достоевского. (Правда, позднее, в 1920-е гг., взгляд философа на этот образ менялся.)

На пересечении близких духовных впечатлений возникает и рассказ Андреева²⁵. Его герой, как индивидуальный характер, разительно не схож с героем «Бесов», как и автор рассказа с автором романа. В Сергее Петровиче отсутствует религиозно-философская подоплека, питавшая бунт Кириллова: «человекобожеское» против «богочеловеческого». Но сопоставимы внутренние импульсы, подвигнувшие того и другого на завершающее событие их жизни, хотя на поверхности андреевского рассказа оно объясняется лишь воздействием Ницше, как и в дневниковой записи автора: «Кончает он (Сергей Петрович. — В.К.) самоубийством — “свободной смертью”, по Ницше, под влиянием которого и рождается у моего героя дух возмущения» (с. 601). Подразумевается уже упомянутая глава «О свободной смерти» из первой части сочинения Ницше. В ней идет речь, с одной стороны, о «свободной смерти» сильных личностей, покидающих жизнь со знанием исполненной цели, «трудного искусства — уйти вовремя» и без «хулы на человека и землю», что их родила, но с благодарностью к ней (с. 52–53). А с другой стороны, о неудачниках (примета слабого человека), которые могут оправдать свою пожранную «ядовитым червем» жизнь лишь достойным, добровольно избранным уходом из нее. Но оба варианта ухода из жизни объединены образом-понятием «свободной смерти», предполагающим — и в том, и в другом случае — хотя и совсем не равноценное, но утверждение «я». «Раз нельзя победить — нужно умереть» (с. 244) — так толкует для себя андреевский герой завет Заратустры, стремясь следовать особому смыслу, вложенному в него.

Вместе с тем коллизия рассказа содержит нечто большее в психологическом и философском смыслах, чем «предусмотрено» для *слабого человека* ницшевским заветом, хотя и восходит к нему. От Кириллова — особенно интенсивная и напряженная внутренняя жизнь у героя рассказа, не подразумеваемая в ницшевском неудачнике. Предуказанный героем «Бесов» путь обретения личности в пограничной (на пороге жизни и смерти) ситуации изображен и там, и здесь даже со словесными переключками. Сергей Петрович захвачен «горделивой радостью» при мысли о превращении «в эту минуту» человека-раба в духовного властелина над «темными силами природы», обретающего «смелое, свободное <...> я» (с. 244, 250, 251). Кириллов чаёт на том же пороге открыть в себе предвестия «нового человека, счастливого и гордого», победы над «законами природы» и «главную свободу», которая настанет лишь после преодоле-

ния страха смерти — основного «проклятия человека»²⁶. Близкие представления о «свободе» и «страхе» — «этом позорнейшем звене на длинной и тяжелой цепи раба» (с. 250) — и у Сергея Петровича. «Бог есть боль страха смерти»²⁷, — заявляет Кириллов, связывая с понятием о Боге особый, экзистенциальный смысл понятия о страхе, которому противопоставлена идея побеждающего его, «человекобожеского», бунта против силы вещей. Герой Андреева не помышляет о «человекобожестве». И однако, его «душевный мятеж» (с. 237), поначалу вызванный лишь драмой собственного существования, постепенно, робко — по причине ординарности героя — но также приобретает надличные черты.

Тему еще более осложняют сближения чисто психологического свойства. Оба фанатичных приверженца идеи перед лицом кончины испытывают почти физиологический страх смерти, который в «теории» презируется ими. Идее противится человеческая натура. Выполнение возложенной на себя задачи оплачивается огромной ценой.

Односторонней, тем не менее, является как версия о духовном разрушении личности Сергея Петровича в преддверии конца (Э. Ключ, Д. Вудворд), так и прямо противоположная (М. Ермакова) — о превращении его в «человека-гиганта»²⁸. (При всех духовных трансформациях герой Андреева не становится «гигантом», а остается «маленьким человеком» — и это очень важно для замысла рассказа.) Но верно в последней версии, что состояние андреевского героя в этот момент все-таки менее сокрушительно и болезненно, чем героя Достоевского. Добавим к сему и нечто важное: в особом воспроизведении пограничной ситуации как выявления глубинной сути человека писатель открывает путь к экзистенциалистскому философствованию в своем творчестве. Отметим и другое: в рассказе Андреева констатация душевной болезненности Сергея Петровича идет больше от отчужденного, стороннего взгляда («То, что испытывал Сергей Петрович, было похоже на горделивый и беспорядочный бред мании величия, как думали некоторые <...>» — с. 251; курсив мой. — В.К.), чем от авторской позиции, в отличие от Достоевского. И уже это говорит о разных отношениях авторов к героям. Достоевский глубоко сочувствует стихии личностного, но в случае Кириллова (при всей симпатии к его душевным качествам) воспринимает ее как ущербный, извращенный путь. Андреев, напротив, «реабилитирует» своего «Кириллова», чему и «помогает» Ницше. Какой бы уязвимой ни была жизнь андреевского героя, она оправдана появлением в ней, как самоценной сущности, безоглядного пафоса «я». Привнесение же подобной самооценности в представления об индивидуальном современники часто связывали именно с именем Ницше. В этом смысле Андреев сходил с бердяевским пистетом перед «исступленным чувством личности», с бер-

дьявской «реабилитацией» Кириллова (по-своему ее предвещаая). И там, и здесь, как и в ряде других явлений духовной жизни эпохи рубежа, восприятие Достоевского, осложненное ницшевским «вливанием», демонстрировало повышение личностного потенциала мысли о мире.

* * *

Продолжим разговор о триаде «Ницше—Достоевский—Андреев», обратившись к другому ряду сопоставлений.

«Сергей Петрович, — читаем у Андреева, — не ощущал потребности творить зло, но добрым быть он хотел» (с. 235). В этих словах, как будто не слишком приметных, на самом деле высказана мысль, которая выпадает из системы ценностей Ницше, постулирующей создание нового человека «по ту сторону добра и зла». Но при этом не отрицающей эти категории, а переоценивающей традиционные понятия о них. «Человек должен становиться все лучше и злее» — так учу я» (с. 208), — говорит Заратустра, вкладывая в парадоксальный афоризм представление о «зле» как высочайшем достоянии (это — «лучшая сила человека», с. 208), дерзновенном устремлении к утверждению личностного начала, «новых ценностей» бытия, непримиримо сокрушительном по отношению ко всему тому, что стоит на его пути. Напротив, на протяжении всей книги ее автор развенчивает категорию «добра», подразумевая прежде всего (что общеизвестно) христианские понятия о смирении, милосердии, сострадании, жалости в их традиционном понимании и применении, выражающих, по Ницше, свойства человека-раба, ненавидящего «того, кто пишет новые ценности на новых скрижалях» (с. 154) и лицемерно маскирующего свои мнимые добродетели.

Здесь нет, разумеется, вульгарного человеконенавистничества, которое постоянно приписывали автору «Заратустры». «Преодоление» человека на пути к «сверхчеловеку» — цель развития, по Ницше, — имеет в виду путь от внутреннего преображения отдельной личности к сообществу высшей духовной организации. И мысль эта в конечном счете — не об индивидуалистически отчужденной касте, а о новой собирательности, противостоящей нынешней «толпе», о «новых народах», приходящих на смену «старым народам» (с. 153): «Вы, сегодня еще одинокие, вы, живущие вдаль, вы будете некогда народом» (с. 56). Но неизбежное, по Ницше, условие достижения огромной цели (что также общеизвестно) — духовный диктат сильного над слабым. Все слабое, что «падает и распадается» — это то, что принадлежит только дню текущему, что — только «от сегодня»: «кто захотел бы удержать его! Но я — я *хочу* еще толкнуть

его!» (с. 151). Подтолкнуть к падению подразумевается не только отжи- вающие ценности, представления, устои (как иногда понимают эту мысль), но и — с «наслаждением», с которым скатывают «камни в отвес- ную глубину» — самих «нынешних людей» (с. 151). Этот смысловой комплекс суммирован в знакомом афоризме: «Так гласит моя великая любовь к самым дальним: *не щади своего ближнего*» (с. 143). А противопо- ложное отношение к «ближнему» — «это добродетель только малень- ких людей» (с. 210). Сюда примыкают и многие другие, но столь же не- двусмысленные, высказывания Заратустры о «маленьких людях» с их «маленькими добродетелями», «серыми маленькими <...> душами» (с. 120, 191 и пр.).

Между тем психологические свойства двух героев, нас интересую- щих, по-разному, но не «укладываются» в те жесткие требования, кото- рые предъявлял ницшевский пророк к «созидающему» (как он его име- новал — с. 154) человеку. И Кириллов, и Сергей Петрович, при всех пе- репадах их душевных состояний, отчуждающих их от обычной жизни, от людей, обладают, тем не менее, добро человеческими задатками — и именно в традиционном смысле. Сергей Петрович сетует лишь на неосу- ществимость своего желания помочь ближнему, которое «внушили ему книги и люди» и которое было «сильно, но бесплодно», поскольку в сво- ем чиновничьем будущем не находит «места для добра» (с. 235). Герой Андреева являет собою одну из вариаций излюбленного русской литера- турой типа «маленького человека» (в отличие от героя «Бесов», который сам не принадлежал к «маленьким» людям в том хрестоматийном пони- мании, какое существовало в нашей литературе, но, в противополож- ность ницшевскому Заратустре, ориентировал свою утопическую идею не на сильного, а именно на обуянного страхом слабого, «маленького че- ловека» в надежде обновить его).

Любопытно однако: все сказанное о «маленьком человеке» в книге Ницше, что, казалось, должно бы было задевать Сергея Петровича, про- шло мимо его внимания. Но не менее любопытно, что эта, парадоксальная по-своему, ситуация вызвала реакцию и в самом рассказе. Товарищ Сер- гея Петровича Новиков, сильная личность в духе расхожего представле- ния о «нищсеанце», иронически отнесшийся к влюбленности своего при- ятеля в автора «Заратустры», в то же время «смеялся над Ницше, кото- рый так любил сильных, а делается проповедником для нищих духом и слабых» (с. 238). Слова примечательные, но в ином смысле, чем тот, что вложен в них. Сам Ницше все-таки не давал повода для такого вывода. Повод был внесен именно Сергеем Петровичем, творившим своего, осо- бого, Ницше, воспринимая в его учении только то, что было важно для се- бя лично, и не воспринимая другого. Его уязвляло и возмущало пренеб-

режительное отношение к «маленькому человеку» со стороны «сильных земли» (с. 236), как и снисходительно-«гуманное», но он не связывал его с именем Ницше.

Напомним о красноречивом признании Томаса Манна: «<...> в Ницше я прежде всего видел того, кто преодолел самого себя <...> Какое мне было дело до его философии силы и до “белокурой бестии”? Они для меня были чуть ли не помехой»²⁹. Что-то подобное восприятию знаменитого писателя есть и у ординарного Сергея Петровича. Впрочем, сомнения, что нечто в книге Ницше — при новом к ней обращении — может разрушить «всю его мучительную и долгую работу» (с. 245), возникали у героя, но он не дал им ходу.

В конце концов, в мире андреевского рассказа мысль о «смелом, свободном и бессмертном “я”» (с. 251) не заслонила другими, неблагоприятными для героя, контекстами ницшевского сочинения, а, напротив, невольно повысилась в своем значении благодаря *сопряжению ницшевской идеи с идеей «маленького человека»*, в чем прежде всего и выразился здесь особый, «русский», Ницше. Такое сопряжение шло не в русле укоренившихся понятий о немецком философе и внешнему взгляду могло показаться парадоксальным. Однако с точки зрения русской литературной традиции и отечественной действительности рубежа столетий, откуда почерпнут андреевский характер, оно было закономерно. Рассказ Андреева демонстративно обнажил и по-своему усилил внутреннюю тему линии «маленького человека» в нашей словесности, больше или меньше сказывавшуюся, — тоску по самоутверждению, запрятанную в скованном «я».

И объяснения тому — уже не только в особой личности героя и особом взгляде автора на него. В цитированной дневниковой записи Андреев сказал о своем произведении: «Это рассказ о человеке, типичном для нашего времени <...>» (с. 601). И был прав, поскольку вопреки прихотливости индивидуального характера и «казуности» происшедшей с ним ситуации, *сквозь них* проступали духовные перипетии российского рубежа веков, связанные с резким возвышением чувства личности. Процесс этот, ставший едва ли не притчей во языцех в общественном мнении, был в высшей степени амбивалентным, поскольку принимал несовместимо различные формы (от общественнических до болезненно индивидуалистических) и, с другой стороны, проникал в толщу каждодневной жизни, в обыденное сознание. Подъем личностного начала, доступный, по Ницше, духовным избранникам своего времени (и всеобщий лишь в отдаленной перспективе), виделся здесь потенциальным достоянием современного рядового человека.

Причастной к рассказу Андреева становится и еще одна памятная коллизия прошлой русской литературы, — коллизия «лишнего челове-

ка» — с которой происходит теперь своего рода метаморфоза (уже очерченная во вступительной статье). «Отпадение» перестает быть чрезвычайным случаем, «привилегией» по преимуществу одаренных людей из интеллигентско-дворянского круга. Писатели все чаще наблюдают подобные явления и в других сословиях русского общества (даже самых косных), как и на самых разных уровнях развития и сознания, чему подтверждение андреевский Сергей Петрович — «маленький лишний» человек.

Со всем этим и связана одна из важнейших черт русской рецепции Ницше, приобщившая к себе автора рассказа. Его герой примером своей жизни свидетельствует — хоть и на краткий срок, хоть и в конечной трагической ситуации — о соприкосновении с ницшевской идеей самостояния. Сама ситуация вызывает смешанные чувства, но несомненен и ее катартический момент, указывающий на некую духовную всеобщность времени, которую уловило андреевское сочинение с помощью Достоевского и через восприятие Ницше, не искажая последнего в духе «массового ницшеанства», не деформируя, а трансформируя. Автор рассказа расширяет сферу применения идеи человека, который «преодолеет самого себя» (Т. Манн). Но при этом сохраняется самая суть ницшевской идеи «преодоления».

Рассказ по-своему моделировал образ «русского Ницше» на начальном этапе его складывания, отзываясь на глубинные сдвиги порубежного времени. По-видимому, эту масштабность задачи и мог подразумевать писатель, когда оценивал свой рассказ (в уже дважды цитированной дневниковой записи) как «крупный относительно и моих прежних рассказов и относительно многого в текущей русской литературе» (с. 601).

2. «Жизнь Василия Фивейского»

Дальнейшее творчество Андреева шло по руслу, во многом заданному сочинением 1900 г. Это, во-первых, постоянная открытость особой личностной ситуации, возникающей в преддверии нового века. И, во-вторых, столь же постоянное стремление к философическому ее осмыслению.

Но уже в повестях «Мысль» (1902) и «Жизнь Василия Фивейского» (1903) взгляд Андреева на состояние личностной идеи своего времени осложняется; ее облики множатся. А вместе с осложнением личностной идеи осложняется и взгляд писателя на Ницше.

В нашей книге уже шла речь о полемической двунаправленности наиболее характерной для «серебряного века» концепции личности, многим

обязанной Достоевскому, в том числе столь важной для его творчества оппозиции «Богочеловек—человекобог»: «человекобожеское» как знак многосмысленно понятого личностного начала — свободная воля человека, способная трансформироваться в противоположное себе эгоцентрическое своеволие.

Андреевское творчество с присущей ему экспрессией смысла и формы запечатлело упомянутую двуединую коллизию «адекватно» катастрофичности своего времени и катастрофизму мира Достоевского. В названных повестях начала 1900-х годов писатель ищет свои ответы на феномен «человекобожества» (по существу, не затронутый в «Рассказе о Сергее Петровиче», о чем упоминалось), вступая в новое соприкосновение с Достоевским и Ницше.

«Мысль» была уже не раз истолкована в аспекте Достоевского. Ее герой Керженцев презирает своего литературного предшественника Раскольниковца, «этого так жалко и так нелепо погибшего человека» (с. 387), который не смог вынести ношу вседозволенности. Презирает в сущности за то, что тот остался человеком, тогда как исполнить его миссию доступно лишь «сверхчеловеку», каковым и считает себя Керженцев, не верящий в Бога, но свято верующий в «божественную» природу собственной мысли и ее носителя: «Точно Бог: не видя — я видел, не слушая — я слышал, не думая — я сознавал» (с. 406).

Диапазон соприкосновения с Достоевским в «Мысли» достаточно широк. Раскольниковская тема — лишь одна, хотя и главная, линия в смысловом комплексе «человекобожества», отношение к носителю которого автора повести о Керженцеве уже иное, чем в «Рассказе о Сергее Петровиче», — в целом отрицательное. Но и здесь и там — не вся правда. Она много сложнее.

И это подтвердила написанная спустя год с лишком после «Мысли» «Жизнь Василия Фивейского» — сочинение значительно более полифоничное. (Отсюда — крайняя разноречивость реакций на него в тогдашней критике. Отсюда — и неправота до сих пор встречающихся однопланнных оценок его героя, как однозначно положительных, так и однозначно негативных.)

Содержание повести, казалось бы, целиком сосредоточенное на духовных коллизиях отдельной личности, приобретает широкий онтологический смысл (невольная память о Достоевском — и здесь), который нарастает по мере развития внутреннего сюжета.

Напомним кратко о нем.

«Среди людей он был одинок <...>» (с. 489) — читаем о герое уже в первых строках повествования. Одинок в юности, когда «стекались бедствия» на его жизнь. Но и тогда, когда «сделался священником, женил-

ся», «благословил Бога», продолжал сторониться людей. Когда же впоследствии на его семью свалились еще горшие, чем раньше, беды, то раскололась его вера: сначала несмелый вызов, а затем и богохульственный кулак, поднятый к небу («И ты терпишь это! Терпишь! Так вот же...» — с. 517). Однако еще позже, после самого страшного события (пожар в его доме, гибель попады) бунт о. Василия как будто пошел на убыль. Во всех несчастьях своих увидел он теперь знак высшей мудрости, уготовившей ему особую участь: «Через горнило бедствий <...> вела его могучая рука к великому подвигу, к великой жертве» (с. 528). Но смирение пред «волей пославшего», пришедшее в момент нового обретения веры на смену «страстному гневу», по существу, мнимое: оно сродни «человекобожии». Ибо герой повести почитает того Бога, который даст человеку — в его, Фивейского, лице — власть «над жизнью и смертью». Иначе говоря, безгранично, вровень с собою, возвысит личность (в вере о. Василия — «не было человеческого, дрожащего и в силе своей; так мог говорить только тот, кто испытал неизъяснимую и ужасную близость Бога» (с. 526). Но попытки найти себя в Боге (точнее, в метафизической тайне, которая здесь, в рассказе о священнике, предстает под именем «Бог») кончаются крахом. Чаемое горнее благо обернулось inferнальной злобой, поправшей мученическую жизнь, но не смогшей унижить ее. «Он должен быть сломан, но не побежден»³⁰, — сказал писатель о своем герое.

Таковы вехи тернистого пути Фивейского. Они многозначительны, ибо каждая из них по-своему запечатлевает не просто черту определенного типа человека, но и гораздо больше — какую-то общую субстанцию современной писателю жизни духа.

Примечательно в этом смысле уже изначальное состояние героя: одиночество как следствие гипертрофированного «я». Оно, это «я», принадлежит «человеку с незлобивой душой» и совершенно чуждо агрессивности в духе Керженцева. Но по степени своего обособления от людского множества («...существовала крохотная земля, и на ней жил один огромный о. Василий <...> а других людей как будто не жило совсем» — с. 506) герой повести тоже сближен с — условно — «нищевским» типом человека и отношения к жизни, от которых избавляется лишь через многие годы.

Другой, «человекобожеский», этап пути о. Василия — нечто совсем иное. Казалось бы, сейчас еще больше, чем ранее, чувство избранничества отделило его от людей («Перед ними стоял высокий человек, совсем незнакомый, совсем чужой, и чем-то могуче-спокойным отдалял их от себя» — с. 530). Но это отдаление было разительно противоположно прежнему — отдаление от отдельно человеческого ради приобщения к всечеловеческому.

Путь к высшей правде остается возможен для героя лишь через одинокое «я». Но именно в процессе этого пути оно, это «я», выходит за свои пределы. Не только потому, что приобщается (как кажется Фивейскому) к «неведомым и таинственным высотам» сверхличного знания. Но и потому, что в своем, хотя и неизменно одиноком, подвижничестве герой ощущает себя посланцем «собирательного» человека, горем и страданиями которого проникая, «всего живого мира», который «ждет от него помощи» (с. 518). «Дух, разорвавший тесные оковы своего “я”» (с. 528) — так сказано об обновленном о. Василии.

Известно, что в свое время не только ортодоксально церковная, но и неорелигиозная философская критика (З.Н. Гиппиус, Вяч. Иванов) усмотрела «кошунственное» содержание в повести Андреева. Вяч.Иванов, отдав дань таланту писателя, его тяготению к мистической «тайне умопостигаемого» — «полюсу Достоевского», вместе с тем констатировал искажение этой тайны и в авторской мысли, и в духовном мире героя. Даже в альтруистических помышлениях о. Василия, проникшегося всемирным страданием, критик увидел лишь «грех сатанинский»: «Он (Фивейский. — В.К.) берет на себя грех и страдание мира; но это приятие только расширяет метафизические грани его отъединенности от Бога, делая его фигуру “огромной и черной, как будто не имела она определенных границ и очертаний и была только частицей мрака”...». Этот мотив «черного», проходящий через повествование, как раз и подтверждает, по Иванову, «сатанинское» начало героя, уподобляющееся «богоборствам Люцифера и Каина», в противоположность «благодатным богоборствам Иакова, исторгающего благословение, Иова, судящегося и примиряющегося с Творцом, Прометея, страдающего и освобожденного»³¹.

Упоминание об Иове — особенно «к месту». В повести действительно переосмысливается образ библейского Иова³², которого — читаем здесь — «Бог любил <...> и отдал сатане на испытание, а потом сторицею вознаградил за все муки» (с. 493).

Отец Василий сторицею обездолен. И однако «человекобожеский» этап жизни героя, о котором шла речь, — это особый (не «сатанинский») феномен, особая ипостась духовных поисков времени. Ее можно соотнести с тем путем к высшей истине через «исступленное чувство личности», который позднее описал Бердяев и который связан с ключевым для его системы и тоже особо трактованным понятием «творчества». «Творчество» здесь — это «не создание культурных продуктов», а чуждое всякому овеществлению состояние «чистой» духовности: «потрясение и подъем всего человеческого существа <...> к иной, высшей жизни», — «подъем», в котором «творец одинок», в котором «“я”, субъект, первичнее и выше, чем “не-я”, объект»³³. Однако в том и состоит «основной парадокс лично-

сти», что подобный акт одинокого творчества вместе с тем «всегда есть выход из себя» — и тоже в двояком смысле: ибо, с одной стороны, личность устремлена «к размыканию в универсум», т.е. к Божественной истине, а с другой, — «к общению со всеми», но в духе особой, «бердяевской», соборности, означающей не коллективное действо («Духовно, религиозно и философски я — убежденный и страстный антиколлективист»), а движение к общей цели независимых друг от друга индивидуальностей³⁴.

Есть связующие нити и в толковании мотива «человекобожества». В статье Бердяева «Откровение о человеке в творчестве Достоевского» (о которой уже шла речь) из отношения Достоевского к «человекобожескому» феномену в духе Кириллова (как виделось это отношение автору статьи) Бердяев выводит собственную персоналистскую концепцию. Вот эти формулы: «У Достоевского совсем не было желания прочесть мораль о том, как плохо стремиться к человекобожеству»; «Лучше ад для человеческой личности, чем безличное и бесчеловеческое блаженство»; «Человеческая личность никогда у него (Достоевского. — В.К.) не умирает в Божестве, в божественном единстве»; и особенно важное: «Он (Достоевский. — В.К.) всегда ведет процесс с Богом о судьбе человеческой личности, ничего не хочет уступить в этой судьбе» (с. 69, 61).

Именно «процесс с Богом» ведет и герой Андреева. Даже в момент фанатической и иступленной веры он, по существу, приемлет Бога лишь при условии, что и Бог признает самоценность его личности. Однако не заменить собою Бога собирается Фивейский, а завоевать себе у него право стать рядом с ним, дабы воспринять до конца его благую истину. И только в этом смысле (а не в прежнем, когда поднимал кулак к небу) он продолжает быть богоборцем — из тех, по Бердяеву, «благородных богоборцев», которых «Бог любит» (с. 252). Стремление о. Василия свершить чудо, подобное Божескому, — это и значит утвердить свободное «я» в самом Божественном пространстве (что достижимо в представлении героя повести лишь ценой «великой жертвы») для «действия совместного с Богом»³⁵, снова используя еще одну формулу Бердяева. В его философии «творчества» «богоподобие человека» означает, что «не только Бог есть в человеке, но сам человек есть лик Бога», есть «малый Бог»³⁶.

Наш разговор о философских контекстах сочинения Андреева, естественно, подразумевает совершенно особую специфику его художественной мысли, далеко не совпадавшей с собственно философской мыслью при всех сближениях, а в данном случае и не подозревавшей о них (повесть была написана задолго до того, как Бердяев оповестил о своей философской «антроподицее»). Что же касается «несовпадений», то они

сказались прежде всего в противоположном отношении к сходному духовному комплексу: то, что для Бердяева — единственный путь к освобождению личности, у Андреева оборачивается трагической иллюзией.

Завершение мученического пути героя явило новую субстанцию духа. Как гордыня индивидуалиста, так и альтруистический порыв оказались равно бессильными. Метафизическая сверхпричина, одинаково покарившая виновного и правого, казалось, должна была бы породить человека-раба, беспомощного перед лицом рока. Однако последнее отчаяние Фивейского, явленное в самой смерти его, стало и последним бунтом, снова напомнив о воздетом к небу кулаке. По мысли Бердяева, «само прохождение через богооставленность и богоотступничество <...> есть путь божественной жизни»³⁷. Но природа последнего бунта о. Василия (в отличие от потерпевших крах «человекобожеских» амбиций героя) — в том, что его питает сознание метафизической безвыходности. Поскольку все пути к тайне бытия заказаны для личности, любые условия примирения не будут приняты, постольку не остается иного выхода, как бросить вызов судьбе («бунтовать — пока бунтуется», как писал Андреев В.В. Вересаеву в июле 1904 года)³⁸.

Ко всему этому имеют прямое отношение и слова Андреева из письма Горькому начала 1903 года: «<...> ты для меня дух свободы, а этому святому духу так или иначе хочу я служить. Не правде — ее я не знаю и никогда не узнаю <...>»³⁹. Примечательное различие «правды» и «свободы»! Если «правда» есть то, чего никогда не узнаешь, значит, она существует помимо человека, т.е. является атрибутом отчужденного от него, внеположного бытия. Свобода же, поскольку она не соединяется с «правдой», есть атрибут чисто личностный, находящийся в антагонизме с субстанцией мирового существования.

Здесь уже соприкосновение (естественно, опять-таки далекое от тождества) с совсем другим (не «бердяевским») экзистенциализмом, который именуют «атеистическим» и который законченно выразился в позднейшие времена (Ж.-П. Сартр, А. Камю). И это еще одна ипостась духовных исканий века, отраженная в «Фивейском» и ставшая в данном случае итоговой авторской мыслью.

Но широкое содержание повести — не только в ее итоге. Оно — в общем развороте всех ее важных смыслов, уместившихся на небольшом пространстве произведения. «Фивейский» — художническое видение разных путей личности (наряду с конечным, экзистенциалистским, условно — «ницшевский» и «бердяевский»), ставших особым предметом рефлексии в философии Нового времени. Эти различные пути как бы «проигрываются» перед нами, сменяя друг друга в границах одной жизненной судьбы.

На последующих этапах творчества писателя его метафизические ориентиры меняются. К середине 1910-х годов они станут более просветленными, что скажется и на отношении к христианской идее (например, пьеса «Не убий», рассказ «Воскресение всех мертвых»). Но «воротами» к своим сочинениям тех лет, «откуда удобнее совершить обозрение»⁴⁰, сам Андреев назвал рассказ «Полет» (впервые опубликованный в январе 1914 года под заглавием «Надсмертное»). Тут снова возникает соотнесенность с условно «бердяевским» направлением мысли, причем значительно более близкая, чем в «Фивейском». «Формула» Бердяева — «подъем всего человеческого существа <...> к иной, высшей жизни» — предстает здесь как бы овеществленно. «Трансцендирование» личности, ее отрыв от земли в поисках «нового неба» философ именует «полетом в бесконечность»⁴¹. Андреевский «Полет» — своего рода реализация этой метафоры.

Герой рассказа, пилот Пушкарев, «намерен побить рекорд высоты» и, однако, смутно жаждет совсем другого, духовного, полета, ибо, думает он, «всякий человек боится смерти, и кто захотел бы лететь, если бы это было только воздухом каким-то?», тем, что «по книгам <...> называлось <...> атмосферой», а не тем, что «по чувству человеческого <...> было и вечно оставалось небом»⁴². Мечтания не обманывают. «Только кратчайшее мгновение прошло, как отделился Юрий Михайлович от земли», а уже ощутил себя «в мире ином», «человеческой звездой, стремящейся от земли» в «светлую бесконечность», «к горнему и дальнему полету» (с. 312, 315, 316). Герою, до сих пор кровно связанному с землей, теперь «не хотелось думать и не думалось» о ней. До той поры родственно близкий людям, он избирает ныне путь одинокого духовного преображения («творец одинок» — Бердяев). Наградой стало блаженное чувство приближения вечности, но одновременно с чувством обреченности своей земной жизни («Тело мое отлетит от меня и упадет, а я пойду выше <...>» — с. 316).

И характерно, что повествование, всё протекающее под знаком «блаженного забытья» души, завершается диссонирующей с этим мрачной картиной физической гибели героя: «На землю он больше не вернулся. То, что, крутясь, низверглось с высоты и тяжестью раздробленных костей и мяса вдавилось в землю, уже не было ни он, ни человек — ни кто. Тяготение земное, мертвый закон тяжести сдернул его с неба, сорвал и бросил оземь <...>» (с. 316). Известные параллели с мыслью Бердяева можно увидеть и тут. Вопреки «очищенному спиритуалистическому учению о бессмертии души», отрицающему «трагедию смерти», для истинного христианства, по Бердяеву, путь к освобождению человека неизбежно «проходит через разрыв целостной личности» — «мучитель-

ный разрыв», каковым является смерть⁴³. В контрастности заключительных сцен рассказа (возвышение духа и ужас смерти тела) по-своему выразился этот разрыв. Но мысль автора «Полета» драматичнее мысли философа, поскольку обретение героем рассказа «святого тайного жилища» далеко не так непрекращаемо для Андреева (ибо оно лишь в сфере «блаженнейших предчувствий»), как обретение «нового неба» у Бердяева, являющееся основным постулатом его философии.

Тем не менее, в рассказе «Полет» упомянутое метафизическое «просветление» творчества писателя особенно явственно. Он проникается верой в добрые первоначала существования. Но текущее бытие не знает путей к ним и потому продолжает сохранять для Андреева всю свою трагичность.

А в самых поздних сочинениях писателя снова нарастает метафизический пессимизм, демонстрируя еще раз переплетенность разных «правд» в творчестве Андреева — прямое следствие переходности, «промежуточности» его художественного мира.

Но при всех переменах сохранялась главная его доминанта — коллизии отдельного человека, обособленного бытия, воссозданные в их драматически противоречивой сути, что глубоко вписывает Андреева в общую картину русской литературы «серебряного века».

¹ Ключ Э. Ницше в России: Революция морального сознания. СПб., 1999. Первая публикация — *Clowes E.W. The Revolution of Moral Consciousness: Nietzsche in Russian Literature, 1890–1914. Northern Illinois University Press, 1988.*

² Ключ Э. Ницше в России. С. 17–18, 95, 45, 87.

³ Там же. С. 99, 89.

⁴ Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка // Литературное наследство. Т. 72. / Ред. И.С. Зильберштейн. М., 1965. С. 402.

⁵ Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2003. Т. 7. С. 96.

⁶ *Белый Андрей*. Арабески. М., 1911. С. 492.

⁷ *Белый Андрей*. Символизм как миропонимание / Сост. Л.А. Сугай. М., 1994. С. 358.

⁸ Блок А. Памяти Леонида Андреева // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 133.

⁹ Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 7. С. 96; *Белый Андрей*. Арабески. С. 486, 493.

¹⁰ Блок А.А. Там же; *Белый Андрей*. Там же. С. 497.

¹¹ Блок А. Памяти Леонида Андреева. С. 131.

¹² Книга о Леониде Андрееве. 2-е, доп., изд. Берлин; Пб.; М., 1922. С. 190, 191, 177.

¹³ О преобладающем интуитивном восприятии Андреевым философии Шопенгауэра и Ницше справедливо писал позже исследователь его творчества Александр Каун. См.: *Kaun A. Leonid Andreyev. A critical study. New York, 1924. P. 181–182.*

¹⁴ *Иванов-Разумник*. О смысле жизни: Федор Сологуб, Леонид Андреев, Лев Шестов. СПб., 1908. С. 6.

¹⁵ Русский архив в Лидсе (Великобритания). MS. 606. G. 8.

¹⁶ *Иванов-Разумник*. О смысле жизни. С. 129.

¹⁷ *Андреев Л.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1990. Т. 1. С. 233. Далее ссылки на этот том даются в тексте с указанием страницы. О повышенном внимании к книге Ницше, особенно пристальном ее чтении Андреевым свидетельствовал хранившийся у вдовы писателя и испещренный его пометами экземпляр «Заратустры». См.: *Kaun A. Leonid Andreyev*. P. 180.

¹⁸ В более точном переводе Ю.М. Антоновского: «Иному не удастся жизнь: ядовитый червь гложет его сердце. Пусть же постарается он, чтобы тем лучше удалась ему смерть». См.: *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. / Сост. К.А. Свасьян. М., 1990. Т. 2. С. 52. Далее ссылки на этот том даются в тексте с указанием страницы.

¹⁹ *Ермакова М.Я.* Романы Достоевского и творческие искания в русской литературе XX века: Л. Андреев, М. Горький. Горький, 1973. С. 211, 216, 209.

²⁰ *Woodward J.B.* Leonid Andreyev: A study. Oxford University Press, 1969. P. 54–55.

²¹ *Клюс Э.* Ницше в России. С. 90, 95, 96.

²² Если еще можно усомниться, идет ли речь о естественной или добровольной смерти в приведенных в рассказе словах Заратустры, то сразу следующий за ними в книге Ницше текст, прямо соотносящийся с предшествующим, рассеивает всякие сомнения. Вот он: «Иной (плод. — В.К.) не бывает никогда сладким (параллель с кислым яблоком. — В.К.): он гниет еще летом. Одна трусость удерживает его на его суку» (с. 52). (*Mancher wird nie süß, er fault im Sommer schon. Feigheit ist es, die ihn an seinem Aste festhält — Nietzsche F.* Also sprach Zarathustra. 1994. SWAN Buch-Vertrieb GmbH Kehl. S. 89). Мотиву достойной, свободно избранной смерти резко противопоставлено здесь трусливое цепляние за жизнь жалкого человека, отравляющего ее. Что же касается общего осмысления проблемы самоубийства в творчестве философа, то, по справедливому суждению исследователя, оно трактуется как «выражение уважения к жизни», что особенно подтверждает, наряду с другими сочинениями, как раз обсуждаемый здесь текст о «свободной смерти», в котором «за нее встает вся философия Ницше» (*Дудкин В.В.* Достоевский — Ницше: Проблема человека. Петрозаводск, 1994. С. 51). Отсюда протягиваются нити и к «Бесам» Достоевского: «В рассуждениях героев Достоевского (Кириллова. — В.К.) философа заинтересовала не только «логика атеизма», но, конечно же, проблема самоубийства, являющаяся одним из лейтмотивов его творчества» (там же, с. 99). Кстати, на соотношение ницшевской идеи «свободной смерти» с идеей самоубийства у Кириллова было указано уже в современной Андрееву критике (см. *Вернер И.* Тип Кириллова у Достоевского // Новый путь. 1903. № 11. С. 80).

²³ Особый интерес к этому образу по-разному проявился и в других крупных явлениях религиозно-философской критики — например, у Мережковского, Вяч. Иванова.

²⁴ *Бердяев Н.А.* О русских классиках / Сост. А.С. Гришин. М., 1993. С. 69–70. Ниже ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

²⁵ Статья Н.П. Генераловой «Леонид Андреев и Николай Бердяев (к истории русского персонализма)» (Русская литература. 1997. № 2) — единственно известная нам работа на

данную тему — убедительно выдвигает личностную проблематику как ключевую для всей темы (но «Рассказа о Сергее Петровиче» специально не затрагивая).

²⁶ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 10. С. 93, 94, 471, 472.

²⁷ Там же. С. 94.

²⁸ *Ермакова М.Я.* Указ. соч. С. 216.

²⁹ *Мани Т.* Очерк моей жизни // *Мани Т.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 9. С. 106.

³⁰ Письмо А.М. Горькому, 1903, ноябрь // *Лит. наследство.* 1963. Т. 72. С. 185.

³¹ *Иванов Вячеслав.* Новая повесть Леонида Андреева: «Жизнь Василия Фивейского» // *Весы.* 1904. № 5. С. 46–47.

³² Этот мотив привлекал специальное внимание и в позднейшей литературе об Андрееве. См.: *Иезуитова Л.А.* Творчество Леонида Андреева: 1892–1906. Л., 1976 (глава «Жизнь Василия Фивейского»).

³³ *Бердяев Н.* Самопознание (опыт философской автобиографии) // *Бердяев Н.* Собр. соч. 2-е изд., испр. и доп. Париж, 1983. Т. 1. С. 244.

³⁴ Там же. С. 363, 244, 283. Направление мысли, представшее в «философской автобиографии», целостно оформилось еще в книге Бердяева 1916 года «Смысл творчества» (о которой в «Самопознании» сказано: «...в ней впервые нашла себе выражение моя оригинальная философская мысль» — с. 244), но окончательную завершенность обрело в позднем сочинении философа.

³⁵ *Бердяев Н.А.* Смысл творчества: Опыт оправдания человека // *Бердяев Н.А.* Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 458.

³⁶ Там же. С. 519.

³⁷ Там же. С. 528.

³⁸ *Вересаев В.* Воспоминания // *Вересаев В.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 5. С. 405.

³⁹ *Лит. наследство.* Т. 72. С. 173.

⁴⁰ Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева. М., 1930. С. 133.

⁴¹ *Бердяев Н.* Самопознание. С. 243.

⁴² *Андреев Л.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. С. 308, 304. Далее ссылки на этот том даются в тексте, с указанием страницы.

⁴³ *Бердяев Н.* Самопознание. С. 340–341, 343.

О А. РЕМИЗОВЕ*

В литературно-типологическом ряду «промежуточных» явлений находится и еще одно, весьма оригинальное и яркое, событие русской литературы рубежа веков — творчество А.М. Ремизова (1877–1957). Оно тоже обладает чертами сложной художественной переходности, хотя в целом еще теснее и органичнее связано с модернизмом, чем творчество Андреева. Но эти связи своеобразны.

В мире Ремизова соединились глубокие симпатии к «униженным и оскорбленным» со страхом перед революционным движением; «язычески» жизнелюбивый фольклорный мотив (сборник «Посолонь», 1907 и др.) с религиозно-христианской идеей; болезненно-скорбное, но и достоверное представление о тягостных сторонах российской общественной действительности, пронизательное ощущение кризисности ее устоев с опустошительно декадентским отрицанием бытия; сюрреалистическое «преодоление» реальности с привязанным к бытовой почве художественным материалом и реалистическими средствами письма.

Ремизов великолепно знал изображаемую им действительность, живописуя ее со вкусом и во многих подробностях. Завзятый книжник, он славился обширной осведомленностью по части старорусской словесности, народного языка, фольклора и обильно черпал отсюда. Достоверное и художественно выразительное в его стилизованной прозе, сказовой речи многим обязано этой эрудиции. Однако интерпретирующая авторская мысль далеко не всегда «совпадала» с художническим материалом, пытаясь порой подвергнуть сомнению его столь ощутимую реальность. (Мы оставляем в стороне Ремизова-сказочника, «пересоздателя» древних текстов и сосредоточиваемся на его сочинениях о современной ему

* Впервые — в кн.: *Келдыш В.А.* Русский реализм начала XX века. М., 1975. С. 267–277; *Русская литература и журналистика начала XX века: 1905–1917: Буржуазно-либеральные и модернистские издания.* М., 1984. С. 285–286.

жизни, поскольку именно в них всего очевиднее сказалась преимущественно интересующая нас здесь проблематика художественной «пограничности».)

Человек, заглянувший в глубинные недра бытия и ужаснувшийся увиденному там! Таким запечатлел Ремизова известный скульптурный портрет А.С. Голубкиной 1911 г., уловивший сокровенную, несмотря на поиски иных путей и решений, суть его жизнеощущения.

«Страшный мир» ремизовских повествований в своих истоках имеет причины исторические, даже биографические. Остро ощутив катастрофичность общественной действительности начала века, Ремизов, в отличие от многих других писателей-современников, увидел в этом лишь гнетущий смысл. В молодые годы за участие в студенческих волнениях он провел несколько лет в тюрьмах и ссылках. Впечатления, вынесенные оттуда, формировали его общее отношение к русской жизни. Жалкие, духовно немощные, внутренне неустойчивые люди (какими виделись Ремизову ссыльные интеллигенты), пожелавшие море зажечь и очутившиеся перед лицом безжалостной, поглощающей их стихии отечественного быта, — типичная тематика ранних рассказов писателя, относящихся к началу 1900-х годов («Опера», «Новый год», «Серебряные ложки»). Их продолжением становятся вещи, непосредственно отзывающиеся на революцию 1905 г., воспринятую как жестокую, слепо разрушительную силу («Святой вечер», «Крепость», «Без пяти минут барин», «Придворный ювелир» и др.). Писатель со страхом ожидал перемен, которые приносило революционное движение. Не потому, что симпатизировал общественным устоям современной ему России. Можно сказать, что они внушали ему не меньший страх, писал ли он о глухой русской провинции, или о дворянском вырождении, или о церковниках. Воцарение капитала, злой, обездушенной силы, изображенной в романе «Пруд» (его первая редакция опубликована в 1905 г.) на фоне широких картин русской жизни, нищеты и бесправия фабричного люда, усугубляет ощущение разлагающегося мира. Те же, кто возложил на себя миссию борца с существующим порядком, оказались (как и в ранних рассказах) несостоятельными и слабыми, «издерганными и загнанными».

Подобно «Пруд», в персонажах ремизовской прозы 1900-х годов преобладает либо насильственно-жестокое, либо пассивно-безропотное начало (тема «всевыносящей, покорной, терпеливой» Руси, «изнасилованных душ» развернута, например, в повести «Крестовые сестры»). Оба начала, в конце концов одноприродные, переплетающиеся друг с другом, характеризуют основные полюса русской жизни, и не только текущей: они возводятся и к коренной национальной субстанции, и к метафизической всеобщности.

Проблема «дьявольского» и «христианского» в русской жизни и истории — ведущая в «ремизовской» действительности. Но прибежище дьявола — не только внешняя жизнь, а прежде всего сама душа человеческая, томимая неосознанным страхом перед собственным внутренним существом. Принцип строения характера часто определяется у Ремизова именно этим противоборством — метаниями от Богородицы к «Гавриилиаде» (Стратилатов в «Неуемном бубне»), между «святой Русью и обезьяной» (Постников в «Крестовых сестрах»). Побеждают чаще «обезьяна» и «черт». Религиозный во внешнем обличье фанатизм оборачивается жестоко-разрушительной сутью («Чертик»). Божественная власть над миром оказывается фикцией.

Характерны в этом смысле образы духовных пастырей у Ремизова — или животное грубых, алчных, чувственных (как, например, в «Пруде»), или, напротив, добрых, но бессильных «праведников». Увенчанный славою праведника и провидца, отец Илларион из рассказа «Суд Божий» и сам убежден в своей непогрешимости. Но его, выдаваемая за Божью, правда губит и жизнь человека, поверившего его «мудрому» слову, и его собственную жизнь.

Сама религиозно-мифологическая образность, насыщающая ремизовские повествования, при всей ее подлинности и близости к первоисточнику, во многих случаях может быть понята лишь условно-метафорически, но не буквально. Традиционное одеяние мысли скрывает ее своеобразно «еретическую» суть.

В творчестве писателя 1900-х годов заметно стремление подвести своеобразную черту под духовными исканиями русской литературы прошлого столетия. В «Крестовых сестрах» (1910), например, возникают ассоциации, образы, мотивы, развернутые или чуть намеченные, которые отсылают к раскольниковскому «все дозволено» и к его антиподу — христианское смиренномудрие, к лесковскому праведничеству и к идеям государственности в духе «Медного всадника».

И все эти разные «правды» бессильны перед лицом «первородного бесправия» человека. Однако особенно волнует в повести, вызывает самые щемящие чувства не только удручающая всеобщность философического итога, но и то, что связывает Ремизова с традицией: попранные жизни «маленького человека» под властью безжалостных хищников, насильников, религиозных изуверов, изображенной гоголевской, а то и беспощадно обвинительной щедринской сатирической краской. Тут «Ремизов находит некое золотое сечение, позволяющее уравновесить бытийственный и жизненно-«реальный» планы повествования, «метафизику» и «социологию»¹. Подобное видение мира проникает произведение с начала и до конца. В самом конце «Крестовых сестер» Маракулину, ос-

новному герою, слышится голос «со дна колодца»: «Времена созрели, исполнилась чаша греха, наказание близко»². Апокалиптический мотив возникает здесь и в своем «вселенском» смысле. Не менее важно, однако, ощущение гибельности тогдашней русской жизни, горестных судеб народной Руси, символизированное в образе «смертного поля» — Буркова дома в Петербурге, где происходит действие.

О повести «Крестовые сестры» — одном из наиболее исповедальных и художественно значительных своих сочинений автор сказал: «Д[олжно] б[ыть], больше такого не напишу по напряжению, по огорчению против мира <...>»³.

Правда, приблизительно с начала 1910-х годов в миросозерцательной концепции ремизовского творчества намечаются сдвиги в сторону «реабилитации» действительности и уже в традиционно религиозном смысле. Эту эволюцию так объясняет А.М. Грачева: «Ранее, во времена, близкие к событиям революции 1905 г., в основе его (Ремизова. — В.К.) теологических воззрений лежало еретическое в своей основе представление — авторский миф о невоскресшем Христе», «спроецированный на предопределенность исторической судьбы России и ее народа <...> В 1910-е гг. безысходный пессимизм Ремизова трансформировался в осознание телеологической миссии страдания. Крестовый подвиг Христа — провиденциальный символ пути России <...> Ее развитие проходит по кругам очищающих ее страданий. Именно в этом <...> надежда на чаемое воскресение души России»⁴. Подступы к этому новому качеству мысли заметны еще в романе «Пруд», увенчиваемом образом Богоматери, просящей Христа о милости к людям. А в дарственной надписи Ремизова Блоку на отдельном издании романа (1908) было сказано, в частности: «С пожеланием <...> прикоснуться к земле русской, в которой таится верность до смерти <...> и подвиг крестный»⁵. В произведениях, написанных позднее (например, из сборника «Подорожие», 1913), эти мотивы звучат еще увереннее. Герой повести «Пятая язва» (1912) несет кару за отступничество от Божьей правды. В рассказах «Петушок» (1911) и «Покровенная» (1912) образы кротких, страдающих русских женщин напоминают о «крестовых сестрах» из одноименной повести; но — в отличие от последних — их кротость значительно более просветлена «крепкой, нерушимой» верой в Богородицу. И однако, *текущая жизнь* остается в изображении писателя не менее мрачной, стихийно-эмоциональное ее восприятие — не менее катастрофичным.

Структура прозы Ремизова сложна и многосоставна. Ее обобщающий, сущностный план подчас вступает в спор с жизненной реально-

стью, лежащей в фундамент произведения, — точнее, с привычными представлениями о ней.

Уместно еще раз напомнить об отношении к проблеме детерминизма в «неореалистической» русской литературе начала века. Отвергая предопределенность человека окружающей средой, она апеллирует к всеобщим ценностям существования, независимым от эмпирических обстоятельств, но проступающим сквозь них: бытие через быт. Примечательно, что и Ремизов особенно тяготеет к изображению быта — именно той сферы действительности, которая, казалось бы, особенно наглядно и прямо демонстрирует зависимость человека от близлежащих обстоятельств. Но при этом еще значительно более — чем это происходило в «неореализме» — отвлекает от них понятие «быта». В «ремизовском» быту решающую роль играют преимущественно надчеловеческие причины. Иногда они дают знать о себе сразу, иногда — исподволь, незаметно.

Жизнь героя повести «Неуемный бубен» (1909), Ивана Семеновича Стратилатова, призвана поначалу внушить представление об извечной нерушимости того быта, который так полно олицетворен героем: «Скорее о монастырях поспорят, древность которых уже самой местной ученой архивной комиссией доказана <...> но в Стратилатове никто и никогда (не усумнится. — В.К.), это дело немыслимое»⁶. Но это «естество, его же уставы поправить невозможно» рухнуло, стало жертвой разрушительных и надбытных свойств души, действующих помимо сознательной воли человека.

Особенно красноречивы в этом смысле произведения, герои которых сами, своим умом приходят к осознанию мистической концепции бытия. Так в «Пятой язве» (1912). Кошмарными в своей бездуховности, изменности, дремучести предстают здесь «свиные рыла» провинциального быта. Облик русской провинции изображен в весьма характерных чертах, но вместе с тем предельно густо, преувеличенно, в духе гоголевского трагикомического гротеска. Судьей над уездным существованием, воспринятым как средоточие общенациональной жизни, выступает главный герой — следователь Бобров. Жрец неукоснительной законности, он пишет «нечто вроде обвинительного акта <...> русскому народу», мысля при этом в категориях «человек — среда — история»: нация искажена жестокой историей, «законность — единственное спасение гибнущей России». И два пути были возможны в жизни Боброва: либо до конца бороться с беззаконием; либо, убедившись в безнадежности борьбы, остаться при своих убеждениях, «отколовшись от народа». И в том, и в другом случае участь героя была бы объяснена обстоятельствами жизненного ряда. Но сложилось иначе. Источником отчаянных, смятенных переживаний Боброва, оборвавших его жизнь, стало чувство крушения испо-

ведущим им рационалистическим «истинам». Развенчание бобровской «правды» поручено в повести «старцу» Шапаеву: «И уж если повинен кто наказанию, то не тот, кто *преступление* совершил, а <...> окаратель его», ибо «грешный ближе к Богу»⁷. Позиция фанатического обвинителя терпит крах перед лицом христианского «не осуди», не смягчающего, однако, тяжелых впечатлений от мира вокруг (несмотря на гораздо большую, чем в «Крестовых сестрах», авторскую дань примиряющей религиозной идее). Трудно сомневаться в некоторых полемических акцентах повести. «Объектом» полемики становится Горький как автор «окуровских» повестей, опубликованных незадолго до «Пятой язвы» (в течение 1909–1911 гг.) и совпадающих с ней тематическим материалом. Бобров и «заветная тетрадь его с обличением и проклятием народу» — это, надо полагать, и некое напоминание о летописце и судье «окуровской» жизни Матвее Кожемякине, о рассуждениях дяди Марка (одного из героев «Жизни Матвея Кожемякина») насчет русской истории. Развенчание бобровской «правды» адресовано и горьковским персонажам, и самому автору «окуровских» повестей как обвинителю народа и, может быть, автору «Деревни» Бунину и ее героям вроде Кузьмы Красова и Балашкина с их горькими речами о национальном запустении⁸.

Возвратимся к переоценке Ремизовым концепции детерминированного социальным бытием человека. Признание метафизической сверхпричины, противостоящей «эмпирическим» толкованиям действительности, происходит у писателя внутри творчества, традиционно реалистического по материалу, тематике, и — частично — по средствам художественного письма. Это объясняет сложный характер связей Ремизова с классической русской литературой. Сам писатель вел свою родословную от Гоголя, Достоевского, Лескова. Причастность эта не внушает сомнений. Но столь же несомненно и пересоздание воспринятых традиций.

Стоит дополнить этот ряд имен и Чеховым, имея в виду уже не конкретное соприкосновение чеховской и ремизовской образных систем, а типологическое сопоставление более общего и широкого характера. В рассказе Ремизова «Чертыханец» (1911) читаем: «Но много ли есть на свете чего необыкновенного?.. Он (герой рассказа. — В.К.) давно понял, что в конце-то концов все дело не в особенности поступка, бьющей в глаза и выходящей из ряда вон принятого и привычного, и часто западает в душу совсем незаметное, — так крохи, так заваливающие»⁹. Именно представление о значительности незаметного, привычного и связывает Ремизова с Чеховым, и одновременно отличает. У Чехова в понятие каждодневного бытового обихода вложена мысль о противоестественности всего современного ему миропорядка. Но отвергая его, писатель то-

же взыскует не чего-то чрезвычайного, «из ряда вон принятого», выражаясь ремизовским языком, а, так сказать, естественной человеческой «нормальности».

Ремизовская обыденность также всегда значительна, но является знаком совсем другого содержания, другой противоестественности — присутствия в повседневности иррациональных сил, лишь запрятанных в бытовой оболочке. Как раз в этом содержании и видел Ремизов свою зависимость от Гоголя («Чудесное — от Гоголя», — говорил он¹⁰). Но у Гоголя (в ранних сочинениях) «чертовщина», вторгающаяся в повседневную действительность, побеждается здоровыми бытовыми началами народной жизни. Ремизову же представление о «здоровой» обыденности «противопоказано». Трагическая нелепица гротесково поданного быта ремизовских сочинений ближе поздним произведениям Гоголя, где обиходное существование начинает оборачиваться лишь драматической своей стороной, однако лишенной inferнальной тайны, столь ощутимой Ремизовым.

Но, пожалуй, самой важной преемственной связью ремизовского творчества является связь с Достоевским. Соприкосновения обнаруживаются тут уже не в отдельных стилевых приемах, языке, манере, а прежде всего в миросозерцательной стороне творчества обоих писателей: и в некоторых общественно-идеологических воззрениях, и, главное, в катастрофичности общего восприятия действительности, мотивах чрезвычайно драматического состояния мира, предельности человеческого страдания. Однако крайне существенными оказываются опять-таки и различия. Красноречивый пример — характерология того и другого художника, в которой сквозь близкие черты проступает и глубокое несходство. Ремизов явно усваивает у Достоевского различие «карамазовского» и «кара-таевского» типа (употребляя образы-термины Горького), противопоставление насильнического характера «униженной и оскорбленной» натуре. Но и насильники, и страдающие лишены в произведениях этого писателя той силы духа, которая проявляется в «безднах» Достоевского. Человеческих «бездн» как раз и нет у Ремизова. «Снилось Сергею Сергеевичу, будто он — насекомое злое и мстительное... тысячехвосткой какой-то ползет в поле... И тяжело ему и трудно ему... И он ползет и не знает, куда он ползет, и за что это наказан он переходить со стебля на стебель? И злоба мучает его, и злость точит сердце, и устал-то он смертельно»¹¹. Ремизовские жестокие натуры очень часто подобны этой «тысячехвостке»: носители разрушительного инстинкта, они вместе с тем бессильные и жалкие жертвы, этикие «мелкие бесы». Бессильными, немощными оказываются и святые души. Персонажи и того, и другого плана значительно более «типовые» и обыденные, чем у Достоевского, но сама их обыденность истол-

кована мистически. Поэтому «достоевское» начало в творчестве Ремизова парадоксальным образом соединяет две крайности: оно одновременно и более приземлено, и более иррационально¹².

Разноречивое преломление традиции характерно и для всей образной системы писателя. В том числе, для жанрово-композиционного типа ремизовской прозы. Примечательной ее чертой является, например, ослабленность сюжетного развития. Это — в общем — в духе классической русской литературы, нередко чуждавшейся отчетливо выраженной фабульности, интриги, поступавшей ими ради полноты и обстоятельности рисуемой картины, не вмещавшейся в узко фабульные границы. У Ремизова эта особенность тоже служит увеличению емкости художественного текста, его описательной насыщенности, но вместе с тем имеет и иной смысл. Это видно в романе «Пруд». Основная сюжетная линия, связанная с образом главного героя — Николая Финогонова, обрастает многими побочными линиями, постоянно соотносящими судьбу героя с судьбами других действующих лиц. Показательно, однако, что это не приводит к драматическому началу в характерном для реалистического романного повествования смысле, когда взаимоотношения отдельных персонажей выражают типические общественные конфликты, противоборства, противостояния. И хотя различные общественные силы (капиталистические хозяева, фабричные, революционеры, церковь) и конфликтные отношения между ними представлены в произведении, они в конечном счете не существенны для авторского замысла, демонстрирующего общий для всех антагонистов, участвующих в конфликте, фатально-пессимистический итог. В этом смысле многообразие, многосложность жизненного материала, присущие реалистическому роману, оказываются у Ремизова во многом «снятыми», иллюзорными. Композиционный тип повествования и выполняет эту нивелирующую функцию, лишая большую повествовательную форму эпического качества, в традиционном его понимании.

Описательная загроможденность, нарушающая сквозное действие, размывающая композиционную организованность повествования, часто свойственна и новеллистическому жанру в творчестве Ремизова. Новелла «Эмалиоль», например, составлена из многочисленных рассказов о той или иной трагической человеческой судьбе, наслаивающихся друг на друга. Характерно, что рассказы эти поведаны со всею бытовой подлинностью. Но не менее характерно, что подлинность эта одновременно и условна. Рассказики коротки, фрагментарны, отрывочны; мотивы тех или иных поступков или невинны, или вовсе опускаются. И это имеет свое объяснение: «Много <...> разного народа порассказало много раз-

ных повестей и историй, и из всего рассказанного одно выступало ясно...»¹³. Слова, извлекающие «одно» из многого и разного, могут пролить свет на композиционную структуру многих произведений Ремизова и на общую его концепцию бытия. Индивидуальные различия в действиях и помышлениях людских, в причинах и следствиях не слишком важны, поскольку всем управляет единая, всеуравняющая причинность.

Позднее сказанные слова Ремизова о себе как преимущественно лирике («С каким трудом я протискивал свое песенное в эпическую форму»¹⁴) — признание своих слабостей в эпическом осмыслении действительности, восходящих и к ирреальным началам его мысли. Вместе с тем им намечены неизведанные пути лирического освоения прозаически-повествовательной формы, где сюжетно-событийное движение теснится «музыкальным» развитием темы в системе эмоционально-обобщенных вариаций-лейтмотивов. «Крестовые сестры» — один из самых ярких примеров.

В поэтическом языке писателя также отразилось его своеобразное «двоемиренное» видение и одновременно общее для литературы «серебряного века» устремление к художественной синтетичности. Ей соответствуют два отчетливых пласта ремизовской прозы: изобразительно-бытовой, щедро описательный и метафизически знаковый, которые существуют и как отдельные линии, но чаще — во взаимопроникновении. Его воплощает излюбленный Ремизовым художественный прием. «Эмпирический» образ, мотив, деталь, возникающие в частной житейской ситуации (будь то реплика, словцо из наивно простодушного разговора, нехитрый бытовой эпизодик и др.), переключаются в другой, бытийный, план (образ кошки Мурки из «Крестовых сестер» и мн. др.), превращаются в образную доминанту широкого смысла (переданную уже другими средствами — сгущенно экспрессивными), постоянно воспроизводимую на протяжении повествования и возводящую его к символической многозначности.

Самое ценное в художественном арсенале Ремизова, — без сомнения, его «сказ». При всех излишествах (постоянно отмечавшихся тогдашней критикой) он ярко и выразительно демонстрировал богатство и многоцветье родного языка. Изошренное мастерство писателя в его лучших произведениях (хотя бы в «Пятой язве») сказалось в прихотливом и в то же время органическом синтезе различных пластов «русского лада» (простонародной диалектной речи, стиля древнерусских книг) с собственными языковыми «выдумками», неологизмами в лесковской традиции, верными духу и строю своего языка. Хорошо известно воздействие ремизовского стиля на язык неореалистов 1910-х годов, на «орнаментальную прозу» первого пооктябрьского десятилетия.

Вместе с тем сказовая речь Ремизова не ограничивалась живописно-изобразительными задачами. В сравнении с писателями той поры, обращавшимся к этой форме, сказ Ремизова, пожалуй, особенно тесно связан с его мировидением.

Ремизов явно отправлялся от гоголевской и лесковской манеры юмористического, неприхотливо-бытового «говорения». Но любопытно и несходство с нею. У классиков XIX столетия подобная манера, в целом, соответствует самому объекту, содержанию изображаемых явлений, хотя и не отождествляется с ними (содержание может оказаться серьезнее и драматичнее, как в гоголевской «повести» о Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче). У Ремизова же манера, о которой речь, сплошь и рядом умышленно и подчеркнуто контрастирует с содержанием: юмористически-простоудушно сказывается о мистически страшном, которое видится смешным и обыденным лишь во внешнем своем обличье. Возможность мистического заложена даже и в как будто самой безобидной житейской «чепухе». Зловещий намек на это — в «Чертыханце»: «Если все присказки, поговорки да прибаутки замечать да еще и думать о них, то и веку твоего не хватит, а, главное, чего доброго еще и сам в нечто подобное превратишься и ничего от тебя не останется: мало ли какие бывают прибаутки!»¹⁵ (Напоминаем еще раз об этом сочинении — одном из тех, которые особенно наглядно выявляют некоторые общие стороны ремизовского «мира».)

Но повествование о страшном в «прибауточно»-бытовом стиле — не только прием, а и знак жизнеощущения. Сказ Ремизова, сцепляющий, связывающий воедино несовместимые начала — житейски простое, обыденное и устрашающе-надмирное — говорил как раз о двойственной природе образного мышления, о невольной прикованности к обоим этим началам, о невозможности «избавиться» от какого-либо из них в угоду той или другой цельности.

Впрочем, попытки эстетического «преодоления» реальности случались в творчестве писателя. Любопытны в этом смысле его циклы записей снов, к которым принадлежит, например, «Бедовая доля» (1911). Это все-таки не просто «безыскусное описание подлинных ночных приключений», как сказано в коротеньком предварении от автора¹⁶. То, что померещилось, соседствует здесь, можно думать, с явно сочиненным. Едва ли Ремизов задавался целью запечатлеть в своих «снах» лишь «поток сознания». По сути — это рационалистические произведения, аллегорическая картина общего мирозерцания писателя, совпадающая в отдельных мотивах с «реалистическими» его вещами. К примеру, в мотивах истории, где дьявольское переплетается с божеским («Иван Грозный»), или жалкой, ущербной интеллигенции, помещенной между молотом и

наковальной — деспотической властью и слепо стихийным народом («Обезьяны», «Железный царь») и др. Однако зыбко исторические ассоциации не определяют основного. Для большинства «снов» характерна мысль «снятая», свободная от конкретных опосредствований, обращенная непосредственно к феномену бытия в его «ремизовской» интерпретации. Роковое поглощение личности устрашающей всеобщностью — преобладающий мотив. Она, личность, в жутком страхе преследования, тисках чудовищных сил, которые низвергают ее в мрачные бездны, поддевают на крючок, душат, заглатывают, сжирают («Под водой», «Верейский тигр», «Черти», «Волк съел» и др.).

«Снятой» мысли соответствует и художественный строй. В «конкретных» вещах Ремизова образы — это и образы действительности, и одновременно знаки отвлеченного мирозерцания. Здесь они большей частью только знаки. В одном случае реальность и доподлинна, и условна. В другом случае остается лишь условность. Характерно, что и «сны» наполнены типичными для ремизовской изобразительной манеры деталями обиходной жизни. Но бытовые элементы взяты здесь в абсурдных сочетаниях. Бытовое, поставленное в фантасмагорический контекст, как раз и оказывается наиболее красноречивым признаком аномальности и иррациональности бытия. Что может быть фантастичнее — говорить о макаронах, стоя на краю зияющей пропасти («Макароны»)?! Такая противоестественная обыденность в охваченном гибелью и пожаром мире возникает и в других «снах».

«Бедовая доля» (как и другой цикл «снов» — «С очей на очи», 1913) являет собой уже не промежуточное, а, так сказать, «чистое» художественное качество, соприкасающееся с поэтикой сюрреализма. Глубинное следование национальной традиции соприкоснулось с новейшими художественными исканиями, родственными литературе Запада. М.В. Добужинский вспоминал: «Часто он (Ремизов. — В.К.) уснащал свои писания и рисунками довольно странными — был в них настоящим сюрреалистом еще до сюрреализма»¹⁷. Но, как видно, можно сказать то же самое и об отдельных его писаниях. Вместе с тем подавляющее большинство ремизовских сочинений отличается иным, «смешанным», художественным типом.

Перед нами в лице Ремизова — еще один выразительный пример полисемантизма и полиморфности, отметивших образное мышление «серебряного века».

¹⁷ Козьменко М.В. Алексей Ремизов // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 2. М., 2001. С. 359.

² Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». СПб., 1910. Кн. 3. С. 297.

³ Книги с автографами А.М. Ремизова // Волшебный мир Алексея Ремизова: Каталог выставки. СПб., 1992. С. 24.

⁴ Грачева А.М. Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб., 2000. С. 127.

⁵ Александр Блок: Новые материалы и исследования // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 2. М., 1981. С. 127.

⁶ Ремизов А.М. Соч.: В 8 т. (1910–1912). СПб., 1910. Т. 1. С. 13.

⁷ Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». СПб., 1912. Кн. 18. С. 146, 182.

⁸ На связь «Пятой язвы» с «окуровскими» повестями критика обратила внимание сразу же по выходе произведения Ремизова: «перед вами, — заметил В.Л. Львов-Рогачевский, — новый “городок Окуров” или Студенец (город, где происходит действие “Пятой язвы”. — В.К.), а в нем — новый Кожемякин — следователь Бобров, летописец Студенца и всей России. Только летопись Кожемякина была написана слезами любви, а “временник” Боброва написан желчью ненависти». Не отделяя автора от героя, критик усмотрел в ремизовской повести «безумие отчаяния и беспросветность» (Современный мир. 1912. № 11. С. 362). Напротив, Р.В. Иванов-Разумник тогда же писал об осуждении в «Пятой язве» обвинителя народа Боброва и о «бодром и радостном чувстве веры в жизнь и веры в русский народ» у самого автора (Заветы. 1912. № 8. II отд. С. 58). Возможно, что уже здесь присутствовало скрытое противоположение Ремизова Горькому. Во всяком случае несколькими годами спустя, в связи с полемикой о горьковской статье «Две души», Иванов-Разумник, упрекая ее автора, написавшего «обвинительный акт о душе русского народа» (почти те же слова сказал Ремизов о своем Боброве), утверждая, что Горький-публицист, чуждый народу «от земли», говорит лишь от лица «окраин городка Окурова», противопоставлял ему, в частности, Ремизова как автора «Пятой язвы» (Земля и железо. — Русские ведомости. 1916. № 79. 6 апр.). Много позднее С.В. Касторский высказал противоположное мнение об отношении «Пятой язвы» к «окуровским повестям», снова отождествив Ремизова с его героем Бобровым: «Совершенно очевидно, что Ремизов, когда писал свое “опровержение” книги Горького, стремился обвинить русский народ», «сразить» горьковский «оптимистический взгляд на русский народ, на его будущее» (Касторский С. Повести М. Горького: Городок Окуров. Жизнь Матвея Кожемякина. Л., 1960. С. 314, 311).

В действительности, полемическая соотнесенность «Пятой язвы» с «окуровскими» повестями имела значительно более сложный характер, не сводимый к тому или другому однозначному взгляду. В отношении к кошмару уездно-мещанского бытия как одному из основных зол русской жизни, в особой «сгущенности» его художественного запечатления есть и немало близкого у обоих писателей.

⁹ Ремизов А.М. Соч.: В 8 т. Т. 5. С. 178.

¹⁰ Ремизов А. Как научиться писать // Aleksei Remizov. Studi e materiali inediti. A cura di A.M. Gračeva e A.d'Amelia. Pietroburgo; Salerno, 2003. С. 296.

¹¹ Ремизов А.М. Соч.: В 8 т. Т. 5. С. 189–190.

¹² Другие аспекты органичного и одновременно осложненного восприятия Достоевского Ремизовым находим в одной из последних работ на эту тему — статье С.Н. Доценко «Второе пришествие Великого Инквизитора: Ф. Достоевский в творчестве А. Ремизова». Особенно любопытными представляются суждения автора статьи об оригинальном интерпретировании образов Великого Инквизитора и Христа, которые «у Ремизова <...> становятся *двойниками*» (Русская литература конца XIX — начала XX века в зеркале современной науки. М., 2008. С. 22).

¹³ Ремизов А.М. Соч.: В 8 т. Т. 3. С. 118–119.

¹⁴ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, [1959]. С. 109.

¹⁵ Ремизов А.М. Соч.: В 8 т. Т. 5. С. 171.

¹⁶ Там же. Т. 3. С. 163.

¹⁷ Добужинский М.В. Воспоминания. М., 1987. С. 277.

В. РОЗАНОВ И ЛИТЕРАТУРА «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА»*

Настоящая тема в своем полном объеме весьма обширна и развернуть ее сколько-нибудь подробно в пределах короткой статьи, естественно, невозможно. Поэтому, избегая какой-либо детализации, предполагаю в *самых общих чертах* коснуться здесь только одной розановской идеи, — но одной из ключевых, которая, как кажется, особенно тесно связана с русским литературным процессом рубежа XIX–XX столетий и его философско-эстетическими основаниями.

Естественно начать с антиномически разноречивой природы розановской мысли, о чем много писали. Можно различать, например, ее исходные основы, ее *первоначала*, и конечные ее построения, хотя и являющиеся выводами из этих первоначал, но более узкими, чем они.

И если эти конечные построения вызывали у современников массу вопросов, несогласий, протестов, то первоначала мысли Розанова, по существу, оказались значительно менее проблематичными и значительно более адекватными той эпохе, какую мы называем «серебряным веком». Вместе с тем и само это общее приобретало у Розанова особый облик, о чем и хочется сказать — по необходимости кратко.

Позволим себе повторить кое-что из сказанного во вступительной статье к книге. Имею в виду происшедший у самых истоков «серебряного века» радикальный сдвиг отношения к тому, что на языке русской общественной и литературной мысли часто именовалось «направленством» и о чем наш почтенный историк литературы С.А. Венгеров писал: «слово прямо неизвестное европейской критике в том смысле, как его у нас понимают»¹. Подразумевалась достаточно устойчивая приверженность русского литератора к определенным общественно-идеологиче-

* Впервые — в кн.: Наследие В.В. Розанова и современность: Материалы международной научной конференции. Москва. 29–31 мая 2006 г. М., 2009.

ским платформам. И даже тогда, когда масштабы его творчества неизмеримо перерастали границы такого рода платформ, он подчас стремился создавать собственные идеологические версии социального устройства жизни (как, к примеру, Л. Толстой). Но на пороге XX века в значительной части литературного движения происходит отход от подобных ориентаций — или во всяком случае заметное их ослабление. Процесс шел неравномерно, иногда с возвратами вспять — и, тем не менее, характеризовал одну из особенно явственных тенденций литературного времени.

Эту тенденцию обычно связывают с возникновением нового для России модернистского движения и его программных установлений. Однако, не менее недвусмысленно и отчетливо ее выразил А.П. Чехов — к примеру, в широко известном письме А.Н. Плещееву: «Я не либерал, не консерватор, не постепеновец <...> Я хотел бы быть свободным художником и — только <...> Фирму и ярлык я считаю предрассудком. Мое святая святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода <...>»².

Особость такого рода позиции для новой эпохи духовного развития в России состояла не просто в возвеличении всечеловеческих ценностей («святая святых»), а в том, что они решительно отделялись от соприкосновения с конкретной социально-идеологической сферой («не либерал, не консерватор, не постепеновец» и т.д.).

Именно с этими устремлениями времени сближались *исходные* начала мысли Розанова.

«Почему я так сержусь на радикалов? Сам не знаю. Люблю ли я консерваторов? Нет» (запись из «Уединенного» от 14 декабря 1911 г.)³. Подобную надидеологическую позицию Розанов считал завидным своим преимуществом. Еще в 1899 г., в статье «А.С. Пушкин», он категорически внушал читателю, что после Пушкина русские умы «были как-то неприятно партийны»⁴. И симптоматично, что в статье 1904 г. «Писатель-художник и партия» в подтверждение своего «я верую» ссылался именно на Чехова, на его неприятие «“направленного паспорта”»⁵, которым хотели связать писателя. По поводу такого рода суждений Розанова (а их легко умножить) могут возникнуть недоумения, памятуя, например, о его «нововременской» деятельности. Но мы знаем и об его нередких отступлениях от нее в сторону значительно более либеральную, что вызывало постоянные обвинения в беспринципности. Подобные зигзаги и в самом деле сплошь и рядом выглядели не слишком красиво с точки зрения общепринятых нравственных понятий.

Но сам Розанов эту ситуацию толковал совсем по-другому, считая вообще всякую социально-идеологическую приверженность признаком

поверхностного видения, явлением внешним в духовном мире человека, и потому не придавал большого значения эпизодическим «изменам» ей, заметив по сему поводу: «Удивительно, как я уделялся с *ложью*. Она никогда не мучила меня»⁶. Но неверность эта целиком искупалась, по Розанову, верностью имманентным, глубинно личностным началам жизни внутренней: «На виду я — *всесклоняемый*. В себе (субъект) — *абсолютно несклоняем*»⁷.

«Несклоняемость» сказалась в том числе в особой, постоянной у Розанова манере думать о вещах: любой из предметов его размышлений неизменно возводился к некоей всеобщности, отдаляющейся от тех или иных конкретно идеологических симпатий либо антипатий. Так было уже в начале его литературной деятельности. Весьма характерны две розановские статьи 1891 г. — «Почему мы отказываемся от “наследства 60-х — 70-х годов”?» и «В чем главный недостаток “наследства 60-х — 70-х годов”?», — вмешавшиеся в известную дискуссию 1890-х годов вокруг жгуче актуальных общественно-идеологических вопросов времени, которые автор переводит в другую, в основном чисто философскую, плоскость. Противник обсуждаемого «наследства», он судит о нем, однако, с точки зрения не собственно «направленских» критериев, а «вечных обязанностей человека на земле», — того, что вовсе недоступно, по Розанову, узко утилитарному знанию «людей шестидесятых и семидесятых годов», но открываются лишь всеобъемлющему знанию о мире, ибо человек — «особенное существо», в чью «душу как бы вложены завитки всего мироздания»⁸.

Именно пафос «особенного существа» проливает свет на философию жизни Розанова, чье религиозно-метафизическое содержание приобретает подобную отчетливо антропологическую окраску. И в этом смысле сближается с метафизикой русского символизма, которая опиралась — в своей неорелигиозной ипостаси — на представления о «божественном начале человека, погруженного в материю»⁹. Заданная Владимиром Соловьевым и его концепцией грядущего идеального и материального «всеединства» («обожение материи» — словами Соловьева), эта синтезирующая тенденция встретила резкие возражения у крупных мыслителей ортодоксально православного склада, как Константин Леонтьев, отвергших подобную метафизику «земного», но оказалась близкой Розанову при всем его пиетете перед Леонтьевым (хотя и не на все у Леонтьева распространявшемся) и в то же время весьма отчужденном отношении к Соловьеву. Более того. Тенденцию, о которой речь, Розанов выразил особенно подчеркнуто и демонстративно.

В неорелигиозной философии и эстетике на понятия об «обожении материи» часто ложилась печать некоей отвлеченной умозрительности — на

размышления В. Соловьева о «смысле любви», рассуждения Д. Мережковского о «святой плоти» и др. Напротив, у Розанова феномен «обоженого» предельно сближен с чувственно-конкретной сферой жизни, притом в самых обыденных ее проявлениях. Привычная оппозиция житейски каждодневного и возвышенного над ним лишается своей категоричности, ибо, по Розанову, именно в толще материально обыденного (точнее — кажущегося таковым) существования заключен подлинно метафизический смысл жизни человека. Синтез метафизического и реального мыслится, таким образом, особенно всеохватно. И это подтверждают некоторые из ключевых розановских сочинений, посвященных проблемам семьи, пола («Семейный вопрос в России», «В мире неясного и нерешенного», «Люди лунного света. Метафизика христианства» и сопутствующие им статьи), как и знаменитые книги «Уединенное» и «Опавшие листья» с примыкающими к ним произведениями того же, условно дневникового, жанра.

Не имею в виду оценивать предложенные здесь автором конкретные решения, подчас афористически броско и парадоксально суммированные. Выделяю лишь стоящую за ними идею в ее самом общем, изначальном виде — идею частной жизни как средоточия сущностных начал бытия, великолепно запечатленную в упомянутых «Уединенном» и «Опавших листьях». Идея эта предстает здесь на всех уровнях — от собственно содержательных до формальных.

Например, неожиданно многозначительным становится один из, казалось бы, внешних компонентов текста — завершение отдельных записей указаниями, где и при каких обстоятельствах возникла у автора та или иная мысль: к примеру, «на извозчике ночью», «за набивкой табака», «едем в лавку», «за кофе утр.», «купанье» и даже «в кабинете уединения». Серьезные мысли демонстративно сопряжены со сплошь и рядом заурядными, будничными обстоятельствами. Еще Виктор Шкловский в известной работе 1921 г. о Розанове обратил внимание на это «н е с о - о т в е т с т в и е м е ж д у м ы с л ь ю и л и п е р е ж и в а н и е м и и х о б с т а н о в к о й» и, в согласии с тогдашними своими представлениями, истолковал увиденную им особенность как прежде всего художественный прием: «прекрасный пример оксюморона», писал он¹⁰.

Но названный прием несет в себе в данном случае и важный, сущностный, смысл, внушающий читателю понятие об истинных отношениях «быта» и «бытия». Тот факт, что суждения о них не выстраиваются в противопоставленные смысловые ряды, что они рядоположны, проникая друг в друга, выявлен и общей композицией этих книг.

Примечательно, что задача «опавшие листья собрать» (из первой записи в «Уединенном») осуществляется без сколько-нибудь отчетливой систематизации. В масштабе целого сохраняется свойственная дневни-

ковому жанру хронологическая последовательность, но в ходе повествования она то и дело нарушается. В подавляющем большинстве фрагментов даты вообще не проставлены. Что же касается отступов от хронологии, то они подчас объясняются группировкой отдельных записей по иному, не хронологическому, а, например, тематическому принципу. Но так бывает далеко не всегда. Очень часто возникает ощущение, что материал располагается словно бы «как попало». «Он мог от проблематики Древнего Израиля перейти к огурчику <...> рассказывал одновременно о Боге и о калошах, которые стоят у него в передней <...> не заботясь о том, насколько все это логично», — пишет А.Д. Синявский, автор весьма интересной книги о Розанове, усматривая в этой умышленной «нелогичности» признак новой литературной формы, определяемой, по аналогии со структурой и названием книги Л. Шестова «Апофеоз беспочвенности», как «апофеоз бесформенности»¹¹.

Подобный акцент на «случайном» позволяет опять-таки пренебречь — уже в самом расположении материала — ценностной иерархией смыслов в общепринятом ее понимании и слить воедино, без видимого различия, бытовое, обиходное, каждодневное с духовным, сущностным, метафизическим, тем самым наглядно запечатлевая идею их конечной нераздельности.

Именно эта основополагающая розановская идея находит, по нашему мнению, свое опосредованное и вместе с тем глубинное соответствие во всем художественном процессе «серебряного века», в самом его протекании.

Символистское движение развивалось под знаком сформулированного Вячеславом Ивановым неизменного постулата — *a realibus ad realiora*. Но в его границах совершались эволюции, связанные в том числе с усилением первично «реального» на пути к метафизическим обобщениям высшего порядка (к «реальнейшему»). Подобные эволюции интенсивно продолжались в постсимволистском движении. Метафизический субстрат, вопреки иным представлениям об акмеизме, сохраняет в нем свое присутствие. И вместе с тем здесь происходит, что хорошо известно, дальнейшее настойчивое повышение значимости жизненной эмпирии, вещного мира и сопутствующей им объективно-изобразительной стихии. Особыми художественными путями утверждает вещный мир и русский футуристический авангард.

В этом нарастающем к концу 1900-х — началу 1910-х годов устремлении, условно говоря, от «бытия» к «быту» (понимая быт в расширительном смысле — как всю целокупность обыденно земных форм жизни — и сохраняя понятие о бытии как «высшей инстанции») модернизм соприкоснулся с реализмом — прежде всего, со сложившимся в те же годы нео-

реалистическим течением, которому посвящено в этой книге отдельное исследование (И. Бунин, А. Толстой, И. Шмелев, М. Пришвин, С. Сергеев-Ценский, Е. Замятин), где, в свою очередь, совершалось встречное движение. И если В. Брюсов, сетуя на избыток «идеализма» в творчестве единомышленников, предвещал «еще не найденный синтез между “реализмом” и “идеализмом”», то критики неореалистического лагеря сожалели как раз о недостатке «идеализма» в предшествующей реалистической литературе, приветствуя появление в «новейшем реализме» «тоски по высшей жизни» (см. вступит. статью, с. 24).

Завершающий этап «серебряного века» был отмечен, таким образом, центристскими тяготениями, наметкой путей к художественному синтезу, которые возможно определить как «от бытия к быту» и «от быта к бытию». Сопряжение этих понятий по отношению к текущему литературному процессу именно в таком словесном выражении возникало уже в то время.

И тогда же создавались «Уединенное» и «Опавшие листья», в которых наиболее выразительно у Розанова предстала идея мирозерцательного синтеза, основанного на тех же началах. В этом смысле его художественно-философская эссеистика сопричастна *общему* литературному движению в России начала века, а не только отдельным его составляющим. Понятия «программа», «платформа», казалось бы, не годятся для текстов, о которых идет речь. И все-таки своего рода *невольную* программность, возникающую как бы само собой, без умысла, из многих внешне не связанных образов-формул (нередко не имеющих прямого отношения к литературе), можно увидеть и здесь¹², поскольку то, что запечатлено на страницах этих книг в «снятом» виде — именно идея синтеза — по-разному воплощалось в окружавшей автора «Опавших листьев» художественной жизни, хотя ему самому происходящее в ней нравилось очень не часто.

Перед нами — видимое противоречие. И оно нуждается в объяснении. Нет сомнения, что Розанов-мыслитель, равно как и художник слова, — крупнейшее явление русской духовной культуры рубежа столетий, запечатлевший многие неповторимые ее особенности. Вместе с тем он демонстративно заявлял о своем консерватизме — как единственно достойной позиции — по отношению, например, к истории русской литературы. Полагал абсолютным и недостижимым превосходство ее классического, XIX, века (при всем осложненном его восприятии, на которое легла печать общей антиномичности розановского мышления) над последующим литературным временем. И подчас столь же демонстративно говорил о своей неосведомленности в текущем литературном процессе и незаинтересованности им, что на самом деле было не так. Не занимаясь си-

стематическим обозрением процесса, он охотно отзывался на те литературные факты, которые особенно его задевали. И таких откликов осталось достаточно много. Их основная тональность — критическая. Позитив, несомненно, был и в них, но преобладали негативные либо холодные, отчужденные оценки рецензируемого.

Тем не менее, при всем обилии чужого и чуждого Розанову в современном ему литературном движении отношение к нему писателя было все-таки менее однозначным и более сложным по сравнению с тем, как это порой представляют и как иногда высказывался на сей счет сам автор¹³.

Думаю, что близка к интересующей нас сути вопроса — например, рецензия-статья Розанова «Критик русского *décadence'a*» (напечатанная в 1909 г. и посвященная книге критика А.А. Измайлова «Помрачение божков и новые кумиры». М., 1909) с рассуждениями о «новом искусстве» (как тогда нередко именовали модернизм), в которых критический пафос по его адресу соединяется с хоть и двусмысленным, но признанием его. Вот что — в том числе — сказал Розанов: «Декадентство войдет огромною полосой в историю умственного развития России, в историю умственных в ней движений»; то, что принесли декаденты, — «действительно ново»; «вся литература перестроилась в самих терминах, и значит, она перестроилась в понятиях, в стремлениях»¹⁴.

И однако: «почему же, почему это направление не носил гений?»; «Что было новое настроение, что были новые мысли, что появились новые вкусы, раздались новые требования, — все это так! Но в этом разве дело? <...> Если бы, не доказывая на длинных страницах длинных истин, в “Сев. Вестн.”, в “Нов. Пути” или “Мире Искусства” появилось “в новом декадентском вкусе” хотя одно стихотворение с красотой и силой Лермонтова, — Россия была бы покорена, декадентство стало бы победителем...»¹⁵.

Перед нами — характерно розановские парадоксальные крайности мысли. В этом случае — отрицание непосредственно творческого начала («В декадентстве решительно нет творчества»¹⁶) у деятелей новой литературной генерации, подразумевающее прежде всего отсутствие *собственно художественной* значимости в их сочинениях (а между тем в статье названы самые крупные имена русского символизма — В. Брюсов, А. Блок, Вяч. Иванов, К. Бальмонт). Но в то же время автор статьи склонен считать новыми в русской литературе сами по себе их замыслы, их идеи, отмеченные новизною метафизических устремлений, и готов «примкнуть» к ним, «дай они что-нибудь гениальное»¹⁷. А к тому же не лишает и перспективы движение, о котором ведет речь: «Вы все-таки принесли нам весну, пока неясную, пока холодную и дождливую. Но

проглянет же за дождями и солнце...»¹⁸. Эти слова (из завершения статьи) подтверждают в конечном счете приятие Розановым современного ему этапа российской словесности при всех острейших несогласиях со своим временем и его литературой.

А в 1911 г. появилась другая статья-рецензия Розанова, названная «Неоценимый ум» и посвященная в основной своей части известному «критическому этюду» любимого им Леонтьева «Анализ, стиль и веяние. О романах гр. Л.Н. Толстого» (1890), в том же, 1911, году переизданному. В нем отразились существенные и важные изменения, происходившие в развитии художественного стиля на рубеже XIX–XX веков. Стержневая мысль книги — об эстетической исчерпанности в творчестве Л. Толстого прежнего реализма с присущим ему чрезмерным расширением и умножением объективно-изобразительной сферы — вызвала ряд критических отзывов в тогдашней прессе, протестующих против «посягательств» на Толстого и реалистическую классику. Розанов, напротив, выступил с поддержкой книги как «*образа* литературной критики»: «Леонтьев рассматривает творца “Войны и мира” и “Анны Карениной” как *завершителя* “натурального романа” в России, в котором “натурализм” не только достиг своей высшей точки движения, но, наконец, достиг *пресыщенности* <...> Анализ Леонтьева и его художественные утверждения, между прочим, совершенно объясняют, почему приблизительно после “Анны Карениной” для русской литературы настала пора новых исканий, новых попыток... Декадентство, символизм, “стилизация” — во всем этом литература заматалась, ища не повторять то, что было пройдено, что было прекрасно в расцвете и созревании, но совершенно несносно в перезрелом виде. В этих путях искания литература находится и сейчас»¹⁹.

Если в предшествующей рецензии Розанова говорилось о приходе новых мыслей в литературу рубежа, то здесь — о происходящих в это время знаменательных художественных сдвигах. Сызнова подтверждается сложное признание Розановым закономерности нового этапа отечественной словесности, несопоставимое, разумеется, с уничтожением «нового искусства» в более раннем, хорошо известном критическом этюде Розанова «Декаденты» (1896–1904). Несомненно, что и сам он, со своим пиететом перед русской классикой (пусть и не безоглядным), осознает себя на другой, следующей, ступени литературного движения («пора новых исканий»), хотя и не приемля очень многого в наставшей смене художественных вех.

В литературе его времени Розанов не увидел творческих фигур, которые стали неоспоримыми ориентирами для нее. И тем не менее, стоит еще раз напомнить здесь о Чехове, творчество которого завершало клас-

сический век русской литературы и открывало, наряду с модернистским движением, «серебряный век». Имя Чехова, на общем фоне современной Розанову литературы, занимало, как кажется, особое место в ее восприятии Розановым²⁰. Он не единожды, а в разные годы и по-разному, в том числе негативно, высказывался о Чехове. Но среди различных высказываний встретятся и суждения, которые констатируют в чеховском творчестве нечто особенно нужное, по мнению критика, для текущей словесности. И суждения эти интересны нам еще и потому, что по своему соприкасаются с сегодняшними понятиями о Чехове как одной из самых представительных фигур порубежной художественной эпохи, оплодотворившей, по существу, литературу «серебряного века» во всем ее объеме.

«Я перечел опять Чехова... — заметил Иннокентий Анненский в одном из писем 1905 г. — И неужто же, точно, русской литературе надо было вязнуть в болотах Достоевского и рубить с Толстым вековые деревья, чтобы стать обладательницей этого палисадника...»²¹. А несколько лет спустя, в январе 1910 г. появилась статья Розанова «Наш “Антоша Чехонте”» (пожалуй, особенно проницательная среди других его статей о Чехове), где есть суждения, которые можно воспринять как чуть ли не полемический отклик на слова Анненского, хотя, разумеется, никакого понятия о них автор статьи иметь не мог.

«Толстого или Достоевского, даже Тургенева, наконец, ленивого Гончарова Бог или Natura-Genitrix вырубали из большого дерева большим топором, — пишет Розанов. — Все крупно, сильно — в творчестве, в лице их. Сотворение Чехова все шло иным способом»²². И еще: «В самом деле, такого отсутствия крутой волны, большого вала, как у Чехова, мы, кажется, ни у кого еще не встречаем»²³. Но при этом подразумевалось нечто иное, чем у Анненского, как и отличное от того, что писал сам Розанов в упомянутой статье 1904 г. «Писатель-художник и партия» (и не только в ней), когда в аналогичном сопоставлении с Толстым и Достоевским утверждал, что по отношению к ним «талант» Чехова «всегда был и остался второго порядка»²⁴. А еще раньше, в декабре 1896 г., в письме к П.П. Перцову сказал о своей нелюбви к Чехову из-за его якобы приземленности: «не люблю Мережк., Чехова <...> Ницше: они воспели это “внешнее место” (т.е. окружающий мир, «куда мы загнаны». — В.К.), они едят в нем колбасу и зернистую икру <...> и думают, что это все, что нужно человеку»²⁵.

Но вот что читаем в статье «Наш “Антоша Чехонте”»: «Чехов довел до виртуозности, до гения обыкновенное изображение обыкновенной жизни»²⁶. Как же в этом случае понимает Розанов представления Чехова об «обыкновенном»? Заметим, что в том же 1910 г. и под обложкой од-

ного издания (Юбилейный Чеховский сборник. М., 1910) была опубликована вместе со статьей о Чехонте и другая статья Розанова — «А.П. Чехов». В ней по-чеховски «ординарное» толковалось как запечатление некой гнетущей особенности национальной жизни. Чехов «творил в самый грустный период нашей истории» и «стал любимым писателем нашего безволия, нашего безгероизма, нашей обыденщины, нашего “средненького”»²⁷. С таким пониманием мы встретимся и в статье о Чехонте. Однако здесь ведущий чеховский мотив приобретает и другое, значительно более расширительное, толкование — всеобщее философичное. «Самое обыкновенное» у Чехова, рассуждает Розанов, — «может быть, самое важное в жизни», поскольку «езде бывающее и чему суждено всегда оставаться»²⁸. Осознание подобного масштаба мысли писателя по-своему корректировало прежние суждения о Чехове как явлении «второго порядка» по сравнению с первыми величинами русской литературы. Ведь, как явствует из статьи, именно упрощенное представление о его «обыкновенности» («Слишком “наш брат”, то же, что “мы, грешные”») «сводит Чехова во второй ряд литературных величин»²⁹.

Более того. Значение Чехова для автора статьи не сводимо только к «обыкновенному», как это было в других его суждениях. «Но в музыке твоей, — обращается критик к писателю, — всегда звучала струна, по которой мы знали, что “есть край иной”. И суть твоей песни заключалась в том, что пела-то она об одном, вот “об этом”, а грезы навевала-то совершенно о другом, “вот о том”»³⁰.

Между тем особое слияние «того» и «этого», что нашел Розанов у Чехова, составляло сокровенную суть и его собственной философии. Так сходятся в чем-то важном, при всем кардинальном различии, «палисадники» (используя образ Анненского) Чехова и Розанова, но в противоположном значении — как пристанища самого широкого смысла, способного соединить (словами Розанова) «езде бывающее» и «край иной», или, иначе говоря, проливающего метафизический свет на самую «неидеальную» реальность. В многообразии русской художественной жизни порубежной эпохи пронизательный Розанов распознал тип творчества, которому было суждено остаться во времени³¹. Но и многое в современной ему русской литературе, от чего он был *субъективно* далек, *объективно* сопоставлялось с его понятиями.

Сочинения Розанова особым образом моделировали новое, синтетическое видение художественного процесса, рожденное XX веком.

¹ Венгеров С.А. Основные черты истории новейшей русской литературы. СПб., 1899. С. 17–18.

- ² Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1976. Т. 3. С. 11.
- ³ Розанов В.В. Уединенное. М., 1990. С. 80.
- ⁴ Розанов В.В. Собр. соч. О писательстве и писателях / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. М., 1995. С. 46.
- ⁵ Розанов В.В. О писательстве и писателях. С. 180.
- ⁶ Розанов В.В. Уединенное. С. 62.
- ⁷ Там же. С. 50.
- ⁸ Розанов В.В. Сочинения / Сост. А.Л. Налепин и Т.В. Померанская. М., 1990. С. 121, 123, 140.
- ⁹ Иванов Вяч. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 44.
- ¹⁰ Шкловский В. Розанов // Шкловский В. Гамбургский счет. СПб., 2000. С. 330.
- ¹¹ Синявский А. «Опавшие листья» В.В. Розанова. Париж, 1982. С. 189, 186.
- ¹² О своеобразной программности этих книг, но по отношению к другим сторонам их содержания (к розановской идее — «во мне происходит разложение литературы»), см.: Паперный В. Заметки о поэтике В.В. Розанова // Russian Philology and History: In Honour of professor Victor Levin. Jerusalem, 1992. P. 334–335.
- ¹³ Эту большую сложность демонстрировал, в частности, ряд докладов, представленных на международной розановской конференции 2006 г., позднее опубликованных в сборнике по ее материалам — «Наследие В.В. Розанова и современность» (М., 2009; научный редактор и составитель — А.Н. Николюкин).
- ¹⁴ Неизвестный Розанов / Сост. В. Сукач // Вопросы литературы. 1993. Вып. II. С. 216, 218.
- ¹⁵ Там же. С. 218, 214.
- ¹⁶ Там же. С. 215.
- ¹⁷ Там же. С. 216.
- ¹⁸ Там же. С. 219.
- ¹⁹ Розанов В.В. О писательстве и писателях. С. 522, 519, 523. О восприятии книги Леонтьева см. подробнее: 1911 год / Сост. Е.Г. Коляда // Летопись литературных событий в России конца XIX — начала XX в. (1891 — октябрь 1917). Вып. 3: 1911 — октябрь 1917. М., 2005. С. 42–43.
- ²⁰ Проницательные сопоставительные соображения о Чехове и Розанове, ставших «каждый по-своему, выразителями <...> поворота, определившего пути литературы и философии в XX в.», высказаны В.Б. Катаевым (см. его статью «Чехов и Розанов» в кн.: Чеховиана: Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 68–74). Отдельные мои расхождения с автором статьи касаются лишь общей оценки розановских суждений о Чехове (с. 73).
- ²¹ Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 459.
- ²² Розанов В.В. Мысли о литературе / Сост. А.Н. Николюкин. М., 1989. С. 302.
- ²³ Там же. С. 301.
- ²⁴ Розанов В.В. О писательстве и писателях. С. 176.
- ²⁵ Розанов В.В. Мысли о литературе. С. 505.
- ²⁶ Розанов В.В. Там же. С. 301.

²⁷ Розанов В.В. О писательстве и писателях. С. 476, 480. Близкие этому суждения — и в розановском отзыве о «Вишневом саде» (Вопросы литературы. 1993. Вып. II. С. 174–176).

²⁸ Розанов В.В. Мысли о литературе. С. 301.

²⁹ Там же. С. 299.

³⁰ Там же. С. 303. На этот, особый, акцент розановской статьи обратила внимание Э.А. Полоцкая. См.: Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 1. М., 2000. С. 408–409.

³¹ Позднее, однако, Розанов не развил эту мысль. Напротив, в высказываниях последних лет возвращался к тем из предшествующих своих суждений, которые снижали Чехова, — и порой в заметно более резкой форме. См.: *Медведев Л.А.* Чехов Антон Павлович // Розановская энциклопедия. М., 2008.

НАСЛЕДИЕ Ф. ДОСТОЕВСКОГО И РУССКАЯ МЫСЛЬ ПОРУБЕЖНОЙ ЭПОХИ*

1

Уже на последних этапах пути, когда были написаны его знаменитые романы, Ф.М. Достоевский нередко сетовал на непонимание его критикой, даже враждебное к нему отношение (говоря именно о всей критике, «всей литературе»¹) и, конечно, преувеличивал. Произведения писателя на всем протяжении творчества вызывали, наряду с резкими порицаниями, громкие похвалы. И тем не менее отношения Достоевского с его временем (не только с критикой) были так сложны, как, пожалуй, ни у кого из корифеев классического века нашей литературы. Только в XX в. стало ясно, что Достоевский во многом опережал свою эпоху и что некие существенные черты его видения мира и его художественные открытия могло оценить по достоинству лишь новое столетие. Лев Толстой еще при жизни был назван «великим писателем Русской земли» (И.С. Тургенев). Ощущение гениальности Достоевского тоже присутствовало в русском обществе (особенно к концу пути писателя), но выражалось далеко не в той степени и не так явно, да к тому же не устранило то и дело возникавших настороженности и недоумения по отношению к его творческой личности.

В полный голос сказала о Достоевском-гении эпоха рубежа XIX–XX вв. Правда, восприятие его оставалось весьма разноречивым. Полемика вокруг его имени не только не утихала, но временами даже усиливалась. И однако роль этой эпохи в упрочении влияния Достоевского как на русский, так и на мировой литературный процесс, тот всеобщий (и несоизмеримый с предшествующими десятилетиями) интерес к писателю,

* Впервые — в кн. «Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX в.». М., 1992.

которым проникается ныне, по существу, вся русская духовная жизнь, нельзя переоценить (к сожалению, еще нет сколько-нибудь целостного исследовательского освещения ее связей с наследием писателя).

С этим связано множество критических толкований творчества Достоевского — предмет настоящей работы. В них сложно соприкасаются различные философские, социально-идеологические, эстетические концепции времени, достаточно широко отозвавшиеся и за рубежом.

По существу, происходит новое, второе, открытие Достоевского, имевшее огромный резонанс. Оценить его масштабы и значение позволяет сопоставление — по необходимости очень краткое — с противоречивыми итогами прижизненной критической мысли². Ее достижения хорошо известны, и мы уделим большее внимание тому, от чего отказывалась в ней, что преодолевала последующая критическая мысль. Уяснить это — и значит во многом понять, почему Достоевский опережал свое время.

2

Мы привычно связываем имя писателя с контекстом общественной борьбы его эпохи. И это справедливо. В сшибках мнений вокруг Достоевского активно выразились — начиная особенно с середины 1860-х годов — острейшие идеологические конфликты русской жизни. Вместе с тем возникали противостояния его творчеству, не разделявшие, а, напротив, так или иначе сближавшие идеологических оппонентов. Литературоведение обращало внимание и на этого рода противостояния, но меньшее. Однако время меняет акценты. И с нынешней его высоты представляется более существенным фактом такое восприятие Достоевского в прижизненной критике, которое складывалось *поверх* общественных лагерей. Ибо оно отдаляет нас от прямолинейно социологического взгляда на творческий феномен и обращает к категориям более широким, чем те или другие социально-идеологические определенности.

Очень характерен в этом смысле уже начальный этап осмысления пути писателя. Речь, конечно, о Белинском. Восторженное признание безвестного литератора крупнейшим литературно-критическим авторитетом времени — хрестоматийно известный факт. Восхитившись значительно содержанием и художественной силой первенца Достоевского, повести «Бедные люди» (1846), Белинский предсказал ее автору — один из самых замечательных его прогнозов — огромную будущность. Но скоро все осложнилось. В высокой общей оценке критиком («огромная сила творчества») нового сочинения писателя, повести «Двойник», опубликованной в

том же году, содержалось уже и указание на «существенный недостаток», относящийся к «фантастическому колориту» произведения: «Фантастическое в наше время может иметь место только в домах умалишенных, а не в литературе, и находится в заведывании врачей, а не поэтов»³. А затем наступила полоса отчуждения. Резко оценивая в печати следующие произведения Достоевского, Белинский в начале 1848 г. написал П.В. Анненкову: «Надулись же мы, друг мой, с Достоевским-гением!»⁴

Значение всего, что произошло между Белинским и Достоевским, выходит далеко за границы определенного литературного времени. Вприятии писателя критиком, равно как и в очень симптоматическом неприятии, была по сути напророчена и даже объяснена дальнейшая трудная литературная судьба Достоевского. Уже на следствии по делу о «петрашевцах» в 1849 г. Достоевский говорил о своей *идейной* чуждости Белинскому. Между тем критические суждения Белинского о Достоевском конца 1840-х годов и возникшие на этой почве расхождения между ними имели все-таки в большей степени *эстетическую*, а не собственно идеологическую подоплеку. Самый тип реализма, который складывается у Достоевского, начиная с «Двойника» и «Хозяйки», и принимает «поэтику натуральной школы» не безоговорочно, а лишь при условии сохранения своих прав на романтику, фантастику⁵, нарушал каноны той реалистической эстетики, которую решительно утверждал Белинский в это время. Ибо одним из ее важнейших отправных пунктов стало представление о том, что романтизм проиграл «свое дело <...> и в литературе, и в жизни»⁶.

Весьма показательно и другое. В отношении к молодому Достоевскому близкую позицию занимала и критика противоположного, славянофильского, лагеря. Предвещая Белинского, К.С. Аксаков писал по выходе «Двойника»: «Недолго польстил надеждою г. Достоевский...»⁷ Упреки критиков этого направления в адрес писателя тоже касались в значительной степени художественной стороны его ранних сочинений, в том числе их «фантастического» элемента.

Как видно, уже на раннем этапе пути возникает модель той ситуации, которая станет надолго характерной для бытия творчества Достоевского. Эта ситуация продолжала давать знать о себе — и еще более явственно — на фоне последующей деятельности писателя, начиная приблизительно с «Записок из подполья» и «Преступления и наказания». Вокруг сочинений Достоевского, наряду с острым идеологическим размежеванием, происходит сближение критиков разных и противоположных идейных ориентаций по отношению к определенным сторонам его творческого мира.

Так, прижизненная критика обсуждала с пристрастием отношение писателя к злободневной общественно-политической проблематике времени — к революционным платформам 1860–1870-х годов, к «нигилиз-

му», оставляя вовсе в стороне, либо помещая на второй план то, что составляло коренную суть его творчества, — «глобальные» вопросы века и вопросы общеполитические. Отступая от некоторых своих ближайших традиций — традиций «реальной критики» в духе Добролюбова, частью — Писарева, авторов известных статей о Достоевском, радикальная критика конца 1860–1870-х годов (в лице прежде всего М.А. Антоновича, П.Н. Ткачева и некоторых других) выдвигала на передний план идеологические позиции писателя, тенденциозно трактованные и отвлекаемые от целостного объективного содержания его сочинений.

Но подобный подход к Достоевскому, хотя с совсем другим оценочным знаком, можно встретить и у критики сходного с ним направления, тоже преимущественно сосредоточенной на идеологическом споре писателя с молодым революционным поколением.

Противоположные полюсы критики еще больше соприкоснулись в отношении к эстетике Достоевского. Тут уже сказывалась традиция 1840-х годов, только значительно приумноженная, — неприятие «фантастического» Достоевского. Формула Белинского о «фантастическом» как принадлежности «домов умалишенных» тиражируется теперь во множестве копий: «мрачное помешательство», «повальный бред», «припадочные характеры», «ходящие вверх ногами». Необычную экспрессию, «преувеличенность» мира писателя нередко толковали как художественный изъян, нарушение законов творчества, замкнутость в сфере патологических казусов, субъективный произвол. И характерно опять-таки, что в претензиях к Достоевскому по поводу произвольности, измышленности ряда его характеров и построений сходились подчас крайне левые и крайне правые (например, Константин Леонтьев).

В случае с прижизненным восприятием Достоевского действовал общий закон: исключения, даже самые весомые, подтверждали правило. В критике было высказано немало суждений, проницательно улавливающих глубинную правдивость мира писателя, верность времени его «исключительных» характеров. Но преобладающей оставалась все-таки иная тенденция. Что же касается корифеев нашей литературы, то, вопреки идеологическим, эстетическим, личным расхождениям с Достоевским, подчас крайне резким, они признавали высочайшее положение, «по праву» занимаемое Достоевским в литературе (письмо Тургенева Достоевскому от 28 марта (9 апреля) 1877 г.), значительность его нравственно-философских исканий идеала (Щедрин) и одновременно проникновение в «никому, кроме его, недостижимую пучину людских зол» (статья Гончарова «Лучше поздно, чем никогда»). Но даже в похвалах писателю сохраняли ощущение большей дистанции по отношению к нему, чем к другим своим выдающимся сотоварищам.

«Он» и «они» — эта оппозиция постоянно присутствовала и в сознании Достоевского, который настойчиво доказывал, что его «фантастический реализм» представляет собой высшую правду по отношению к реализму его современников — таких, как Толстой, Гончаров. Тяжело воспринимая «крики критиков» по поводу «ненастоящей жизни» в его творчестве (16, 329), писатель противопоставлял им другие реакции на его сочинения: «Меня всегда поддерживала не критика, а публика» (24, 301). Документальные свидетельства этого — во множестве. Но, однако, среди непрофессиональных читателей было много и тех, кто относился к его сочинениям в духе распространенных критических приговоров. В читательском сознании также возникал отчужденный от литературной «нормы» феномен Достоевского.

Отношение к Достоевскому его современников наиболее репрезентативно выразилось именно через эстетический критерий, эстетическое приятие или неприятие его творчества. Именно они позволяют нам увидеть Достоевского сквозь призму неких общих идей его эпохи, тогда как в идеологических призмах отражался лишь групповой, частный взгляд на писателя. В конечном счете, осознание своих «несовпадений» с веком *в целом* (а не только с теми или другими общественными движениями или литературными тенденциями времени) было свойственно и самому Достоевскому, уповавшему на «будущие поколения, которые будут беспристрастнее» к нему (16, 329).

3

Это время пришло достаточно скоро. «Русское общество вступает в наследство, от которого так долго отказывалось»⁸, — писал С.Н. Булгаков в 1906 г. Но еще значительно раньше, сразу после смерти писателя, в восприятии его творчества и художественной, и критической мыслью наметился новый этап. В общей картине мнений о писателе продолжали существовать и устойчивые предрассудки, порой даже усугублявшиеся. И, однако, в эти годы положено знаменательное начало переоценки ценностей творчества Достоевского, которого новая современность, в отличие от предшественников, признала среди своих самых глубоких духовных выразителей.

Одним из наиболее крупных приобретений посмертной литературы о писателе стало постепенное устранение «ножниц» между его и его современников художественным мышлением. Отсюда и утверждающееся представление о Достоевском как гениальном художнике слова. Взгляд этот был высказан уже в последние годы жизни писателя. Но иной раз

сопровождался парадоксальными оговорками, которые сводили его значение почти на нет.

В 1876 г. А.М. Скабичевский предложил тезис о «двух двойниках» в Достоевском. Первый «смотрит на весь мир, как на дом сумасшедших», «как художник <...> крайне небрежен, иногда высказывает и поразительную неумелость». Второй «исполнен того высокого объективного спокойствия, какое бывает присуще только гениям...» — «первейшим гениям Европы нынешнего столетия». Но беда в том, что на долю второго «дай Бог, чтобы набралось пять-десять страничек» на протяжении обширных романов писателя, тогда как остальное пространство заполнено его ущербным двойником. И характерно, что редкие эти жемчужины критик находит среди эпизодов, более близких — и в своем содержании, и в своей стилистике — литературной традиции (драматическая тема «маленького человека»): именно здесь «самые заурядные, самые обыденные черты жизни» приобретают «общечеловеческое <...> значение»⁹. А во всем том, что носит печать чрезвычайности и новой для русского реализма повышенно экспрессивной стилевой формы, видится лишь упадок таланта. Эстетические понятия времени с трудом вбирали поэтику Достоевского как целое. И это еще раз подтверждают оценки Скабичевского.

Но уже в конце 1882 г., почти два года спустя после смерти писателя, в известной статье Н.К. Михайловского «Жестокий талант» решительно утверждалось «огромное художественное дарование» Достоевского. Вопреки (традиционно отмеченным) просчетам, недостаткам его манеры, Достоевский — везде и во всем большой «художник, радующийся процессу творчества». Михайловский прямо полемизирует в этом смысле с коллегами из своего литературного лагеря. И одновременно целиком принимает версию прижизненной критики (деятелем которой был и он сам) об эстетике исключительного, патологического, о сфере «редкостей», «чудищ» как основном свойстве мира писателя. Мир этот совершенно чужд «жизненной правде» в смысле «житейского, обыденного, нужного». Но художник такого масштаба способен «влагать душу живу» даже в самое «ненужное, невозможное, невероподобное, уродливое, фантастическое», «отуманивая» читателя, внушая ему видимость правды, уводя от истины.

Критик остро, пронизательно ощущает мрачное, болезненное, дисгармоничное у Достоевского и не видит другого. «Человек до страсти любит страдание» и «Человек — деспот от природы и любит быть мучителем» — в этих «формулах», извлеченных из его произведений, высказался, по Михайловскому, весь Достоевский. И более того. Для критика особенно важно, что черты «мучителя» (еще явственнее, чем «мучени-

ка») присущи самому писателю. Уже в ранних сочинениях, считает Михайловский, споря с точкой зрения Добролюбова, утверждавшего их «гуманическое направление», Достоевский тяготеет к «жестокости и мучительству <...> со стороны их привлекательности». Позднее жестокость эта — не «боль» за оскорбленного и униженного человека, а напротив <...> какое-то инстинктивное стремление причинить боль этому униженному и оскорбленному» — станет господствующей. В личности самого писателя находит критик черты «очищенного и преображенного Фомы Опискина», в герое «Записок из подполья» — чуть ли не автопортрет¹⁰.

Впервые так открыто и категорично была заявлена мысль, которая имела широкий резонанс в последующее время, — о Достоевском как глашатае «карамазовской» философии, философии «подполья». Приоритет Михайловского был признан. В книге «Достоевский и Нитше. Философия трагедии» Л. Шестов скажет. «Во всей русской литературе нашелся только один писатель, Н.К. Михайловский, почувствовавший в Достоевском “жестокого” человека, сторонника темной силы, искони считавшейся всеми враждебной»¹¹.

Но «нашелся» не один Михайловский. В 1883 г. Н.Н. Страхов послал Льву Толстому свои «Воспоминания» о Достоевском (напечатанные в посмертном собрании его сочинений) и сразу же вслед — в ноябре того же года — письмо с их оценкой. В «Воспоминаниях» Страхов, пусть и не слишком явно, ограничивал художественное значение творчества Достоевского «субъективностью» писателя, якобы «почти всегда создававшего лица» лишь «по образу и подобию своему»¹². Но духовная личность Достоевского окружалась здесь ореолом высочайшей гуманности и благородства. А в частном письме, признавая неискренность только что высказанных публичных суждений, Страхов отрекался от этих похвал и утверждал нечто прямо противоположное: «Все время писанья я был в борьбе, я боролся с подымавшимся во мне отвращением <...> Я не могу считать Достоевского ни хорошим, ни счастливым человеком (что, в сущности, совпадает). Он был зол, завистлив, развратен <...> Лица, наиболее на него похожие, — это герой Записок из подполья, Свидригайлов в Прест. и нак. и Ставрогин в Бесах <...>»¹³. Перед нами еще одна версия о Достоевском как «подпольной» фигуре, выражающей через героев подобного рода (как считал и Михайловский) собственное исповедание. И одновременно вуалирующей свою истинную сущность «высокими <...> мечтаниями», «головной и литературной гуманностью»¹⁴.

Литература о Достоевском привлекала внимание к его отношениям со Страховым. Так, высказав убедительные предположения о сугубо личной подоплеке цитированного письма, Л.М. Розенблюм связала ее и с глубиной мирозерцательных расхождений между писателем и кри-

тиком, возникших уже в начале их знакомства. В плане этих общих расхождений существенны замечания исследовательницы, что еще в споре со Страховым в 1862 г. Достоевский, вопреки ригористической точке зрения оппонента, отстаивал необходимость «внимательно изучать логику чужой мысли», и что уже здесь был «теоретически <...> подготовлен» творческий метод автора будущих «великих романов — диспутов, где Достоевский стремился отыскать <...> некую субъективную правду в жизненной позиции героев, выступающих идейными противниками...»¹⁵

Надо полагать, что письмо Страхова от ноября 1883 г. по-своему продолжало этот спор, свидетельствующий о «ножницах» между художественным мышлением Достоевского и литературными понятиями многих его современников. Сказалось непонимание полифонически оркестрованного мира произведений писателя, — той их черты, которую ныне именуют «диалогичностью» и которая диктовала особую сложность выражения авторской позиции, ее своеобразную рассредоточенность среди всех участников действия. Истина о жизни, которую несут даже самые близкие писателю персонажи, неполна. Ее частицу заключают в себе и персонажи-антиподы — со стороны провоцирующих и тем обогащающих истину сомнений в ней. Именно это было чаще всего не понято. Авторское «я верую» традиционно связывали с определенным героем (или героями одного ряда). И потому искали автора либо в «ясновидческой» мысли его сочинения, либо в мысли «подпольной». В последнем случае писатель «улучался» в сокрытии своего подлинного «я» под благостным покровом. Так снова сошлись в восприятии Достоевского противоположные литературно-общественные полюсы в лице Михайловского и Страхова.

Но на письмо Страхова последовал полный значения ответ Толстого (от 5 декабря 1883 г.). Сказав — как бы в согласии с корреспондентом — о некоей «заминке» у Достоевского, из-за которой его «ум и сердце пропали за ничто», Толстой на самом деле развивает совершенно особый взгляд на писателя. «Мне кажется, — обращается он к Страхову, имея в виду его «Воспоминания», — вы были жертвою ложного, фальшивого отношения к Достоевскому, не вами, но всеми преувеличения его значения, и преувеличения по шаблону — возведения в пророка и святого — человека, умершего в самом горячем процессе внутренней борьбы добра и зла. Он трогателен, интересен, но поставить на памятник в поучение потомству нельзя человека, *который весь борьба*. Из книги вашей я первый раз узнал всю меру его ума. Чрезвычайно умен и настоящий»¹⁶. Убеждение в многосложности Достоевского, не поддающейся однозначным определениям, — самое важное в приведенном суждении. В этом отношении оно противостояло не только представлениям о Достоевском — пророке, учителе жизни (о чем еще будет сказано), но и представлениям

в духе письма Страхова, на что тот немедленно отреагировал в ответе Толстому: «Ваше определение Достоевского, хотя многое мне прояснило, все-таки мягко для него»¹⁷.

Позднее мысль Толстого будет постоянно возвращаться к волнующему его духовному и художественному феномену. Многие его высказывания о Достоевском сохранились и в письмах писателя, и главным образом в памяти современников. Высказывания — часто разноречивые. Но в них, несомненно, просматривается и общая линия. Поскольку все основные толстовские суждения собраны и охарактеризованы¹⁸, мы позволим себе подвести лишь самый общий итог.

В основном, критическим было отношение Толстого к форме произведений Достоевского. В этом случае он близок художественным критериям современной Достоевскому критики. Однако говоря о формальном несовершенстве, Толстой противопоставлял его значительности смысла: «<...> У Достоевского огромное содержание, но никакой техники»¹⁹. Вместе с тем и само это содержание он принимал очень избирательно. Отвергал политические воззрения Достоевского и попытки примирить их с религией, осуждал «нападки на революционеров», но ценил широкие нравственно-философские идеи писателя, неизменно, например, возвышая в этом смысле «Записки из мертвого дома». Толстого отталкивала болезненная психика многих героев писателя. Однако даже в своих психологических крайностях Достоевский оставался для Толстого «неподражаемым психологом»²⁰. Вероятно, самое примечательное в этом смысле высказывание обращено опять-таки к Страхову. В письме к Толстому от 29 августа 1892 г. Страхов повторил свою — и многих других — излюбленную мысль о Достоевском: «Достоевский, создавая свои лица по своему образу и подобию, написал множество полупомешанных и больных людей и был твердо уверен <...> что такова именно душа человеческая»²¹. И получил в ответ решительные возражения: «Вы говорите, что Достоевский описывал себя в своих героях, воображая, что все люди такие. И что ж! Результат тот, что *даже в этих исключительных лицах* (курсив мой. — В.К.) не только мы, родственные ему люди, но иностранцы узнают себя, свою душу. Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее»²². Конечно же, первостепенно важным было это признание психологической всеобщности «исключительного» характера у Достоевского, опровергавшее еще расхожие представления. Так, немногим раньше, в 1891 г., Константин Леонтьев писал, что «от лиц Достоевского не веет правдой жизни», что из его произведений можно в основном узнать лишь о «собственных душевных изворотах» автора, что его характеры — «вариация», хоть и «чрезвычайно талантливая», но «на одну и ту же весьма субъективную и болезненную тему»²³.

На этом фоне Толстой демонстрировал поучительную широту взгляда на писателя (хотя и многим чуждого себе), которой далеко не всегда хватало не только современной Достоевскому критике, но и критике последующей. В конце XIX — начале XX столетия в литературе о Достоевском развиваются два основных направления. Первое продолжает линию предшествующей демократической критики. Оно испытывает на себе немалое воздействие концепции автора статьи «Жестокий талант». Второе направление, по существу, новое — религиозно-философская критика. Это идейные антагонисты, декларирующие резко противоположные воззрения на писателя, каждому из которых, однако, в разной мере присуща определенная односторонность. Она объясняется тем, что воюющие стороны — пусть не осознавая этого и тоже по-разному — нередко отвлекаются от творчества Достоевского как целого, во всей его противоречивой многосмысленности («весь борьба»). Речь идет, разумеется, о самых общих тенденциях, получавших неодинаковое осмысление.

Любопытен, в частности, такой пример. В письме от 15 апреля 1895 г. В.Г. Короленко сообщил Горькому об отказе Михайловского напечатать в редактируемом им журнале «Русское богатство» горьковский рассказ «Ошибка» и предположил причину: «Если Вы читали Михайловского “Мучительный талант” (о Достоевском), то знаете, что он даже Достоевскому не мог простить “мучительности” его образов, не всегда оправдываемой логической и психологической необходимостью. У Вас есть в данном рассказе тот же элемент»²⁴. Упомянутая статья называлась, как известно, иначе — «Жестокий талант». Обмолвка по-своему знаменательна. Короленко воспринимал Достоевского не совсем «по Михайловскому» — не как «мучителя», чуть ли не поэтизирующего стихию жестокости и зла, разлитую в природе человека, а как «мученика», удрученного человеческим страданием. И вместе с тем совпадал с Михайловским (и в других своих суждениях) в представлении об односторонней и болезненной прикованности писателя лишь к гнетущим, надрывным состояниям психики. В статье «Лев Николаевич Толстой» (1908) он писал об «откровениях изумительной глубины и силы» у Достоевского, которые «вскроют нам почти недоступные глубины большого духа», и тут же предупреждал: «...не ищите в них ни законов здоровой жизни, ни ее широких перспектив». Полная противоположность этой всепроникающей дисгармонии — «жадное искание цельности и гармонии духа» Львом Толстым: «Мир Толстого — это мир, залитый солнечным светом <...>»²⁵

Родственная антитеза, но, пожалуй, еще более категорическая, брошенная (см. статью «Неореализм»), широко развернута в книге В.В. Вересаева «Живая жизнь» — в ее первой части «О Достоевском и Льве Толстом», появившейся в 1910 г. (Вообще оппозиция «Толстой — Достоев-

ский» постоянно в критике начала века, но эта обширная тема нуждается в особом исследовании. Здесь же заметим только, что на другом, религиозно-философском, полюсе критики о Достоевском — о котором пойдет речь дальше — нередко помышляли о синтезе «толстовского» и «достоевского» начал в будущем искусстве. Но при этом «приоритеты» чаще всего отдавались Достоевскому как явлению высшего — по отношению к Толстому — уровня метафизического сознания.)

Похожий взгляд на Достоевского представал и в вульгарно полемическом заострении. Например, в статье молодого А.В. Луначарского «Русский Фауст». Достоевский назван здесь «типичнейшим декадентом» и «клеветником на жизнь», испуганным «смердяковщиной» и жаждавшим «подчинения авторитету», чтобы избыть свой ужас перед существованием, который томил его «больную, измученную», «надорванную душу»²⁶.

Суждения литераторов и критиков, разделявших подобное отношение к Достоевскому, разнились уровнем мысли, но и сходились. Сходились в том, что основным ущербом творчества писателя явилось его отчуждение от «законов здоровой жизни» (употребляя слова Короленко).

Особое место в этой критической линии занимают суждения Горького о Достоевском. Постоянному присутствию его творческого опыта в сознании Горького-художника сопутствовала столь же постоянная потребность высказываться о нем — либо публично, либо в переписке, либо в устных беседах. Основные высказывания собраны и так или иначе истолкованы²⁷. Но до сих пор они не рассматривались в сколько-нибудь широком контексте критической мысли о Достоевском. Попробуем оценить их с этой точки зрения.

Начать с того, что Горький безоговорочно принимает представление о Достоевском как художественном гении (широко «внедрившееся», о чем уже шла речь, уже после смерти писателя). С другой стороны, общеизвестна неустанная война со многими идеями Достоевского, которую Горький вел на протяжении большей части своей деятельности, начиная с первых лет XX в., и которая имела отрицательные последствия.

Но до этого у молодого Горького приятие Достоевского решительно преобладало над неприятием. Вот что, например, он писал Чехову 5 мая 1899 г.: «Как странно, что в могучей русской литературе нет символизма, нет этого стремления трактовать вопросы коренные, вопросы духа. В Англии и Шелли, и Байрон, и Шекспир — в “Буре”, в “Сне”, — в Германии Гете, Гауптман, во Франции Флобер — в “Искушении св. Ант<ония>”, — у нас лишь Достоевский посмел написать “Легенду о великом инквизиторе” — и все!»²⁸ Неосновательная крайность этого высказывания (в том, что касается русской литературы) слишком очевидна. Но важно

другое. Очерчено именно то русло, по которому прежде всего и шло восприятие Достоевского в XX столетии, — широчайшие философские горизонты его мысли. Не аномалией (вопреки распространенной версии), а желаемой нормой будущего пути нашей литературы видится здесь автор «Легенды».

Впоследствии эти представления оттеснила резкая полемика с Достоевским, начало которой положено статьей «Заметки о мещанстве» (1905). В ней впервые соединились восхищение, пиетет перед «величайшим гением», вставшим вместе с Толстым, «как равные, в великие ряды людей, чьи имена — Шекспир, Данте, Сервантес, Руссо и Гете»²⁹, с возмущением общественно-идеологической платформой Достоевского на последних этапах его пути. И возмущение преобладало. Мещанской названа религиозно-философская «проповедь терпения, примирения, прощения, оправдания» у Толстого и Достоевского, несовместимая, по Горькому, с требованиями революционной ситуации в стране. Особая резкость горьковского выступления объяснялась и достаточно явственной, хотя и не высказанной открыто, полемической нацеленностью против религиозно-философских сочинений о Достоевском (известно, например, крайне отрицательное отношение Горького к «Книге великого гнева» А.Л. Волынского, посвященной «Бесам»).

«Заметки о мещанстве» несостоятельны в своей историко-литературной части — в общем взгляде на художественное прошлое («Наша литература — сплошной гимн терпению русского человека» и др.) и на некоторые крупнейшие его явления. Говоря о Достоевском (как и о Толстом), автор статьи, по существу, отвлекался от их творчества и выводил свои заключения прежде всего из их публицистического, проповеднического слова, упрощая к тому же и его.

В годы после первой революции и позже этот спор сохранял свою публицистическую остроту. Отсюда нестихающий, порой даже нарастающий полемический накал и отвечающая ему жесткость тона, режущие слух крайности оценок, вызвавших в свое время множество справедливо негодующих возражений. В каприйских лекциях по истории русской литературы (1908–1909), а затем — в статьях «О “карамазовщине”» и «Еще о “карамазовщине”» (1913) проблема Достоевского возникает у Горького в контексте его размышлений об уроках революции и причинах ее поражения, возводимых к теневым сторонам текущей и прошлой национально-исторической жизни. Поэтому основной критический акцент перемещается с религиозно-философских идей писателя на «жестокость» его художественного мира, поглощенного самыми мрачными, болезненными, уродливыми явлениями российской действительности (в статье «О “карамазовщине”» воспроизводится и известная формула — «жесто-

кий талант»). Правда, до конца ясного ответа, отталкивается ли от них Достоевский или сам к ним причастен, у Горького не было. Для него Достоевский — и «злой гений»³⁰, и «величайший из великомучеников русских»³¹; но и в роли «мучителя», и в роли «великомученика» Достоевский увековечивает пессимизм. Творчество же, которое «не увеличивает в жизни положительное <...> подчеркивая в ней лишь отрицательные стороны», — «бесплодное»³². Бесплодное и даже опасное, ибо препятствует духовному оздоровлению общества.

Перед нами ход мыслей — жестко определенный. Больше того — демонстративно «выпяченный» в пропагандистских целях и, однако, не исчерпывающий горьковских понятий о Достоевском. Они сложнее даже в итоговых формулах. Говоря, например, о «наследии татар и крепостного права» в русском народе, Горький многозначительно замечает: «Должен был явиться человек, который воплотил бы в своей душе память о всех этих муках людских и отразил эту страшную память, — этот человек Достоевский»³³. В статье «Еще о “карамазовщине”» высказана одна из самых важных для автора мыслей: «...вся деятельность Достоевского-художника является гениальным обобщением отрицательных признаков и свойств национального русского характера»³⁴. Но писатель замкнул себя в круге болезненно мрачных характеров, между тем как не они (равно как и не князь Мышкин с Алешей Карамазовым) «создали, и хотя медленно, а все-таки развивают культуру России»³⁵. Ущерб, наносимый творчеством Достоевского, в том, по Горькому, что оно не оставляет надежды на лучшее. И, однако, оставляет другое — уникальные в своей проницательности и *исторически важные* художественные свидетельства зла.

Именно последняя мысль прежде всего обеспечила горьковским суждениям о Достоевском особое место в обширной критической литературе. Одной из характерных ее тенденций было сомнение в исторической значимости произведений писателя, выражавшееся двояким образом. Известные религиозно-философские сочинения (о которых речь впереди) толковали феномен Достоевского как явление прежде всего метафизической мысли. Тем более исключала сколько-нибудь широкую историческую представительность и распространеннейшая версия о творчестве писателя как искусстве психологического «казуса». Сопоставляя суждения Михайловского в статье «Жестокий талант» и суждения Горького, Б.А. Бялик справедливо отметил, что, в отличие от Михайловского, именно так, как «казус», оценившего «жестокие» образы Достоевского, Горький связал их «с важнейшими процессами социально-исторического развития»³⁶. Народнической «субъективной социологии» в лице Михайловского, полагают вместе с Бяликом и другие исследователи, оказа-

лась недоступна широта объективного содержания творчества писателя. Однако самая общая причина (о которой уже не раз говорилось) была все-таки иной — расхождение между художественными понятиями Достоевского и современными ему устойчивыми эстетическими критериями. Ведь не только по поводу критики народнического толка, но и других направлений, в том числе близких ему, высказывал писатель обиду на то, что в его сочинениях не увидели «человека *русского большинства*» (16, 329). И парадоксальным образом получилось, что наиболее внушительно подтвердил историко-типический смысл произведений Достоевского один из его самых резких оппонентов, хотя историзм оказался крайне односторонним. Ощувив мощь Достоевского в изображении исторически больного (и испытав его воздействие на собственных художественных произведениях), Горький по существу отказал его творчеству в идеальном содержании. Правда, встречаются у Горького и суждения иного рода, но они редки.

С начала 1900-х годов и в позднейшие годы в России выходит ряд солидных трудов по истории отечественной литературы и общественной мысли, авторы которых — в сфере общественно-идеологической — тоже являются так или иначе оппонентами Достоевского. Его общественному credo второй половины 1860–1870-х годов противостоит в их лице разного толка прогрессистское направление мысли (от радикального до либерально-умеренного). Но самый жанр академического исследования вызывал к большей нелицеприятности.

Так, Скабичевский пристрастнее к Достоевскому в ипостаси критика, нежели в роли автора «Истории новейшей русской литературы», который пишет о «глубоком психиатрическом и психологическом анализе» как уже «главной силе» его таланта, замечает и в позднем Достоевском «закваску гуманных идей», «демократический дух»³⁷.

Автор «Истории русской интеллигенции» Д.Н. Овсянико-Куликовский трактует феномен Достоевского как духовно нездоровый и симптоматически свидетельствующий о нездоровье в самом обществе. Но отчужденное отношение к «идейному наследию» писателя значительно осложнено ощущением Достоевского как «необыкновенного человека», «гениального беллетриста-психолога»³⁸.

Гениальный психолог — именно это, а не те или другие идеологические пристрастия, всего важнее Ф.Д. Батюшкову, автору главы о Достоевском в «Истории русской литературы XIX века». С изображением извечных свойств жизни духа, проникновением в потаенные иррациональные ее недра связывает критик самые глубокие — в масштабе всемирной литературы — открытия писателя, отказываясь от характерной для демократической критики (особенно прежних лет) тенденции рассматри-

вать все творчество Достоевского сквозь призму его и его оппонентов общественного «направленства»³⁹.

Эту позицию особенно настойчиво отстаивал Р.В. Иванов-Разумник в своем труде «История русской общественной мысли», демонстрируя разительное несоответствие «бессильной», «наивной», «противоречивой», «путаной» общественной платформы Достоевского (как и Толстого) с его могучим творчеством. Противоположение это еще более категорично, чем у Батюшкова. Но соответственно еще более настойчиво стремление освободить оценку художественной деятельности «мирового гения» от диктата идеологических критериев. Она понята исследователем в духе собственной философии «имманентного» индивидуализма, которой он по-своему поверяет и творчество писателя. Но характерное для философско-критической литературы о Достоевском начала века стремление приобщить писателя к своей вере имеет в этом случае достаточно широкий, не доктринерский характер. Речь идет прежде всего о глубочайшем распознавании Достоевским феномена человека в его истинной сути, подразумевающей единение неповторимо личностного с открытостью миру и людям, отвержение «ультраиндивидуализма» во имя индивидуализма «этического»: «Никто и никогда не доходил еще до таких бесконечных глубин этического индивидуализма! Никто и никогда не ставил так гениально проблему самоцельности человека, никто и никогда не вскрывал так ярко всю этическую неприемлемость формулы “человек — средство”!»⁴⁰

В пафосе «идеальности» и «всемирности» Достоевского, в поисках иных критериев изучения его творчества Иванов-Разумник оказался, пожалуй, ближе, чем все критики его ориентации, другому направлению критической мысли о писателе. К этому направлению мы сейчас и обратимся.

4

Речь пойдет о религиозно-философской критике, на долю которой в конце XIX — начале XX в. приходится основной массив работ о Достоевском, в том числе — первые капитальные труды о нем. (В их ряду — критические сочинения Д.С. Мережковского и Вяч.И. Иванова, о которых подробно пойдет речь ниже, в специальных статьях, им посвященных; здесь же будет лишь суммарно оценено их общее значение.) Она вступает в противоборство с утвердившимися мнениями о писателе. Ею почитается как высшее достоинство многое из того, что ставила в упрек Достоевскому критика противоположного лагеря. «Основное преимущество

воззрений Достоевского есть именно то, за что его иногда укоряют: отсутствие или, лучше сказать, сознательное отвержение всякого *внешнего* общественного идеала, т.е. такого, который не связан с внутренним обращением человека или его рождением свыше»⁴¹, — писал В.С. Соловьев, близко знавший Достоевского в последние годы его жизни. Книжка, откуда заимствована эта цитата, по существу, открывала (если иметь в виду крупные имена и значительные выступления) религиозно-философское направление мысли о писателе. Именно тут, впервые так прямо и недвусмысленно, было сказано о Достоевском как «предтече» «нового религиозного искусства» и причастности писателя к «пророкам, истинно лучшим людям и вождям человечества» (с. 10, 25). В 1890-х и начале 1900-х годов выходит ряд сочинений — «Легенда о Великом инквизиторе» Ф.М. Достоевского» В.В. Розанова, «Ф.М. Достоевский. Критические статьи» А.Л. Волынского, «Л. Толстой и Достоевский» Д.С. Мережковского и др. — в духе этого направления.

Его интенсивное развитие на рубеже веков порождает обостренную реакцию противной стороны. При этом борьба велась не только «за» и «против» Достоевского, но главным образом через «посредство» Достоевского. Ополчаясь на Достоевского, целили прежде всего в те или другие современные философско-идеологические платформы, выступавшие под знаменем покойного писателя.

Начало в этом смысле положено опять-таки Михайловским. Автор статьи «Жестокий талант» первым из крупных литературных деятелей восстал против формирующейся религиозно-философской критики (в лице Владимира Соловьева, Ореста Миллера и др.), стремясь развеять создаваемую ей «елейную репутацию» Достоевского как «духовного вождя своего народа»⁴². Сходным образом, мы помним, относился и Л. Толстой к посмертному «возведению» писателя «в пророки и святые». Тургенев сочувственно отзывался о статье Михайловского в письме к Щедрину 1882 г.

При всем том у противоположного направления критической мысли были выдающиеся заслуги. В нем прочно укореняется восприятие Достоевского как художественного гения, которого надо судить по законам, созданным им самим, а не по «нормативной» эстетике, с помощью коей многие современники писателя пытались демонстрировать несовершенства его сочинений. Существенно и другое обстоятельство. На него указал, например, С.Н. Булгаков: «Из всех наших писателей почетное звание художника-философа принадлежит по праву Достоевскому <...> И эта сторона — к стыду нашей литературы — осталась всего менее разъясненной и оцененной нашей критикой»⁴³. Выдвижение новой критикой самой проблемы философски всеобщего содержа-

ния творчества Достоевского имело в высшей степени позитивное значение.

Иное дело — как она понималась. Примечательно, например, следующее высказывание Розанова из предисловия ко второму изданию его упомянутой книги о Достоевском: «Вопросы, поставленные Достоевским, гораздо глубже, чем казались ему. Они все суть более метафизические вопросы, чем исторические, каковыми он склонен был сам считать их»⁴⁴. Здесь одинаково важны два момента. Во-первых, стремление противопоставить метафизические вопросы историческим в творчестве писателя. И во-вторых, признание, что сам он относился к этому по-другому. Преодоление истории на «сверхисторическом» пути религии — таков лейтмотив ряда книг и штудий той поры, посвященных Достоевскому.

Волынский особенно нагляден. В своих работах конца 1890-х годов он неуклонно отмечает все, что могло бы осложнить подобное воззрение. «Жизнь держится на богофильстве <...> Весь обширный роман Достоевского <...> является художественной картиной, написанной на эту именно тему»⁴⁵, — сказано о «Братьях Карамазовых». Похожие утверждения являются посылкой и в других сочинениях о Достоевском, но при этом порой сопровождаются оговорками, что писатель бывал часто не прав по отношению к самому себе, и следовательно, надо его поправить. Такими поправками особенно охотно занимался Мережковский. Через весь его обширный труд о Толстом и Достоевском упорно проходят суждения о том, что Достоевский постоянно «не договаривает», «закрывает глаза», «пугается», «не делает последнего шага» и т.п.

Примечательно вместе с тем, что представление о самих этих пророчествах не сходится у разных авторов. Для Владимира Соловьева, например, Достоевский пророчит религиозную идею, согласную с духом канонического христианства, но призванную воплотиться с небывалой в истории полнотой. У Мережковского Достоевский (тот, что «ясновидец») как раз опровергает «историческое» христианство (которое отстаивал Достоевский-мыслитель) во имя обновленной религии. Авторы этого рода сочинений старательно подводили писателя к выводам в духе собственной философии, что оборачивалось иной раз критическим произволом. Однако конкретное содержание названных сочинений значительно богаче конечных выводов. И в первую очередь это относится к самому бесспорному — наблюдениям над Достоевским-художником. Были высказаны глубокие соображения, относящиеся к методу писателя, образному типу его произведений, их жанровым и стилевым чертам.

У современных Достоевскому литераторов, даже крупнейших, вызвала сомнение его преимущественная ориентация на изображение нового, назревающего, незнакомого, неоформленного, что предпочиталось

«устоявшейся жизни» (Гончаров). А для Владимира Соловьева в этом — одно из самых глубинных свойств его творчества, «главное преимущество» перед «нашими лучшими романистами» (названы Л. Толстой, Гончаров): они «берут окружающую их жизнь» в «ее готовых, твердых и ясных формах», тогда как у Достоевского «все в брожении, ничего не установилось, все еще только становится» (с. 10–11). С принципом художественной динамики связывается, таким образом, особое место писателя в русской литературе. Никто до Достоевского не сумел так, как он, запечатлеть напряжение движущегося жизненного потока, непрестанную смену форм бытия. О том же скажет и Розанов: Достоевский «восполняет гр. Толстого; в противоположность ему он аналитик *неустановившегося* в человеческой жизни и в человеческом духе <...> он исключительно *останавливается* на моментах зарождения и разложения»⁴⁶.

Особенно проницательны наблюдения над художественным строем творчества Достоевского у Мережковского. Из его размышлений явствует мысль о Достоевском — предвестнике искусства XX столетия. К такому итогу приводят, например, суждения критика об отдаляющихся от традиционного реализма приемах художественного эксперимента в произведениях писателя.

Условность художественного эксперимента Достоевского как предпосылка открытия высшей реальности — к этому выводу вместе с Мережковским приходят и другие деятели новой критики. «Кажется, что перед нами раскрываются жизнь и нравы сумасшедших домов, — писал Вольтер, откликаясь на привычное уподобление, — а между тем психология его героев, обнаженная в стремительном художественном эксперименте, есть, в сущности, психология каждого живого человека, только доведенная до безумной силы и остроты. Если бы не было таких великих безумцев, как Достоевский, человек не знал бы своей истинной глубины...» В свою очередь, «новые идеи Достоевского <...> сделали неизбежным новый характер чувственно художественного письма», обращавшегося и к «символическому письму», «единственному», по мнению критика, в русской литературе, и к «экспериментальной условности». Поиски формы у Достоевского столь же перспективны и многообещающи, сколь и его «философствование жизни — глубокое, страшно глубокое»⁴⁷.

При всем интересе к художественным открытиям писателя главной для критики этого направления оставалась философская проблематика его произведений, порой неправомерно воспринимавшаяся как лишь религиозно-философская. Вместе с тем глубокие мысли о человеке, жизни духа, бытии мира в сочинениях наиболее крупных русских философов-идеалистов конца XIX — начала XX в. значительно расширяли пределы их же *собственно* религиозных построений. В этом смысле особенно

важна явленная в русском религиозном ренессансе антропологическая тенденция, которая соединила отвлеченную идею с вниманием к чувственной конкретности бытия, к человеческой индивидуальности. Названная тенденция отчетливо выразилась и в концепциях творчества Достоевского.

Весьма примечателен спор о Достоевском, который возник вскоре после смерти писателя между Константином Леонтьевым и Владимиром Соловьевым. Мы имеем в виду полемическое выступление Леонтьева по поводу знаменитой пушкинской речи писателя 8 июня 1880 г. и ответ Соловьева на это выступление.

Статья Леонтьева появилась еще в 1880 г., но обратила на себя внимание лишь два года спустя, когда вместе со статьей (аналогичного полемического содержания) о рассказе Льва Толстого «Чем люди живы?» вышла отдельной брошюрой в 1882 г. Воздавая должное художнику и «замечательному моралисту», автор статьи вместе с тем отвергает религиозные понятия Достоевского в речи о Пушкине и последних сочинениях как противные истинной религии. Логика рассуждений в схеме такова. Пропагандируемая писателем идея *«царства добра и правды на земле, будто бы обещанного самим Христом»*, и утопична, и вредна, ибо «противоречит <...> пророчеству Евангелия» и отвлекает от веры в истинное, надмирное, царство Божие⁴⁸. Духовное творчество, служащее утверждению земного существования, равно как и проповедь «всемирной любви», «всемирной гармонии», — еретичны, поскольку являют собой нечто «слишком человеческое» (используем выражение Ницше) и посему резко обособленное от «религиозного», каковое понято Леонтьевым в духе аскетической церковности.

Возражения Соловьева Леонтьеву представили иной тип религиозной мысли. Они вышли в свет в 1884 г. в виде «Приложения» к упомянутым «Трем речам в память Достоевского». Соловьев ведет свою полемику в защиту царства добра на земле тоже со строго теологических позиций: «...такой безусловной границы между “здесь” и “там” в Церкви не полагается <...> Одно есть та земля, о которой говорится в начале книги Бытия <...> другое та, про которую говорится: Бог на земли явился и с человеком поживе, — и еще иная будет та новая земля, в ней же правда живет. <...> И та всемирная гармония, о которой пророчествовал Достоевский <...> именно начало той новой земли, в которой правда живет» (с. 54). Доводами от Писания освящается мысль о посюстороннем счастье.

Так воспринято Соловьевым и основное содержание сочинений Достоевского. С глубоким сочувствием пишет он о вере писателя в «святость и красоту материи» (с. 42). Но самую действительность толкует в духе соединения реального и метафизического начал. Соловьевым уви-

дена основная в творчестве писателя проблема отчужденной человеческой сущности («стремление <...> все отнести к себе и все определить собою») и путей отказа личности «от своего гордого уединения». Этот комплекс справедливо возводится здесь от частно исторических коллизий до широкого философского содержания, но опять же взятого лишь в религиозно-философском аспекте. Признавая значение «общественного движения» как *предмета* сочинений писателя, Соловьев отвлекается от общественно-исторической, социальной *причинности*, устойчиво относясь к ней как к фактору внешнему, не определяющему глубинный характер жизненного процесса. Но уже само выдвижение общезначимой для своего (и не только для своего) времени проблемы отчуждения в качестве главной для творчества Достоевского было существенно важным.

Важным в том числе своим противостоянием укоренившемуся взгляду на мир писателя как мир аномалий, как и столь же укорененной версии о беспросветной мрачности этого мира. «Темная основа нашей природы», обнаженная в сочинениях писателя, не норма, а «извращение». Сфера Достоевского, который «слишком хорошо знал все глубины человеческого падения», — это сфера трагедии, но всегда преодолеваемой «бесконечною силою любви» (с. 37, 4). Во многом именно от Соловьева идет представление о просветленном гении Достоевского, полярное концепции «жестокости таланта».

Понятна поэтому неприязненная реакция друг на друга глашатаев двух точек зрения. И если Михайловский развенчивал «елейную репутацию» Достоевского, создаваемую лекциями Соловьева, то последний отозвался на статью «Жестокий талант» не менее резким полемическим выступлением (опубликованным лишь более ста лет спустя), в котором отвергал «вздорные» обвинения Достоевского в «жестокости» и переадресовывал их самому Михайловскому, его общественным представлениям⁴⁹.

Впрочем, крайности были на обоих полюсах. Михайловский увидел лишь разрушительное начало в сочинениях писателя. Соловьев преувеличил их «всепрощающую благодатную силу», нашел у Достоевского «гармоническое» восприятие христианской идеи во всей ее полноте; был озабочен тем, чтобы связать его творчество со своей концепцией мирового «всеединства». Но концепция эта, подразумевающая примирение на почве христианской «всех человеческих дел в одном всемирном общем деле», была все же слишком «благостной» для Достоевского (с. 4, 41, 27). Говоря о видении Достоевским трагической стороны окружающего бытия, Соловьев почти избегает касаться противоречий самого писателя, мучительного внутреннего драматизма его пути. В последующем такое отношение к писателю усложнялось, корректировалось и у критиков

близкого Соловьеву направления⁵⁰. Но сам по себе общий взгляд на искусство Достоевского как искусство катарсиса, значительно расширявший горизонты тогдашней мысли о писателе, принес немалые плоды.

Этот взгляд был обогащен и развит крупнейшим теоретиком и поэтом русского символизма, апологетом Достоевского Вячеславом Ивановым. В его известных статьях «Достоевский и роман-трагедия» (1911), «Лик и личины России. К исследованию идеологии Достоевского» (1916) и ряде развернутых суждений из других статей, а также много позднее написанной итоговой книге «Достоевский. Трагедия. Миф. Мистика» (1932), Достоевский предстает «наиболее живым из всех от нас ушедших вождей и богатырей духа», поставивших «будущему вопросы, которых до него никто не ставил», всколыхнувших «наше духовно-нравственное сознание»⁵¹.

Наука о Достоевском обязана Иванову особым проникновением в метафизическую природу творчества писателя, первым, по существу, хотя и очень лаконичным, осмыслением его деятельности в широчайшем контексте словесно-художественной культуры прошлого, мифопоэтическим истолкованием отдельных его сочинений, намечавшим новые пути в изучении его наследия. Но ключевой в мире Достоевского, разных его сторонах и гранях, всегда оставалась для Иванова катартическая идея, к которой как к разрешающей, «завершительной простоте» (слова Иванова) возводились драматические подчас коллизии творчества писателя.

Но в религиозно-философской критике о Достоевском выразились и другие тенденции. Никто не посягал на «пророческий» авторитет Достоевского. Однако представление (в духе Иванова) о «завершительной простоте» и цельности его творчества разделяли немногие. Отправляясь порою от понятия о «непререкаемом» Достоевском, приходили затем к более осложненному взгляду.

Показательна, к примеру, последняя часть сочинения Волынского о Достоевском, посвященная «Бесам» («Книга великого гнева» — 1903). Она отличается от предшествующих частей, написанных в конце 1890-х годов. Сохраняя общий пиетет перед писателем, критик, однако, осуждает теперь якобы «негодующий протест Достоевского против истории» (прежде это вызывало сочувствие у Волынского), его «ненависть к русской революции», «ослепление по отношению к Европе», «шовинизм»⁵².

Мережковский укорял Достоевского в несовместимом с его пророческой миссией «цеплянии» за официально-монархические устои (ст. «Пророк русской революции», 1906).

Противоречия находили и в бытийной, сущностной мысли писателя.

Этим тенденциям решительно воспротивился Иванов. В статьях 1915–1916 гг. («Лик и личины России» и др.) Иванов равно отвергал и

упреки в политической реакционности (в приверженности известной тройственной формуле «православие, самодержавие, народность», в антисемитизме и др.), и сомнения по поводу целостности философии Достоевского. В «беспрерывном творчестве отрицательно-идеологических типов, каковы Матов, Кириллов, Версиров, Иван и столько других», он увидел недвусмысленное разоблачение писателем враждебных ему мирозерцаний «при посредстве единственного реактива — чистой религиозной идеи»⁵³, а не внутренний спор с самим собой, с частицей своего духа, вложенного в этих героев, как считали иные оппоненты Иванова. С их точкой зрения он не без основания связывал идею «двух душ» Достоевского и осудительно высказывался о стремлении «рассечь Достоевского на двух людей» как попытке приписать ему «крайний скептицизм и отчаяние», «неверие в то, что он торжественно провозгласил своим окончательным выводом»⁵⁴. Упомянутые оппоненты, действительно, распространяли — в отличие от Иванова — представление о диалогичности художественного мира, созданного писателем, на его *собственный* внутренний мир. Но при этом речь шла (исключая Л. Шестова, о котором разговор впереди) не только и не столько о скептицизме и релятивизме Достоевского, сколько о том, что его мирозерцание не было монолитом, что очищающие духовные итоги его творчества рождались в «горниле сомнений» (так сам он сказал о своем пути) и, главное, что эти итоги, в свою очередь, несли на себе печать незавершенности, не устраняли противоречий его духовного существа. Так или почти так можно характеризовать логику мысли, которой возражал Иванов. И если Иванов видел, к примеру, в последнем романе Достоевского «Братья Карамазовы» полное и окончательное торжество религиозно-философской целостности, то по-иному относился к нему (как и к творчеству писателя вообще) Розанов в своем сочинении «“Легенда о великом инквизиторе” Ф.М. Достоевского».

Сочинение это — одно из более ранних в ряду религиозно-философской критики о Достоевском — обращало внимание на двойственную природу его мирозерцания. Как было замечено раньше, Розанов отказал сочинениям писателя в сочувствии к истории и признал только их метафизическое содержание. Однако воспринял, как весьма неоднозначную, саму эту метафизику. Говорил о неприменимости идеалов Достоевского к исторической действительности, о «развитии в Достоевском мистического и сосредоточении его на религиозном». Но одновременно нашел в его творчестве нечто противохристианское, «что-то кощунственное». И характерно, что самое острое выявление этих противоречий обнаружил именно в «Братьях Карамазовых»: «синтез душевного анализа, философских идей и борьбы религиозных стремлений с сомнением».

В конце концов главное здесь — это «покой простой веры», возвышенной над «неизъяснимыми тревогами и муками сознания». Но начало это, явленное в образе Алеши, не отменяет важности противостоящих ему начал. Ибо и «все, что говорит Иван Карамазов» в знаменитой главе «Бунт», «говорит сам Достоевский». Ибо и в «легенде о великом инквизиторе» «пламенная вера» писателя соединилась с его же «безбрежным скептицизмом». Скептицизм этот чужд Розанову с его тогдашним правоверным христианским мирозерцанием. И однако в присутствии «кощунственного» содержания тот же Розанов увидел особую значительность произведения. Ведь «в столь мощном виде, как здесь, — сказано о главе «Бунт», — диалектика никогда не направлялась против религии». То же и в «Легенде» — слове «самом глубоком, самом проникновенном и мудром, что с одной возможной для человека точки зрения (т.е. противорелигиозной. — В.К.) было когда-нибудь им о себе подумано»⁵⁵.

Существенно важное, что прежде всего извлекаем мы из книги Розанова, — представление об антитетичности мысли Достоевского. Свойство это — не зигзаги большого сознания у «странного» писателя, а нечто совершенно противоположное. Оно — свидетельство универсальности гения, способного объять всю предлежащую жизнь духа, вплоть до крайних ее полюсов. Отсюда — небывалая в своей противоречивой сложности диалектичность мира, сотворенного писателем, и его собственного внутреннего мира. (Во многих своих позднейших высказываниях о Достоевском Розанов в целом еще настойчивее подчеркивал зиждательные начала его творческой деятельности, возвышенность его «русской идеи», продолжая, однако, ощущать две души в нем, «бесовщину», «от которой этот писатель хотел освободить русское общество и не умел освободиться сам» — статья «Вечно печальная дуэль», 1898.) Так воспринимали художественную мысль Достоевского вместе с Розановым и ряд других русских философов-критиков — Мережковский, Булгаков, Бердяев.

Заданность, догматическая обуженность общих построений Мережковского не заслонили все-таки углубленного во многих случаях ощущения мира Достоевского — не только в художественных его свойствах, но и в сущностной мысли. Вместе с сотоварищами-критиками Мережковский заметно укрупняет масштабы освоения творчества писателя, давая свои объяснения и постижению Достоевским жизни человеческого духа в ее антитетичности как проявлению всеобщности художественного видения, и катастрофичности образного мышления писателя в ее пророческом содержании, обращенном к будущим судьбам мира.

Как и Мережковский, С.Н. Булгаков объясняет огромность обобщений Достоевского их провидческой силой. В упомянутой булгаковской статье 1902 г. об Иване Карамазове как «философском типе» обращено

внимание на прозорливость, с которой писатель «формулировал» «проблему Ницше» еще до Ницше. Но в отличие, например, от Мережковского, автор статьи сблизил немецкого философа не с самим Достоевским, а с его героем, значительно возвысив над ними творца «Карамазовых» как носителя целостного религиозно-философского мирозерцания, противостоящего разорванному сознанию, явленному Иваном Карамазовым — воплощением порожденных безрелигиозностью глубоких противоречий философской и общественной мысли прошлого века и одновременно «нравственной чистоты и мученичества», присущих русской интеллигенции.

В цитированной статье к юбилейному изданию Достоевского Булгаков подробно развил свой взгляд на писателя (соприкасающийся со взглядом Соловьева) — проповедника «вселенского христианства», «пророчесственного вождя русского народа, а с ним и человечества на пути к Новому Иерусалиму»⁵⁶.

Но спустя восемь лет появилась статья Булгакова «Русская трагедия» — о «Бесах», значительно осложнившая представление о творческой личности Достоевского. Автор статьи пишет о «душе Достоевского, в которой всегда совершенная вера трагически боролась с совершенным неверием <...> и эту же трагедию <...> он ощущал и в русской душе, и в духовном организме России <...>»⁵⁷. Под этим знаком анализируются «Бесы» — как прозрение в катастрофическую русскую историю начала XX столетия, «изумительное ясновидение» писателя, предсказавшего «болезни» русской революции. «Бесы» как роман-пророчество, социально-философское, политическое, — эта тема займет очень важное место в размышлениях о Достоевском критики нового века. Суждения в этом смысле Булгакова отзовутся во многих последующих штудиях о писателе. Но при всем том автор статьи отвергал «привычный» взгляд на произведение как собственно политический роман. В духе критики близкого ему направления он трактовал «Бесы» как явление творчества «нумерального», возвышенное над «миром феноменального», точнее — возвышающее его до метафизического уровня, на котором сама «революция <...> рассматривается как религиозная драма» — «стремление ко Христу, бессилие быть с Ним и борьба с Ним бушующего своеволия», — призванная запечатлеть противоречивые пути и русской души, и самого автора, победившего в этой внутренней «ужасной борьбе»⁵⁸.

Так и Булгаков от представления о целостном Достоевском приходит к выводу об «антиномичности» его творчества как проявлении «всеобъемлющего духа».

Мысль о «всеобъемлющем духе» ставит во главу угла и Н.А. Бердяев, оценивая, пожалуй, Достоевского даже еще более высоко, чем иные кри-

тики его линии: «величайший в мире писатель»; «самый большой вклад России в духовную жизнь всего мира» — это цитаты из статьи «Откровение о человеке в творчестве Достоевского»⁵⁹. В ней обобщены прежние суждения Бердяева (в том числе, из книги «Смысл творчества», 1916) и принят во внимание уже очень многообразный к тому времени, разноречивый опыт истолкования Достоевского. В этом смысле Бердяев отличил себя здесь и от «старой русской критики, типическим образцом которой может служить статья Н.К. Михайловского “Жестокий талант”» и для которой «Достоевский был совершенно недоступен», как и от критики «духовного склада, более <...> родственного» писателю, назвав Вл. Соловьева, Розанова, Мережковского, Вяч. Иванова и др. (с. 39). Со «старой» критикой у Бердяева, действительно, общего не было. Что же до критики религиозно-философской, то в отношении его к ней сказывались, вместе с различиями, и ощутимые схождения.

По внешности простыми, даже непритязательными и, однако, весьма пронизательными наблюдениями вводит он нас в тайное тайных мира писателя. «Все герои Достоевского только и делают, что ходят друг к другу, разговаривают друг с другом», «никакого другого “дела”», «никто не имеет прочного органического места в бытовом строе жизни, все выбиты из колеи, из путей жизнеустройства...» (с. 41–42). К примеру, «о чем хлопочет подросток с утра до вечера, куда спешит, почему не имеет передышки и отдыха? В обычном смысле слова подросток — совершенный бездельник, как и отец его Версиков, как и все почти действующие лица в романах Достоевского» (с. 42). И однако в них «делается важное, серьезное божеское дело» — только целиком вопреки привычной логике жизненного процесса, и в этом самое главное.

Точно так же никак не согласны с привычной логикой и «художественные недостатки» сочинений писателя — «недостатки» с точки зрения «обычных критериев и требований» реалистического творчества, между тем как перед нами «великое искусство», развивающееся по собственным законам, создающее «свой особый мир» — мир, в котором «человек <...> выше всякого дела, он сам и есть дело» (с. 40, 42). Это означает, по Бердяеву, что единственным, по существу, объектом писателя становится имманентный духовный опыт личности, раскрывающийся «не в том плане, где строится выявленная жизнь, а в совершенно ином измерении» — как «движение совершенно внутреннее, не подчиненное внешней эволюции в истории» (с. 44, 49).

О достоверном отражении повседневного бытия не может быть и речи. Тут Бердяев сходится с теми, кого именует «старой критикой». Но понимание этой недостоверности — «антиподное». Если предшественники видели в ней психологические аномалии, не имеющие отношения к

всечеловеческим проблемам, то Бердяев (вслед за Мережковским, Во-лынским) усматривает ситуацию далекого от традиционного реализма «антропологического эксперимента», создание «опытной метафизики человеческой природы», которые позволяют обнаружить наиболее глубинные, сущностные свойства человека (с. 40–41). Ибо именно в полярности, антиномичности человеческой природы — какой она, по Бердяеву, предстает у Достоевского, начиная с «Записок из подполья», — выражается ее раскованность, чрезвычайность, непредсказуемость, иррациональность, ее неодолимая потребность в самоутверждении и нестесненном волеизъявлении, — иначе говоря, ее высшая и трагическая свобода.

Приближение к ней и означает приобщение к божественному началу. Автор статьи толкует по-своему религиозную мысль Достоевского. Называя его «самым христианским из писателей», Бердяев вкладывает сюда содержание, близкое собственной экзистенциалистской концепции, в соответствии с которой божественное бытие открывается человеку только в его внутреннем мире, лишь в «глубине человека», в «исступленном чувстве личности», в чьей судьбе писатель «ничего не хочет уступить» Богу (с. 56, 46).

Отсюда особое отношение автора статьи к проблеме Богочеловека и человекобога у Достоевского, столь пристально обсуждавшейся в религиозно-философской критике. Для Бердяева — это не антагонистические субстанции, что видно в его истолковании образа Кириллова из «Бесов» (см. статью о Леониде Андрееве). «Достоевский беден в теологии, он богат лишь в антропологии» (с. 48), — приходит к выводу Бердяев. При этом критик имеет в виду Достоевского как именно мыслителя-художника, а не Достоевского — «посредственного публициста», чья теократическая платформа, по мнению Бердяева, противоречила его же собственному, явленному в образах откровению о человеке.

Тут, кстати, находит Бердяев и источник своих разноречий с прочей религиозно-философской критикой, в которой, полагает он, Достоевский-теолог вытеснял антрополога. Между тем это не совсем так. В критике, о которой речь — что мы и пытались показать, — достаточно отчетлив антропологический подход к феномену Достоевского. Но верно, что среди других религиозно-философских истолкований бердяевское видение Достоевского особенно антропологично: «У Достоевского ничего и нет, кроме человека, все раскрывается лишь в нем <...>» (с. 40).

В этом же ряду — и еще два взгляда на творчество писателя, несовместимые по конкретной сути и, однако, сближенные самым общим метафизико-антропологическим подходом к феномену Достоевского. Речь идет о Н.Ф. Федорове и Лье Шестове.

В начале 1878 г. ученик Федорова Н.П. Петерсон изложил в письме к Достоевскому основные идеи учителя (не называя его имени, но явно по его просьбе). Знаменательно, что прежде всего к Достоевскому обратился за поддержкой своего учения философ, вынашивавший грандиозный проект воскрешения всех умерших волею и разумом человека. Проект был призван указать на возможность для человеческого общества уподобиться «божественному существу» как «единству самостоятельных бессмертных личностей», явленному в Троице. В ответе Петерсону Достоевский высказал свое и Владимира Соловьева глубокое сочувствие вере в то, что «воскресение реальное, буквальное, личное <...> сбудется на земле» и совершенное согласие с мыслями неведомого ему философа, которые «прочел как бы за свои» (т. 30, кн. 1, с. 15, 14). (Напомним и о споре с Леонтьевым Соловьева, отстаивавшего правоту идеи «обожения» материи у Достоевского.) В свою очередь, и Федоров — уже по прошествии многих лет после смерти Достоевского, в 1897 г. — писал о его «изумительного величия» идее «обращения <...> необъятной, слепой, бездушной силы вселенной в одушевленную духом, разумом и волею всех воскрешенных поколений»⁶⁰. Есть, правда, и другое суждение философа — об изъянах в толковании этой идеи и Достоевским, и Владимиром Соловьевым: избыток отвлеченности, мистичности и недостаток реализма⁶¹. Но при всех оговорках и разноречиях идея «рая на земле» или (что то же по существу) признание высших «божественных» начал человеческой природы остается для Федорова самым важным и ценным в духовном мире Достоевского. В последних его сочинениях, особенно в «Братьях Карамазовых», исследователи обнаруживали печать «федоровской» мысли, к которой писатель шел своими путями.

Разительно противоположное видение Достоевского предстало у Л. Шестова. Предвестие не земного рая, а, скорее, человеческого ада увидел в его сочинениях этот крупный философ-критик. Он особенно непримиримо развенчивал религиозно-мифологическую атмосферу, создаваемую вокруг писателя. В рецензии на второй том труда Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» иронизировал над «неповоротливым» догматизмом мысли автора, создателя «метафизических утешений»; высказывал язвительный скепсис и по адресу тех «многих», которые Достоевского «серьезно принимали за настоящего пророка Божия»⁶². Саркастические замечания порою попадали в цель. Для Шестова, как и для Бердяева, в Достоевском «ничего и нет, кроме человека». И однако шестовская антропология как целое оказалась неприемлема не только, например, для Иванова, но также и для Бердяева.

«...Это один из редких русских философов, для которых характерны были сомнения, — пишет о Шестове современный исследователь, — <...>

для нашей культуры более типична вера»⁶³. Коренная разница, о которой речь, явственно выразилась и на отношении к Достоевскому. Известная книга Шестова «Достоевский и Нитше. Философия трагедии» (1903) стоит особняком среди названных выше критических сочинений. И прежде всего по причине решительного отвержения присущей так или иначе всем им идеи обновления, катарсиса. Религиозный экзистенциалист Бердяев прозревает в сочинениях Достоевского близкую себе концепцию трагического гуманизма. А «атеистический» экзистенциалист Шестов (каким он был в 1900-е годы) находит в них родственный своим воззрениям трагический нигилизм. Но своя правда была и здесь, и там, чем лишний раз подтверждалась неисчерпаемость исследуемого художественного мира.

В известных записях о «Братьях Карамазовых» Достоевский сказал по поводу своей религиозной веры: «...через большое *горнило сомнений* моя *осанна* прошла»; «мы все *нигилисты*... (Все до единого Федоры Павловичи)» (т. 27, с. 86, 54). Шестов глубоко прочувствовал эту сторону пути писателя, опровергавшую иконописные представления о нем. Но вместе с тем абсолютизировал ее. Достоевский у Шестова, по сути, тоже пророк, только пророк философии безверия и отчаяния, отвергающей общие нормы, установленные разумом и моралью (удел посредственности), провозглашающей полное внутреннее отчуждение личности. Вслед за Михайловским он видит в «подпольных» героях писателя сокровенное его исповедание. Однако подхватив формулу о «жестоком таланте», толкует ее противоположным образом — как признак глубины и универсальности мысли Достоевского. Состояние одиночества — условие обретения человеком самого себя. Отрицающее «тягостные обязанности в отношении к людям, человечеству», оно оправдано в своих самых крайних, эгоцентрических проявлениях. И именно Достоевский впервые высказал это «последнее слово философии», хотя и прячущееся в его сочинениях за религиозно-нравственной проповедью, маскирующееся «показными идеалами»: «Ему самому страшно было думать, что “подполье” <...> было не нечто ему совсем чуждое, а свое собственное, родное»⁶⁴.

Русский философ-экзистенциалист нашел в Достоевском великого предшественника. Гениально исследовавший проблемы индивидуально-бытия в его отношении к общей жизни, писатель действительно предвещал многие вопросы, захватившие одну из самых авторитетных философий века двадцатого. Шестов первый указал на это. Но однозначно вычленил из наследия Достоевского лишь близкое как себе, так и своим настоящим и будущим единомышленникам.

С сочинениями философов-идеалистов по-своему соотносилась художественная практика русского модернизма. Крупнейшие его деятели

тоже прикованы к Достоевскому. Но восприятие ими его творчества живее, лишено отвлеченного элемента и развивается подчас на путях, уводящих от доктрины.

Ближе всего к доктрине был Вяч. Иванов, самый «умственный» и теоретичный художник русского символизма.

Другой полюс осмысления Достоевского в русском модернизме — суждения Иннокентия Анненского. Его разборы творчества писателя во все свободны от неорелигиозных веяний рубежа веков. С другой стороны, в посвященной «Преступлению и наказанию» статье «Искусство мысли. Достоевский в художественной идеологии» (1908) Анненский косвенно высказался и против возможности совсем иной модернизации творчества писателя — в духе антропологических концепций Ломброзо: «Романист не знал еще ни вырождения, ни порочной наследственности, а если он иногда и упоминал о “недостатке в сложении” и “об уродливости”, то отсюда было еще слишком далёко до “преступного типа”»⁶⁵. Одна из тенденций его мысли о Достоевском — объяснить писателя в кругу традиционных нравственно-философских понятий его времени, близких и раннему Анненскому. Достоевский — поэт «идеала», «первая» и «высочайшая» черта которого — «искать в самом забитом, опозоренном и даже преступном человеке высоких и честных чувств» (с. 235). Это слова из «Речи о Достоевском», первого известного нам выступления критика о писателе, относящегося к началу 1880-х годов. С ними явственно перекликается сказанное в упомянутой статье 1908 г. (последней статье Анненского о Достоевском): «Преступление есть нечто лежащее вне самого человека, который его совершил. Такова была одна из самых глубоких, наиболее волновавших Достоевского мыслей» (с. 192).

Это не значит, что Анненский оставался равным себе. После 1880-х годов его духовный мир очень осложнился, а с ним вместе — взгляд на Достоевского. И если в ранней «Речи» критик утверждал, что сочинения писателя содействуют духовному возрождению жизни, что их автор — «воспитатель нравственного чувства» (с. 235), то уже в другом, 1905 г., выступлении о Достоевском появятся иные ноты, связанные с представлением о больном гении: «Говорят, что поэзия Достоевского воспитывает в нас веру в людей. Может быть. Но в ней-то самой было, несомненно, уж слишком много боли, так что наше воспитание обошлось не дешево» (с. 242). Допущение «может быть» все-таки характерно. Анненский до конца был склонен воспринимать мир исследуемого им писателя в свете просветительской идеи, предстающей, однако, в зрелых выступлениях критика далеко не в своем «каноническом», чистом, незамутненном виде. Взгляд критика можно толковать так: Достоевский сохраняет просветительское ощущение изначально доброй человеческой натуры и, одна-

ко, лишен просветительского оптимизма по отношению к ней. Ибо в конечном счете она не способна совладать с разрушительными процессами, происходящими вовне. Таково другое измерение мысли писателя (как видит ее критик), относящееся уже не к природе человека, а к природе вещей, — фатальное, мрачно метафизическое.

Нуждается поэтому в большем осложнении распространенное представление о том, что Анненского привлекает социально-гуманистическое начало в творчестве Достоевского (что сближает его с демократической критикой прошлого столетия — с Белинским, Добролюбовым — автором «Забитых людей»), и оттого он так расположен к ранним произведениям писателя. Что расположен — совершенно верно. Что находит в них социально детерминированные коллизии действительности — тоже верно. Но верно и то, что подобного рода причинностью далеко не ограничены выводы критика. Это прежде всего подтверждает состоящая из двух эссе его статья о раннем Достоевском — «Достоевский до катастрофы» (1905). В отчуждении личности от вокруг лежащей действительности и от собственной внутренней сущности («Двойник»), в *«непосильной для наивной души борьбе с страхом жизни»* («Господин Прохарчин») обнаружил критик не только драму «маленького человека», бедного чиновника, униженного и загубленного общественным укладом, но и гнетущую всеобщность существования, некий аналог бытия вообще — «что-то ужасно похожее <...> на самую настоящую жизнь» (с. 28, 24). Современная Анненскому критика зачастую резко противопоставляла раннего Достоевского как «не подлинного» всему его последующему пути. Разницу между Достоевским до и после «катастрофы», разумеется, видел и Анненский. Однако прежде всего видел связующие их нити, открывая уже в ранних сочинениях писателя сокровенную — в том числе метафизическую — суть его творчества.

В импрессионистски зыбкой, «размытой» и вместе с тем весьма пронищательной эссеистике Анненского сказано об этой сути немало важного, что относится и к самому Достоевскому, и к значению его откровений для будущего. Критик обращает внимание — в статье о Леониде Андрееве — на заданную Достоевским и волнующую современную литературу «загадку “двух личин”», «душевной неслитости», «нашей неразрешимости» (с. 148, 152); напоминает о «страшных своей глубиной <...> провидениях Достоевского» в «темный мир бессознательного» («Бальмонт — лирик», с. 110). А с другой стороны, в заветах Достоевского, «поэта нашей совести», равно необходимы для Анненского и социально гуманистические ценности, освященные традицией. Отсюда, из соединения социальной ясности и метафизической тайны, — понятие о «Достоевском реалисте» (с. 240) и одновременно «символисте» (с. 72), о художествен-

ном складе его прозы, согласном с синтетическим строем его мирозерцания: «Никто сильнее Достоевского не умел внести в самую пошлую и отрезвляющую обыденность фантазии самой безумной» (с. 28).

Мысль как ведущее формообразующее начало в мире Достоевского — таков основной ракурс статьи «Искусство мысли». Найдена емкая формула: автор «Преступления и наказания» — «чистый идеолог художественности» (с. 181). С этим представлением связывается и интеллектуальная природа характера, и природа романного конфликта как состязания мыслительных сущностей, и все прочие уровни текста (по поводу «Преступления и наказания», например, сказано: «Речь героев колоритна здесь лишь, так сказать, идеологически...» — с. 183).

Анненский ощущал наследие писателя художественно неравноценным. И вместе с тем толковал как особое, неповторимое эстетическое качество, соответствующее неповторимому видению мира, многое из того, что долгое время считалось художественным изъясном. Достоевского напрасно «упрекают в сгущении красок, в плеоназмах и нагромождениях», ибо в самой «захлебывающейся речи» писателя есть «ему лишь свойственная и надобная точность», адекватная «языку взбудораженной совести» (с. 240, 242). Повествование, «рассказ» Достоевского «намеренно некрасивые», но именно потому они учат «нас разбираться в волнующем хаосе жизни» (с. 149). Недостаток внешней изобразительности — «скульптурности» и «осязательности» — оборачивается достоинством исключительного сосредоточения на внутренней жизни (с. 444, 149).

В конечном счете — перед нами ощущение искусства Достоевского как целостной системы, самой масштабной в отечественной классике и самой перспективной в смысле заключенных в ней возможностей.

В истории восприятия Достоевского литературой «серебряного века» одна из особенно важных глав — освоение его творчества А. Белым и А.А. Блоком. Позволю себе, однако, сказать здесь об этом максимально кратко, принимая во внимание основательную изученность темы.

О Достоевском Белый писал много и по-разному. Эволюция его отношения к наследию великого предшественника и всей его творческой личности весьма прихотлива. Вначале, о чем говорят ранние дневниковые записи и поздние мемуарные свидетельства писателя, — это культ Достоевского-пророка, провидца, религиозного учителя, усиленный воздействием книги Мережковского «Л. Толстой и Достоевский». К середине 1900-х годов, в преддверии событий первой революции, происходит решительная смена вех. Мысль Белого о Достоевском соприкасается ныне и с мыслью Михайловского (вместе со многими другими критиками Белый тоже вспоминает о формуле «жестокий талант»), и с мыслью Шестова. В статьях 1905–1906 гг. «Ибсен и Достоевский», «На перевале» и

некоторых других утверждается — с разной степенью категоричности — представление о Достоевском-лжепророке, «инквизиторской рукой» заложившем в русскую литературу «семена тления и смерти» и т.п. А на грани 1900-х и 1910-х годов — возвращение к пиетету, но уже осложненному, вобравшему и недавние контра, однако по-другому истолкованные. В это время Белый приходит к более или менее завершенному понятийному постижению Достоевского (очерк «Трагедия творчества. Достоевский и Толстой»). А затем последовало и наиболее глубинное художественное постижение — в романе «Петербург»⁶⁶.

Эта эволюция убедительно выявлена А.В. Лавровым. Она объяснена в контексте интимной духовной биографии писателя, выразившего — через отношение к Достоевскому — собственное свое исповедание, противоречиво менявшееся в условиях крутых исторических перемен. Но, с другой стороны, в зигзагах мысли Белого отражалась сложность и самого «объекта» — бесконечно разного Достоевского. В «Трагедии творчества» — попытка увидеть объединяющее, синтезирующее эту разноречивость начало: «В очерке оставались заметными следы былой борьбы с Достоевским, но теперь рассуждения о “маниакальности” и “безумии” его героев звучат не приговором писателю, а как один из необходимых доводов в обосновании целостности и закономерности созданного им художественного мира»⁶⁷. Зло у Достоевского — неизбежная ступенька к высшему добру: «<...>дорога к последней святости лежит через землю *последнего дерзновения*»⁶⁸. Снова узнается Мережковский в этом построении, однако значительно более свободном от рационалистической схематики в духе автора книги о Толстом и Достоевском.

Идея соединения разрушительного и созидательного переносится и на самый творческий процесс. Судьбы великих русских писателей — Толстого, Достоевского, Гоголя — демонстрируют: «гений есть *человек* в художнике, а не художник в человеке» (с. 15). Это значит, что гений осуществляет разрушительную работу духа, отвергающую не только настоящую жизнь во имя будущего, но и в конечном счете «созерцательное ее преобразование в искусстве» (с. 15); иначе говоря, высвобождается из пут творчества ради пробуждения в себе *непосредственно* действенных начал. Белый предельно заостряет характерно символистскую мысль о жизне-творческой миссии искусства. За логикой его размышлений, порой достаточно взвихренной, явственно проступает чувство живой и бурной исторической современности. Оно и побуждает его искать в Достоевском прежде всего стихийно взрывчатое, катастрофическое содержание, знаменующее «начало конца самой нашей благополучной жизни» (с. 19).

Именно этот катастрофизм, видение конца определяют, по Белому, особый художественный тип сочинений писателя. Его не объяснить тра-

диционными критериями психологического реализма, ибо, несмотря на то, что у Достоевского «формами проявлений душевных <...> являются обычные формы», «размер каждого душевного движения преувеличен до неузнаваемости, точно перед нами души нам неведомых титанов»: «это — уж не психология, а пророчествование» (с. 30–31, 29). В развитие взгляда на творчество Достоевского как уникальный эстетический феномен, предвещающий новые пути искусства, вносит свою лепту и Белый.

О Блоке и Достоевском писали особенно много. Сказано, пожалуй, самое важное о глубинных соприкосновениях с Достоевским и в художественном мире поэта, и в отдельных его суждениях⁶⁹. Хотелось бы только обратить внимание на сходство путей постижения Достоевского у Блока и Белого.

Для раннего Блока (начало 1900-х годов), «страшно интересующегося Достоевским», «вычитывающего» из него «лучшее, что есть»⁷⁰, он — религиозный учитель, овеванный мистической тайной, приобщенный к сонму «истинно христианствующих»⁷¹. В это время Блок ищет «точки устоя у Соловьева и Достоевского» (т. 8, с. 58), воспринимая последнего в известном отношении «по» Мережковскому, его книге «Л. Толстой и Достоевский» (впрочем, уже с конца 1903 г. блоковское отношение к ней становится неоднозначным, колеблющимся в оценках). Но позднее мистический покров, окутывавший писателя в глазах юного поэта, постепенно спадает. «Около тайны преображения, превращения» «блуждала» душа Лермонтова, Гоголя и особенно Достоевского, искавшего в «мечте своей» «плоти и крови»; но «воплотилось небытие» (статья «Безвременье», 1906 — т. 5, с. 76, 79). А в дальнейшем (статья «Ирония», 1908) Блок высказывает и мысли, прямо противоположные первоначальным, — о явленных в творчестве и личности Достоевского нигилизме («Он влюблен чуть ли не более всего в Свидригайлова»), «разрушительном смехе», индивидуалистической «болезни» (т. 5, с. 348–349). В духе Белого середины 1900-х годов он порой отождествляет Достоевского с «достоевщиной», усматривает изъязы его сочинений в «разлитом море» бесконечной «психологии» (т. 8, с. 292). Но уходят и эти мысли, уступая со временем высокому понятию о пророчившем «грозовый свет» «нового века» художнике (т. 5, с. 453), которое окончательно упрочивается в статьях первых послеоктябрьских лет («Интеллигенция и революция», «Крушение гуманизма» и др.). Правда, вывод о Достоевском, предвестнике грядущего преображения России, лишен сколько-нибудь строгого исторического содержания, вообще отсутствовавшего в системе воззрений поэта. Творчество писателя связывается с романтико-идеализованными представлениями Блока об обновляющей человечество стихии — «духе музыки», кото-

рый призван сокрушить буржуазную цивилизацию. Его предчувствие и находит Блок в сочинениях Достоевского.

Особенность суждений Блока, взятых как целое, в том, что при всей их подчас противоположности они не отменяют друг друга, поскольку каждое содержит — больше или меньше — момент истины по отношению к творчеству Достоевского. Именно многообразие противоречивых восприятий позволяет в данном случае приблизиться к ощущению многосложности художественного феномена. Так и у Белого.

Предложенный очерк суждений и мнений о Достоевском, конечно, неполон. Ведущие участники напряженного «прения» о Достоевском в России конца XIX — начала XX в. представлены здесь по преимуществу лишь в ключевых своих высказываниях. В статейном жанре, по существу, невозможно даже кратко обозначить огромный материал, связанный с этой темой. Понадеемся, однако, что читатель получит представление об основных путях и закономерностях развития мысли о Достоевском в порубежную эпоху.

В знаменитом разговоре двух братьев из последнего романа Достоевского Иван Карамазов говорит Алеше: «Отвечай: мы для чего здесь сошлись? Чтобы говорить о любви к Катерине Ивановне, о старике и Дмитрие? О загранице? О роковом положении России? Об императоре Наполеоне?.. Другим одно, а нам, желторотым, другое, нам прежде всего надо предвечные вопросы разрешить...» (т. 14, с. 212). Конечно, и себя, свое неутолимое влечение к «предвечным вопросам» (о Боге, о бессмертии, о природе человеческой) имеет здесь в виду писатель, но с той разницей, что в его произведениях и «роковое положение России», и «император Наполеон» (т.е. вопросы общественно-исторической жизни), и «любовь к Катерине Ивановне» (т.е. вопросы жизни частной) не противопоставлены «первым вопросам», а возбуждают столь же истовое отношение к себе.

Именно всеобъемлемость Достоевского не однажды становилась ахиллесовой пятой для критики. Об этом писал Вячеслав Иванов в статье «Религиозное дело Вл. Соловьева»: «Но раз навсегда общество условилось не принимать этого писателя целиком. Гениальное изобилие дает художнику привилегию — разных людей удовлетворять разными дарами <...> Целостное узрение Достоевского отметит новый возраст нашей духовной жизни»⁷². Суждение в общем и целом неоспоримо, хотя нуждается в некоторых оговорках. С «серебряным веком» в нашей литературе ведь и начался уже «новый возраст <...> духовной жизни», а с ним вместе появились и первые признаки упомянутого «целостного узрения». Об-

ций взгляд на Достоевского стал много шире и свободнее. Но процесс осмысления его наследия развивался в ряду оппозиций, каждая из которых больше или меньше обособляла от целого некую сторону его творчества, а порой и абсолютизировала ее. «Светозарный» Достоевский Иванова несовместим с «подпольным» Достоевским Шестова. Однако в реальном мире писателя они совмещаются. Метафизическое начало его произведений сплошь и рядом противопоставляли историческому, хотя они были органически сплавлены. При всем том черты «целостного» Достоевского все-таки присутствовали в литературно-критическом сознании времени.

В этом отношении исходным для многих стало представление об уникальности Достоевского. Но не в прежнем смысле такого творчества-«монстра», существующего в нарушение законов художества и созидющего нечто сильное, влекущее, но «невероподобное» (Н.К. Михайловский), а в противоположном смысле: как недостижимые даже для самой высокой нормы широта и глубина видения, его философская огромность, равно как и уникальная поэтика. «Загадку необыкновенного человека» Достоевского толковали ныне как «загадку о человеке вообще» (Бердяев). Была оспорена живучая тенденция сводить психологическое искусство писателя лишь к психопатологическому анализу, пусть и гениальному. Литературно-критической мысли открывались за душевными движениями героев Достоевского, часто преувеличенными «до неузнаваемости», и их «формами», «расширенными до невероятности» (Белый), всеобщие закономерности жизни духа. Были особенно замечены и особенно ценимы откровения писателя в области иррационального и подсознательного.

С представлением о самом крупном философе-мыслителе отечественной литературы сомкнулось у ряда критиков и представление об историческом провидце. Феномен отчуждения у Достоевского истолкован ими и во вселенском смысле, и как грозная реальность буржуазного века, предвещающая сокрушительные последствия в недалеком будущем. В атмосфере политических бурь 1900-х годов возникает пристальный интерес к теме «Достоевский и революция», которая приобретает еще большую остроту уже за пределами рассматриваемого нами периода, в первые послеоктябрьские годы. Поднятая Волынским, Мережковским, Булгаковым, она подхвачена Бердяевым в статье «Духи русской революции» (1918), где исторические прозрения писателя связываются, как и у названных мыслителей, с проникновением «в самое существо, в самые тайники природы русского человека»⁷³.

Глубина национальных корней творчества писателя, его почвенность как своеобразного глашатая русской идеи — еще одна, и важнейшая, ипостась размышлений тех лет о Достоевском.

И наконец, окончательная реабилитация Достоевского — художественного гения. Обнаруживая неприменимость к нему устоявшихся эстетических мерил, критика рубежа веков увидела в «фантастическом реализме» писателя, «реализме в высшем смысле», соединение творческого метода, освященного традициями классического, XIX, литературного века, с экспериментом, предсказывавшим поэтику нового века, поэтику сдвигов и деформаций. Впервые намечался взгляд на Достоевского как на претечу и художественных путей XX столетия.

В дискуссии о Достоевском, развернувшейся на рубеже столетий, продолжали еще властно заявлять о себе понятия устарелые. Но мы говорим об итогах новой мысли о писателе, послужившей будущему, впервые перекинувшей мост между его творчеством и новым столетием русской и всемирной духовной жизни. Именно отсюда пошли те русла, по которым и дальше развивалось изучение Достоевского, — широкое философское, историко-общественное и собственно художническое. Общеизвестно огромное — на протяжении последующих десятилетий — влечение Запада к творчеству писателя. Характер его восприятия был немалым обязан и критике «серебряного века», и обширной литературе о Достоевском, возникшей позднее в среде русской эмиграции. Зарубежную литературную мысль особенно часто интересовали судьбы открытий писателя в философском и художественном опыте нового века, будь то, например, философия экзистенциализма, фрейдизм — или экспрессионистское искусство, литература «потока сознания». На этом пути встречались явные крайности, связанные с уже знакомым нам стремлением обратить писателя в свою веру. Между тем Достоевский не умещался в пределы ни одного из умственных или стилевых феноменов, орбитой которого иногда произвольно ограничивали его творчество. Но выдвижение самой этой проблематики, равно как и отдельные ее применения, были плодотворными. «Достоевсковедение» Запада во многом уяснило всеобщность воздействия писателя на духовную культуру XX столетия.

В советской науке путь освоения Достоевского был неровен и драматичен⁷⁴. Двадцатые годы унаследовали ценное у предшественников и обогатили его. Наиболее плодотворные направления мысли о писателе, сложившиеся в предреволюционное время, получают теперь новое развитие, которое увенчивается к концу этого этапа таким классическим трудом, как «Проблемы творчества Достоевского» (1929) М.М. Бахтина. В дальнейшем упадок литературоведения, наступающий с воцарением «культовых» времен, сказался особенно пагубным образом — если иметь в виду русскую классику — на отношении к Достоевскому. С тех пор (что хорошо известно) жупел социальной реакционности писателя навис над исследованиями его творчества, тесня другие подходы, сковывая продолжа-

ющую пробиваться живую мысль. С концом общественного омертвления страны возрождается наука о Достоевском. Ее интенсификацией, наплывом массового интереса к писателю особенно отмечены последние десятилетия.

И все-таки синтетическое видение Достоевского, о котором помышляли еще в начале века, пока не сложилось — ни у нас, ни в зарубежном литературоведении. В последнем недостает и недоставало социально- и национально-исторического анализа мира писателя. В этом плане вызывало преимущественно интерес лишь то, что было связано с отношением к социализму, революции, с пророчествами «Бесов». На русской почве исторический подход к писателю был значительно более органичным. Он возник уже в начале его творчества, но в дальнейшем часто представлял в упрощенном виде. В печально памятные «культовые» годы он был особенно опошлен и вульгаризован. В исследованиях последних лет историческая точка зрения на писателя начинает обнаруживаться в своей истинной сути. А с ней вместе возвращается интерес и к философским — в том числе религиозно-философским — исследованиям Достоевского⁷⁵, и к оформившейся в 1920-е годы традиции углубленного изучения поэтики его сочинений. Все это — симптоматические признаки, позволяющие уповать на то, что именно на родине писателя явится новое познание Достоевского, которое Вячеслав Иванов назвал «целостным узрением».

В духе подобного «узрения» желательно изучать дальше и проблему «Достоевский и серебряный век». Несмотря на существеннейшие различия между художественным опытом Достоевского и серебряного века как целого, сказывавшиеся, в том числе, во многих чуждых миру Достоевского конкретно-идеологических определенностях, проникавших в творческое сознание литераторов порубежной эпохи, в ее отношении к великому классику доминировала преемственность. Доминировала постольку, поскольку преобладала (наряду с огромным множеством более частных параллелей) на самом глубинном — типологически обобщающем — уровне, равно подразумевающим сферу высших смыслов и сферу поэтики. Внушительно заявляла о себе даже в творчестве активных оппонентов писателя.

Поистине не будь Достоевского, «серебряный век» не смог бы состояться в тех ментальных измерениях и тех художественных формах, в каких был явлен литературной эпохой. «Петербург» Белого, одно из крупнейших ее явлений, с его антропософской идеей, уникальным поэтическим языком и образной картиной мира, достаточно далекой от «достоевской», однако, невообразим (по сути, невозможен) без открытого классиком «фантастического реализма», приобретающего здесь

особый облик, без катастрофического переживания текущей истории, сосредоточенного в «петербургских текстах» Достоевского, и, наконец, без самого по себе пафоса (особенно явственного у великого предшественника) философски всеобщей мысли как высшего мерила в искусстве, пусть находящего в этом случае свои решения. Нетрудно множить примеры. Изобилие индивидуальностей, течений, устремлений «серебряного века» естественно обнаружило и изобилие — о чем говорил Вячеслав Иванов — путей влияния Достоевского. И при этом путей, которые становились основным источником воздействия на художественное явление, помогая запечатлению главного в нем, будь то широкое философское, исторически конкретное или собственно художественное его свойство.

¹ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1988. Т. 30, кн. 1. С. 209, 218. Далее том и страница указываются в тексте.

² Обширный свод прижизненных критических мнений о Достоевском представлен в книгах В. Зелинского «Критический комментарий к сочинениям Ф.М. Достоевского» (М., 1907), И.И. Замотина «Ф.М. Достоевский в русской критике» (Варшава, 1913) и особенно в фундаментальных примечаниях к полному собранию сочинений Достоевского в 30-ти т.

³ *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 10. С. 40–41.

⁴ Там же. Т. 12. С. 467.

⁵ *Гроссман Л.* Достоевский. М., 1962. С. 84–85.

⁶ *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 9. С. 388.

⁷ *Аксаков К.С., Аксаков И.С.* Литературная критика. М., 1982. С. 191.

⁸ *Булгаков С.* Очерк о Ф.М. Достоевском. Чрез четверть века (1881–1906) // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Юбил. (шестое) изд. СПб., 1906. Том 1. С. V.

⁹ Цит. по: *Замотин И.И.* Ф.М. Достоевский в русской критике. С. 188–191.

¹⁰ Цит. по: *Михайловский Н.К.* Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 181–263.

¹¹ *Шестов Л.* Достоевский и Нитше: Философия трагедии. СПб., 1903. С. 122.

¹² *Страхов Н.* Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 1. С. 226. В ранней статье Страхова о «Преступлении и наказании» (1867) был значительно более верно понят метод Достоевского — как обнаружение глубинной «сущности <...> явления», взятого в самой «крайней форме» его (*Страхов Н.Н.* Литературная критика. М., 1984. С. 102).

¹³ Переписка Л.Н. Толстого с Н.Н. Страховым. СПб., 1914. С. 307–308.

¹⁴ Там же. С. 308.

¹⁵ *Розенблюм Л.М.* Творческие дневники Достоевского. М., 1981. С. 40–45, 35, 33.

¹⁶ Яснополянский сборник: Статьи и материалы. Год 1960-й. Тула, 1960. С. 123–124.

¹⁷ Переписка Л.Н. Толстого с Н.Н. Страховым. С. 310.

- ¹⁸ Особенно полный свод высказываний Толстого о Достоевском см.: *Гусев Н.Н.* Толстой и Достоевский // Яснополянский сборник; *Апостолов Н.Н.* Лев Толстой и его спутники. М., 1928 (Гл. «Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский»).
- ¹⁹ *Кони А.Ф.* На жизненном пути. СПб., 1913. Т. 2. С. 22.
- ²⁰ *Данилевский Г.П.* Соч.: В 24 т. СПб., 1902. Т. 14. С. 148.
- ²¹ *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1953. Т. 66. С. 254.
- ²² Там же. С. 253–254.
- ²³ Достоевский о русском дворянстве // *Леонтьев К.* Собр. соч. СПб., 1913. Т. 7. С. 443. Об отношении Леонтьева к Достоевскому см.: *Бочаров С.Г.* «Эстетическое охранение» в литературной критике // Контекст—1977. М., 1978; *Буданова Н.Ф.* Достоевский и Константин Леонтьев // Достоевский. Материалы и исследования. 9. Л., 1991.
- ²⁴ *Короленко В.Г.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1956. Т. 10. С. 225.
- ²⁵ Там же. М., 1955. Т. 8. С. 97, 98, 104.
- ²⁶ Вопросы философии и психологии. 1902. Май-июнь. Кн. 3 (2-я паг.). С. 789, 790, 793.
- ²⁷ Особенно большой материал на эту тему — в кн. Б.А. Бялика «М.Горький — литературный критик» (гл. «Достоевский и достоевщина»). М., 1960.
- ²⁸ *Горький М.* Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М., 1997. Т. 1. С. 338.
- ²⁹ *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 23. С. 352, 354.
- ³⁰ Там же. Т. 24. С. 147.
- ³¹ Литературное наследство. М., 1988. Т. 95. С. 722.
- ³² *Горький М.* История русской литературы. М., 1939. С. 250.
- ³³ Там же. С. 251.
- ³⁴ *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. С. 155.
- ³⁵ Там же. С. 148.
- ³⁶ *Бялик Б. М.* Горький — литературный критик. С. 289.
- ³⁷ История новейшей русской литературы, 1848–1892 гг. СПб., 1893. С. 169, 171, 172.
- ³⁸ История русской интеллигенции. М., 1907. Ч. 2. С. 270, 275.
- ³⁹ История русской литературы XIX века. М., 1910. Т. 5.
- ⁴⁰ *Иванов-Разумник.* История русской общественной мысли. Пг., 1918. Ч. 6. С. 86–87.
- ⁴¹ *Соловьев В.* Три речи в память Достоевского (1881–1883 гг.). М., 1884. С. 36. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.
- ⁴² *Михайловский Н.К.* Литературно-критические статьи. С. 214, 182.
- ⁴³ *Булгаков С.* Иван Карамазов (в романе Достоевского «Братья Карамазовы») как философский тип // Вopr. философии и психологии. 1902. Кн. 1 (январь-февраль). С. 828.
- ⁴⁴ Легенда о великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. СПб., 1902. С. II.
- ⁴⁵ *Волынский А.Л.* Ф.М. Достоевский: Критические статьи. СПб., 1909. С. 208.
- ⁴⁶ Легенда о великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. С. 30.
- ⁴⁷ *Волынский А.Л.* Ф.М. Достоевский. С. 27, 254, 285.
- ⁴⁸ *Леонтьев К.* Наши новые христиане: Ф.М. Достоевский и гр. Лев Толстой. М., 1882. С. 9, 34. Девятью годами спустя Леонтьев писал В.В. Розанову: «усердно молю Бога, чтобы вы поскорее переросли Достоевского с его “гармониями”, которых никогда не будет, да и не

нужно» (Розанов В.В. Собр. соч.: Литературные изгнанники. Н.Н. Страхов. К.Н. Леонтьев. М., 2001. С. 336).

⁴⁹ Несколько слов по поводу «жестокости» // Новый мир. 1989. № 1. С. 204–207.

⁵⁰ Впрочем, точка зрения и самого Соловьева на Достоевского предстала не во всей полноте в его «Речах», за пределами которых остались серьезные разногласия с Достоевским и политического, и религиозного характера, выразившиеся — но в основном лишь косвенно или не публично — в других суждениях критика о писателе. См.: *Котрелев Н.В.* <Примечания к «Трем речам в память Достоевского»> // *Соловьев В.* Стихотворения, эстетика, литературная критика. М., 1990. С. 512, 525–526.

⁵¹ *Иванов Вяч.* Борозды и межи. Опыт эстетические и критические. М., 1916. С. 5, 7, 100.

⁵² *Вольнский А.Л.* Ф.М. Достоевский. С. 334, 289, 244, 305.

⁵³ *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. Статьи (1914–1916). М., 1917. С. 160.

⁵⁴ *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. С. 71; *Роднянская И.Б.* Вяч.И. Иванов. Свобода и трагическая жизнь. Исследование о Достоевском (Реферат) // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1980. Вып. 4. С. 233.

⁵⁵ Легенда о великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. С. 21, 29, 38, 69, 77.

⁵⁶ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. СПб., 1906. Т. 1. С. X. Об обстоятельствах написания этой статьи см. в публикации Э. Гарэтто «Из архива А.Г. Достоевской» // Минувшее: Ист. альманах, 9. Париж, 1990.

⁵⁷ Рус. мысль. 1914. Апр. С. 8 (2-я паг.).

⁵⁸ Там же. С. 2, 22, 3–4.

⁵⁹ Рус. мысль. 1918. Кн. 3/4. 2 отд. С. 61. Далее ссылки на эту статью даются в тексте с указанием страниц.

⁶⁰ Цит. по: Контекст-1988. М., 1989. С. 296. специальное исследование темы — кн. А.Г. Гачевой «Ф.М. Достоевский и Н.Ф. Федоров. Встречи в русской культуре». (М., 2008).

⁶¹ *Федоров Н.Ф.* Философия общего дела. Верный, 1906. Т. 1. С. 441–442.

⁶² *Шестов Л.* Собр. соч. СПб., Т. 4. С. 271, 284, 275.

⁶³ *Иванов Вяч.* Культура не делится // Сов. культура. 1989. 21 сент.

⁶⁴ *Шестов Л.* Достоевский и Нитше: Философия трагедии. С. 21.

⁶⁵ *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 192. Далее — ссылки в тексте.

⁶⁶ См., напр.: *Долгополов Л.К.* Роман А. Белого «Петербург» и философско-исторические идеи Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. Вып. 2.

⁶⁷ *Лаверов А.В.* Достоевский в творческом сознании Андрея Белого (1900-е годы) // Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988. С. 149.

⁶⁸ *Белый А.* Трагедия творчества. Достоевский и Толстой. М., 1911. С. 25. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

⁶⁹ *Миц З.* Блок и Достоевский // Достоевский и его время. Л., 1971; *Соловьев Б.* Блок и Достоевский // Достоевский и русские писатели. М., 1971; *Корецкая И.В.* Блок о Достоевском // Лит. наследство. М., 1987. Т. 92, кн. 4.

⁷⁰ *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 133, 57. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц.

⁷¹ Блок А. Записные книжки. М., 1965. С. 22.

⁷² Иванов Вяч. Борозды и межи. С. 102.

⁷³ Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1993. С. 76.

⁷⁴ Особенно подробный обзор этого периода изучения Достоевского (вплоть до 1956 г.) см.: Seduro V. Dostoyevski in Russian Literary Criticism. 1846–1956. New York, 1957.

⁷⁵ Умножает познания в этой области и недавний большой коллективный труд «Достоевский и XX век» (М., 2007).

Ф. ДОСТОЕВСКИЙ В КРИТИКЕ Д. МЕРЕЖКОВСКОГО*

Эта, казалось бы, локальная тема — на самом деле, одна из сквозных и кардинально важных для Мережковского — мыслителя и художника слова, и не только для него. Она вводит в круг больших философских и эстетических вопросов русского религиозно-философского ренессанса конца XIX — начала XX в., в общий контекст обширной критики о Достоевском, возникшей в русле этого направления мысли, которое охарактеризовано в предшествующей статье.

Внутри интересующего нас направления развивались разные линии, выделяемые с определенной условностью. В одном случае во главу угла ставилась проблема катарсиса, «светозарности» Достоевского, подчиняющая себе, по существу, всю интерпретацию его творчества (Владимир Соловьев, Вячеслав Иванов). В другом случае признается катарсис как конечный итог художественной мысли, но на передний план выдвигается «катастрофический, полный мировой тревоги и мировых предчувствий дух Достоевского»¹. Концепция Мережковского — в этом ряду.

Она запечатлена прежде всего в его фундаментальном двухтомном труде «Л. Толстой и Достоевский» (1900–1901), которому предшествовали многие суждения раннего Мережковского (далее сошлемся на некоторые из них) — в статье «Достоевский» (1890), включенной в сборник «Вечные спутники», в книге «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893) и др. Уже здесь намечались отдельные составляющие будущей зрелой мысли критика о писателе. Но именно в «Л. Толстом и Достоевском» она предстала в наиболее полном, завершенном и продуманном виде, со всеми своими достоинствами и слабостями.

* Впервые — в кн. «Д.С. Мережковский: Мысль и слово». М., 1999.

Последние проистекали, главным образом, от заданности общего подхода к предмету, открыто прокламированной. «Книга — блестящая, но испорченная обычными недостатками Мережковского — риторикой, идеологическим схематизмом <...>², — писал Бердяев. Вот как, например, формулировал автор задачу второго тома своего труда: «Вся книга <...> есть только опыт постановки на живом, самом близком и наглядном для нас примере <...> вопроса отвлеченного, мистического <...>³. Заданность эта, пожалуй, была большей, чем в других критических сочинениях о Достоевском того же направления, что и сказывалось на неровном отношении к штудиям Мережковского даже деятелей из его литературного «лагеря» — то апологетическом, то весьма скептическом. Но приписывая Достоевскому свое, чрезмерно «теологизируя» его художественный мир, порою тесня живую жизнь образа необогословскими понятийными категориями, Мережковский остается проницательным аналитиком.

В основе его концепции — представление о противоречивости мира Достоевского, подлинного и неподлинного в нем. Противоречие, по Мережковскому, возникает между Достоевским — «ясновидцем» и Достоевским — мыслителем. В области провидений, интуитивных прозрений он — величайший «пророк», однако не делающий сплошь и рядом должных выводов из неизбежной логики собственного художественного мира. «Сознательные» выводы остаются позади его пророчеств. В этом построении (кстати сказать, применявшемся Мережковским и к другим крупнейшим творческим фигурам — например, к Льву Толстому, Паскалю) тоже значителен элемент схематизма и заданности, но по отношению к Достоевскому здесь была и своя правда.

Наиболее истинное и важное, что прежде всего находит Мережковский у Достоевского, — идея человека как индивидуальности, самоценной личности. И этот акцент понятен. В религиозной доктрине самого Мережковского на первом месте — та же проблема. Здесь сказался ницшевский искус философа, но то был особый, «русский» Ницше⁴. У ряда отечественных толкователей, независимо от их идеологических пристрастий (будь то, к примеру, философы-идеалисты или молодой марксист Луначарский), ницшевская идея самоутверждающегося «я» так или иначе сопрягалась с идеей человеческой общности. Для отдельных религиозных философов это означало приближение философии Ницше к христианской мысли с ее «соборностью». Отрицая Христа, Ницше утверждает «Его так, как еще никогда никто не утверждал» (XII, 187), — заявлял Мережковский в духе обычной своей диалектической «игры». И именно в этом ключе писал о «глубочайшей связи Ницше с Достоевским» (XII, 165).

Интересные соображения о «христианизированном» Ницше у Мережковского и отсюда — решительном несовпадении конечных итогов их мысли высказаны в статье М.Ю. Кореновой, посвященной связям Мережковского с немецкой культурой. Представляется, тем не менее, что автор статьи недооценивает моменты их сближения, проистекающие из общей обоим антипозитивистской концепции. Исследовательница полагает, что заветная ницшевская «идея самоутверждающейся личности была глубоко чужда Мережковскому», приводя суждения последнего об «одинокое самоутверждении» как «самоубийственном яде», «самоутверждении личности, доведенном до последней крайности» как «самоистреблении». И так комментирует это: «высшая степень индивидуализма, ведущего к обожествлению личности <...> в свою очередь ведет к обезличению Бога, а это в принципе невозможно для Мережковского»⁵.

Все, однако, сложнее. У Мережковского есть и более авторитетные суждения (например, из того же труда «Л. Толстой и Достоевский»), полнее и точнее передающие мысль критика. Ее суть состоит в том, что «твердыня личного начала» (XI, 142), «любовь к Себе» (XI, 134) — разумея не «животный инстинкт самосохранения», а «эгоизм какого-то *особого* порядка» — неотделимы «от бескорыстного религиозного подвига, самоотречения, самопожертвования» (XI, 72–73). Поэтому «учение Христово не только величайшее самоотрицание, но и величайшее самоутверждение личности <...> Доныне люди видели ясно только одну половину учения Христова — половину самоотрицания; наступает время, когда увидят они, наконец, так же ясно и другую половину этого учения <...> за ликом рабства и смирения — лик силы и славы» (XI, 143). И значит: «одинокое самоутверждение» в смысле эгоцентрическом далеко не отождествляется с «эгоизмом какого-то *особого* порядка» (который, по Мережковскому, в конечном счете как раз направлен к преодолению дурного индивидуализма), но вместе с тем и не является абсолютным его антитипом.

Примечательно, что Мережковский приемлет даже крайние проявления своеволия личности, хотя и переосмысленные на неохристианский лад. И именно у Достоевского находит подтверждение своим мыслям. По Достоевскому, считает критик, прозрению личности часто предшествует последняя степень индивидуалистического самоутверждения. Лишь дойдя в этом до черты, до вседозволенности, исчерпав до конца свои эгоцентрические свойства, но сохранив личностный потенциал, человек возрождается («падение в бездну» становится «*полетом над бездною*»; «в последней глубине разрушения и хаоса — новое созидание и гармония» — XII, 254, 66).

В противоречивом сосуществовании двух начал склонен видеть Мережковский явление необходимой «религиозной раздвоенности» человека, две ипостаси — надличную и личностную, Богочеловеческую и «человекобожескую» — в конечном счете единой сущности. Этот феномен он рассматривает как важнейшую, имеющую провиденциальный смысл черту многих основных героев писателя (от Ставрогина до Алеши Карамазова). Князь Мышкин из «Идиота» и Кириллов из «Бесов», равно как буруеваемый «наполеоновским» комплексом Подросток и «Божий старец» Макар Иванович из «Подростка» оказываются своеобразными двойниками. Мистическое преображение бытия на почве синтеза святого Духа и святой Плоти во многом и означает для Мережковского соединение указанных начал. А ведет к этому «последнему Соединению» путь катастрофического развития.

Заметим попутно, что своеобразное «приятие» (в духе обновленного христианства) индивидуалистического начала обязано в определенном смысле религиозной философии Владимира Соловьева с ее идеей «всеединства», Царства Божия на земле как высшей гармонии надличного и личностного. На историческом пути к ней неизбежен, согласно Соловьеву, этап отрицательного, эгоцентрического выявления индивидуальной свободы, в котором, однако, обнаруживается необходимый личностный полюс будущей гармонии⁶. Эти мысли по-своему развивал и Бердяев.

По Мережковскому, герои Достоевского не достигают «новой гармонии», «последнего Соединения»: духовное преображение мира — впереди. Но путь к нему — от «последнего безбожия» до высшей святости — предугазан мучительными внутренними борениями многих из них. И особенно Кириллова из «Бесов», «самого пророческого из всех созданных» писателем «образов» (XII, 184). Такова «ясновидческая» логика Достоевского в толковании критика.

Между тем художественная реальность далеко не во всем соответствует толкованию — например, представлению Мережковского о диалектике сопряжения «идеала Мадонны» с «идеалом содомским» у Достоевского. В его творчестве беспредельное развитие начала вседозволенности не является условием возрождения личности, а лишь симптомом болезней времени (в которых отражается и вневременное — болезни самой природы человеческой). Болезней, от которых она либо мучительно излечивается благодаря христианскому просветлению, либо не излечивается вовсе.

Вместе с тем за иными (даже не адекватными сочинениям писателя) теологическими построениями критика таится непосредственное восприятие, которое глубже рациональных объяснений. Плодотворно общее ощущение мира Достоевского как вершинного художественного постиже-

ния духовной жизни человека в ее антитетичности. Мережковский пронизательно улавливает здесь пиетет перед самоутверждающейся личностью одновременно со страхом перед возможными разрушительными последствиями этого самоутверждения, перед феноменом отчуждения. Точно опознана именно та проблематика Достоевского, которая оплодотворила мировую литературу нашего века, в том числе экзистенциалистский художественный опыт (особенно глубоко эта сторона творчества писателя вслед за Мережковским осмысливалась, но совсем по-разному, Н.А. Бердяевым и Л.И. Шестовым).

Очень существенно и другое. Для Мережковского весьма важно постижение Достоевским не только «внутреннего» человека, но и ситуации человека в мире. За состоянием мысли — общее состояние бытия. Антитетичность индивидуального сознания сулит всемирные драмы. Правда, в восприятии писателем этого «поединка рокового» критик преувеличивал его эсхатологическую окраску. И вместе с тем был глубоко прав, усматривая в «катастрофизме» видения Достоевского, во взрывчатых судьбах его героев пророческий смысл, прозрение будущих путей человеческих. Одна из удивительных особенностей сочинений писателя именно в том, что, казалось бы, целиком интроспективные, до конца исчерпанные коллизиями жизни духа, они вместе с тем обладают огромной онтологической перспективой. Творчество Достоевского — гениальный художественный эквивалент этого философского «сюжета» (гносеология, через которую открывается онтология). Таков вывод, который можно извлечь из анализов Мережковского. И он чрезвычайно ценен, ибо демонстрирует истинный масштаб мысли писателя.

Подобный же масштаб присущ и другой особенности произведений Достоевского — их исповедальности. Мережковский усваивает представление о ней, близкое В.В. Розанову, его книге «Легенда о великом инквизиторе Ф.М. Достоевского» (1891). В «вечной тайне» героев писателя находит тайну самого Достоевского (XII, 106). Двойничество Версикова напоминает ему о двойничестве автора «Подростка». Да и «за маской Великого Инквизитора» обнаруживает порой «лицо» писателя (XII, 146) и т.д. Но в противоположность современной Достоевскому критике, часто расценивавшей эту субъективность как способность создавать характеры лишь «по образу и подобию» своему (Н.Н. Страхов), Мережковский и другие деятели новой критики истолковали данную особенность писателя как проявление его универсализма, личную, интимную причастность — и в добре, и в зле — ко всей духовной жизни героев и стоящего за ними мира.

Такое представление об «амбивалентном» Достоевском, перспективное для восприятия его творчества в нашем столетии, намечается уже в

упомянутой ранней книге Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». В феномене Достоевского — «новое мистическое содержание идеального искусства» и одновременно «противоречия, запутанные в неразрешимый узел»: «Достоевский — пророк, еще небывалый в истории, новой *русской жалости*.

Но вместе с тем он — один из самых жестоких поэтов. <...> Где же сердце художника? В христианском смирении отца Зосимы или в гордости, доходящей до сумасшествия, нигилиста Кириллова, в целомудрии Алеши или в сладострастии Ставрогина, в жалости идиота или в презрении к людям Великого Инквизитора?.. Где он? Ни там, ни здесь. А может быть, и там, и здесь!» (XVIII, 222, 224, 226).

Метафизически универсальная мысль Достоевского проецировалась критикой этого направления и на конкретность истории. Так было на подъеме освободительного движения 1900-х годов. Отношение символистов той поры к социальной, политической революции колебалось от полного ее отрицания до ее приятия, но лишь как пути к метафизической революции духа («революция — мост к Теократии» — А. Белый), и неприятия как самодостаточности. Истоки подобного неоднозначного взгляда во многом восходили к Достоевскому. Именно у него негативное отношение к идее революционного насилия соединилось с катастрофическим видением действительности, нередко воспринимавшемся религиозно-философской критикой начала века как предвестие иной, эсхатологической, революции.

Именно этот смысл несло и название известной статьи Мережковского о Достоевском «Пророк русской революции» (1906). Вместе с тем в ней усилен критический акцент по отношению к писателю (известно, что помещению статьи в первом томе юбилейного собрания сочинений Достоевского воспротивилась его вдова Анна Григорьевна⁷). Это объяснялось общей радикализацией символистского — и шире — религиозно-философского движения революционных лет. Осуждались определенные стороны общественно-политической позиции позднего Достоевского. В значительно большей степени подвергались критике монархически-церковные и националистические тенденции мысли писателя.

Характерна, к примеру, последняя часть сочинения Волынского о Достоевском — посвященная «Бесам» «Книга великого гнева» (1903). Во многом именно критической нотой она отличается от предшествующих частей, написанных на рубеже 1900-х годов. Сохраняя огромный пиетет перед Достоевским, критик, однако, не приемлет его «шовинизм», «ослепление по отношению к Европе, к неправославным народам», «византийское богословие», искажающее его же глубинную религиозность, «негодующий протест <...> против истории, которая направляет движе-

ние общественной мысли <...>, не справляясь с <...> идейными построениями <...> даже таких великих людей, как Достоевский»⁸.

В известной статье Мережковского «Грядущий Хам» (1905) политическая безрелигиозная революция, с одной стороны, самодержавие и официальная церковь, с другой, представлены как два полюса зла, духовного «хамства». В контексте этой мысли, развитой в «Пророке русской революции» («Революция не что иное, как обратная сторона, изнанка самодержавия; самодержавие не что иное, как изнанка революции» — XIV, 219), оцениваются противоречия Достоевского. Снова возникает, но в политизированном и еще более, чем раньше, обостренном выражении тезис о несовпадении ясновидения Достоевского с его рацией («как это часто бывает с пророками, от него был скрыт истинный смысл его же собственных пророчеств» — XIV, 189), именуемыми здесь «лицом» и «личиною» писателя: «Личина — православие, самодержавие, народность; лицо — преодоление народности — во всечеловечности, преодоление самодержавия — в теократии, преодоление православия — в религии Св. Духа» (XIV, 235). Лицо — истина, личина — ложь, которой, однако, писатель обманывал самого себя, когда «цеплялся судорожно <...> за мнимые твердыни прошлого», чуждые его «внутреннему существу» (XIV, 188—189). Естественно, что распознавание пророческой истины, возвещенной тем, кто «был революцией, которая притворилась реакцией» (XIV, 188), — в конечном счете, главная цель критика. А между тем в самой статье больше внимания уделено все-таки уяснению не «лица», а «личины» — «бездонного противоречия» (XIV, 205) писателя в воззрениях церковных (возвеличение «православия восточного» в противовес «западному, римско-католическому», постулирование христианства не как «истины вселенской», а как «истины одного народа избранного» — XIV, 208), политических (обожествление самодержавия, «захватнические» помышления «в статьях по восточному вопросу» — XIV, 203) и др.

«Пророк русской революции» — движение дальше от «Л. Толстого и Достоевского». В случае с Мережковским общая деятельность его круга радикализация общественного сознания социально обострила взгляд критика на писателя и вместе с тем значительно обузила своим «обличительным» акцентом выработанную прежде концепцию. В последующие годы он станет еще более однозначен.

Например, в статье «Тургенев» (1909). Здесь утверждается, что в своем «религиозном отношении» ко «всемирной культуре» Тургенев подходил ближе ко Христу, чем Достоевский, чье «высокомерное презрение к “безбожному, гнилому Западу”» заключало в себе «опасность <...> нигилизма, который теперь на наших глазах вскрывается в “зоологическом патриотизме” <...>» (XVIII, 65—66).

В опубликованной в том же году большой статье критика «М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» сказано о «православной реакции Достоевского», который в своей знаменитой пушкинской речи с ее призывом «Смирись, гордый человек!» «смешивает свободу сынов Божиих с человеческим рабством» (XVI, 162, 167).

Весьма красноречива и тема «Достоевский и Горький» у Мережковского⁹, ее эволюция на протяжении предреволюционного десятилетия. В критическом опусе Мережковского «Чехов и Горький» (вышедшем вместе с «Грядущим Хамом» в 1906 г. в отдельном издании) Горький (как и Чехов) предстает носителем (и одновременно жертвой) нигилистического безрелигиозного сознания «интеллигентной середины» современного «русского среднего сословия». А противостоит этому традиция великой русской литературы, «всемирной и всемирной», в лице прежде всего Л. Толстого и Достоевского, являющихся «выразителями» уже не узко сословной, а «глубочайшей народной стихии и высочайшего культурного сознания России» (XIV, 69, 60).

Следующий примечательный «сюжет» — статья «Горький и Достоевский», появившаяся в конце 1913 г. — дает теме иной поворот. Статья связана с известнейшим эпизодом литературной жизни 1910-х годов: выступлениями-протестами Горького по поводу инсценирования Достоевского в Московском Художественном театре. Отмеченные режущими слух крайностями оценок, эти выступления вызвали бурную реакцию в прессе, огромное множество негодующих возражений. Возражал Горькому и Мережковский, демонстрируя неправоту, однозначность, прямолинейность ряда его суждений, относящихся и к Достоевскому, и к российской действительности. Но характерно, что эта полемика отличалась необычной на общем фоне уважительностью и сдержанностью тона. Самое же важное — в другом. В отличие от подавляющего большинства оппонентов Горького, Мережковский был совершенно согласен с ним в необходимости опровержений Достоевского, резкого противостояния реакционным, по мнению критика, тенденциям его мысли: «Хорошо сделал Горький, что начал или, вернее, возобновил спор с Достоевским о русской общественности. В Достоевском воплотилась вечная метафизическая сила русской реакции, сила сопротивления старого порядка новому. Не сломив этой силы, не преодолев Достоевского и *достоевщины*, нельзя идти к будущему»¹⁰. И упрекал Горького поэтому не в самом факте разоблачений, а в безрелигиозной — а, следовательно, и бесперспективной — позиции, с которой они велись.

И, наконец, еще один горьковский «сюжет», удивительно не похожий на предыдущие и удививший самого Горького. Это — посвященная повести «Детство» панегирическая статья Мережковского «Не святая Русь»

(1916). В ней критик возвестил об окончании этапа «сверхчеловеческого» босячества» в творчестве писателя и начале нового этапа, означенного рождением религиозного сознания. В результате, прежние минусы сменились на плюсы; произошло «все наоборот» и с освещением той оппозиции Горького Толстому и Достоевскому, с которой мы встретились в статье «Чехов и Горький». Там «сословно-интеллигентный» Горький противопоставлялся «всенародному» Достоевскому. Об «интеллигентском сознании» писателя идет речь и здесь, но лишь как о поверхности духа, некоем «полусознании», которое вступает в «противоречие неразрешимое» с его истинно «народною сущностью»: именно благодаря возникающему религиозному чувству Горький и стал «явлением всенародности», «демократией» <...> в высшем смысле»¹¹. Что же касается Достоевского, то — для Мережковского теперь — его и Толстого «правда» уже не «правда» народной стихии, а «правда единственных, правда личностей («аристократии» в высшем смысле)»¹².

В статье 1906 г. мирозерцание Чехова и Горького видится критику преходящим, ограниченным днем сегодняшним: по их писаниям «можно судить» лишь «о том, что сейчас есть или сейчас будет», в то время как «по Л. Толстому и Достоевскому можно судить <...> о более или менее далеких возможностях русского духа, не о том, что есть, а о том, что будет и, может быть, еще не скоро будет в России» (XIV, 60).

В «Не святой Руси» встречаем нечто демонстративно противоположное: «Они (прежде всего Толстой и Достоевский. — В.К.) — настоящее и прошлое, а он (Горький. — В.К.) будущее. Откуда идет Россия, можно судить по ним, а куда — по Горькому»¹³. Будущее — это «возмущение, восстание, делание»; прошлое — «смирение», «терпение», «неделание»: в «возмущающуюся, освобождающуюся Россию верит Горький», и «этоюто верой <...> он и близок нам, ближе Толстого и Достоевского. Тут мы уже не с ними, а Горьким»¹⁴. Как видим, Мережковский сходится здесь с Горьким даже в самых крайних и упрощенных сторонах его взгляда на творчество великих писателей (в духе «Заметок о мещанстве»).

В нашей статье мы не касаемся рецепции Достоевского — очень заметной — в художественных сочинениях Мережковского. Сделаем исключение лишь для пьесы «Будет радость», изданной в 1916 г. и тесно связанной с публицистическим освещением у Мережковского тех лет фигуры Достоевского.

В пьесе — излюбленная мысль автора о соединении «метафизического» и «общественнического». Молодая курсистка, живущая в ожидании чудес, будущей радости, предсказанной еще Христом своим ученикам, и пожилой земский деятель, завязанный позитивист, казалось бы, постоянно оппонирующий метафизике и религии, сходятся в истинно христианском помышлении служить ближнему для «деланья жизни новой», «тво-

ренья правды общей». И симптоматично, что антиподом грядущей радости становится в пьесе «мир Достоевского», на что сразу обратила внимание критика. Здесь и пародийный образ «сверхчеловека», «человекобога» в духе Кириллова и других персонажей писателя, но в значительно более ущербном варианте. Главное же — это отталкивающий, пародийно «перевернутый» по отношению к «идеальным» образам Достоевского мотив монастыря, старчества, служителей и ревнителей официальной церкви, воплощающий нравственное зло окружающей жизни. То, что великому предшественнику виделось основным источником грядущего духовного обновления, для автора пьесы безнадежно отживающее в перспективе времени, хотя еще очень цепкое сегодня.

Особенно резким оппонентом Мережковского стал в это время Вячеслав Иванов. К сказанному об этом в предшествующей статье добавим, что и в пьесе, и в других выступлениях Мережковского неприемлемой для Иванова оказалась и сама общая позиция — опускание религиозно-мистического на уровень общественной борьбы, ибо «двум Господам вместе служить нельзя»: «как кощунственно сказать: Христос, ergo реакция, — так же кощунственно сказать Христос, ergo революция»¹⁵. В этом ключе воспринят и Достоевский, чье религиозное мирозерцание Иванов чрезмерно отвлекает от социальной истории, полагая, что оно в конечном счете «не сочеталось у него, вопреки почти всеобщему, мнению, ни с национализмом, ни с политикой», ни вообще с «элементами исторической системы»¹⁶.

Иванов, однако, был прав в том, что усиленная идеологизация Достоевского в духе Мережковского заслонила истинные ценности великого творчества.

Возвращение к непререкаемому авторитету произойдет у Мережковского под впечатлениями прежде всего трагедии 1917 г. в России. Уже в статьях первых эмигрантских лет он свидетельствует: в современном мире «исполняются воочию» все зловещие социально-нравственные пророчества автора «Бесов», «Дневника писателя», создателя образа Смердякова и др.¹⁷ Поздний Мережковский снова пристально внимателен к широкой философской проблематике Достоевского¹⁸.

Сошлюсь — для примера — на его книгу «Тайна трех». Среди «немногих спутников», помогших ее автору пробиться «к живым родникам знания», Достоевский, как сказано здесь, — «величайший из всех»¹⁹. Он не только предугадал то, что произошло в жизни человечества после «всемирной войны» и «русской революции — антропофагии», но и проник в глубинный метафизический смысл этих процессов, явивших собой «отрицание религии с религиозною жаждою социальной правды»: «Мир никогда еще так не погибал, как сейчас; но, может быть, никогда еще и не

был так близок к спасению»²⁰. Именно Достоевскому, этому, по определению критика, «человеку из Апокалипсиса», оказалось доступно провидение и «конца мира», и — вслед за «бурей “бесов”» — «здешней вечной жизни», «вечной гармонии»²¹.

У Мережковского эмигрантских лет нет сколько-нибудь крупных работ о Достоевском. Но есть многие отдельные высказывания, сохраняющие в своей целокупности ориентацию мысли, которая была задана «Л. Толстым и Достоевским».

И наконец — о собственно художественных открытиях Достоевского в восприятии Мережковского. Тема эта возвращает нас к дореволюционным сочинениям критика — и прежде всего опять-таки к труду о Толстом и Достоевском, концентрирующему наиболее веские в этом смысле суждения. Помимо отдельных тонких наблюдений над стилем, Мережковским намечены некоторые продуктивные общие идеи, касающиеся особого художественного типа, порожденного катастрофическим видением писателя. Уже в статье 1890 г. «Достоевский» (первоначальное заглавие — «О “Преступлении и наказании” Достоевского») мы находим выразительную образную «формулу»: «Роман Достоевского — не спокойный, плавно развивающийся эпос, а собрание пятых актов многих трагедий» (XVIII, 11). Суждение это стало отправным пунктом для последующих развернутых сопоставлений Толстого — эпика с Достоевским — трагиком и для ряда интересных соображений о драматургичности прозы писателя, о подчинении в ней авторского повествования диалогу персонажей, об искусстве «постепенного напряжения, накопления, усиления и ужасающего сосредоточения трагического действия», сближающегося в этом качестве с древнегреческой трагедией, ее законом «трех единств» (X, 94–101). Здесь, по существу, и зерно будущей глубокой концепции романа-трагедии Вячеслава Иванова и, в частности, популярного в последующей литературной науке представления об архетипической природе образной системы писателя.

Весьма существенно и другое. Для Мережковского, по его удачному слову, особенно важно, что Достоевский «великий изобразитель <...> *страстей ума*» (X, 44). И далее: «На героях Достоевского видно, как отвлеченные мысли могут быть страстными <...> Существует логика страстей; но существуют и *страсти логики*. И это — по преимуществу наши, особые, чуждые людям прежних культур, новые страсти» (X, 102–103). Речь, таким образом, о глубоко укорененной в традиции и одновременно глубоко новой по своему духовному составу литературной форме, предвещающей формы интеллектуального искусства XX столетия.

Начиная с ранних публикаций, Мережковский развивал общий тезис о двойственной природе творчества писателя — реалистической и симво-

лической, о глубинных смыслах, главным образом религиозных, таящихся в его сочинениях за смыслами явными, видимыми — и «не в удалении, а в погружении до конца в самое реальное» (X, 158). Так понят «фантастический реализм» Достоевского или «реализм в высшем смысле», о котором говорил писатель по отношению к себе.

Есть у Мережковского и иной, особенно важный ракурс этой темы. «Фантастическое» Достоевского толкуется как ситуация эксперимента, «опытов с душами человеческими», уподобленных «научным опытам» в «огромной лаборатории с тончайшими и точнейшими приборами, машинами для измерения <...>». Отвергая «всем понятное обвинение» в «отсутствии <...> “здорового реализма” у писателя, в «неестественности, необычности, искусственности», критик, однако же, признает «редкими, странными, исключительными, искусственными» «условия», в которых поставлено в произведениях Достоевского «естественное явление». Но в результате этого «опыта» писатель «сходит в “глубины”, в которые еще никогда никто не сходил», обнаруживает «непроявившиеся стороны, силы, сокрытые в глубинах души человеческой» и «кажущиеся невозможными» «в условиях *теперешней* “реальной” жизни»: «Этого не бывает и, однако, это более чем естественно, это *есть*» (X, 106–107). Условность художественного эксперимента становится предпосылкой открытия высшей реальности. К этому выводу вместе с Мережковским приходят Бердяев, Волынский, Андрей Белый, намечая взгляд на Достоевского как на предтечу также и *художественных* путей XX столетия, в которых традиции классической поэтики соединились с поэтикой Нового времени, поэтикой сдвигов и деформаций, поэтикой эксперимента.

Сквозь провидческую сущность русского гения увиделось, таким образом, лицо самого нового века — черты его философского и исторического мироощущения, модели его искусства. Именно в этом — особенно широкий и продуктивный смысл темы о Достоевском у Мережковского и во всей критике русского религиозно-философского ренессанса.

¹ Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 217.

² Бердяев Н.А. Русская идея: Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // Вопросы философии. 1990. № 2. С. 137.

³ Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 24 т. М., 1914. Т. XI. С. 14. Далее том и страница указываются в тексте. (Труд «Л. Толстой и Достоевский» помещен в тт. IX–XII.)

⁴ См. освещение этой проблемы: Розенталь Бернис Г. Мережковский и Ницше (К истории заимствований) // Д.С. Мережковский: Мысль и слово. М., 1999.

⁵ Коренева М.Ю. Д.С. Мережковский и немецкая культура: Ницше и Гете. Притяжение и отталкивание // На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1991. С. 68.

⁶ См.: Левин Ю.И. Инвариантные структуры в философском тексте: Вл. Соловьев // Серебряный век в России: Избранные страницы. М., 1993. С. 14, 27.

⁷ А.Г. Достоевская писала С.Н. Смирновой 26 мая 1906 г.: «<...> убеждения, приписанные Д.С. Мережковским моему мужу, совершенно не соответствовали истинным его убеждениям <...>». См.: Мостовская Н.Н. Достоевский в дневниках С.Н. Смирновой (Сазоновой) // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 4. Л., 1980. С. 273.

⁸ Волынский А.Л. Ф.М. Достоевский: Критические статьи. 2-е изд. СПб., 1909. С. 305, 244, 359, 334.

⁹ См. ст. И.А. Ревякиной «Мережковский о Горьком: против и за» из упомянутого сборника «Д.С.Мережковский: Мысль и слово».

¹⁰ Мережковский Д.С. Было и будет: Дневник. 1910–1914. Пг., 1915. С. 281–282.

¹¹ Мережковский Д.С. Невоенный дневник. Пг., 1917. С. 10, 8.

¹² Там же. С. 7–8.

¹³ Там же. С. 7.

¹⁴ Там же. С. 22–23.

¹⁵ Иванов Вячеслав. Родное и вселенское: Статьи (1914–1916). М., 1917. С. 81, 80.

¹⁶ Там же. С. 71, 160.

¹⁷ Мережковский Д.С., Гиппиус З.Н., Философов Д.В., Злобин В.А. Царство Антихриста. Мюнхен, 1922. С. 17, 25, 29, 185 и др.

¹⁸ О некоторых упоминаниях и мотивах Достоевского в поздних сочинениях Мережковского см.: Пахмусс Темира. Достоевский в произведениях Мережковского периода эмиграции // Новый журнал (Нью-Йорк). 1991. Кн. 184–185.

¹⁹ Мережковский Д.С. Тайна трех: Египет и Вавилон. Прага, 1925. С. 22.

²⁰ Там же. С. 14, 10, 60.

²¹ Там же. С. 47, 82–83, 92–93.

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ И Ф. ДОСТОЕВСКИЙ*

Достоевский Вячеслава Иванова — тема эта столь обширна и уже в самой обширности так сложна, что в пределах небольшого текста дать сколько-нибудь отчетливое понятие даже об основном ее содержании едва ли возможно. Речь пойдет о восприятии творчества Достоевского Ивановым-критиком и Ивановым-художником слова. В последнем случае предложен лишь самый общий подход к теме, ввиду почти полной ее неразработанности.

Но и в первом случае автор статьи существенно ограничивает свою задачу, оставляя в стороне некоторые весьма важные аспекты воззрений Иванова на Достоевского. Такие, например, как конкретная мифопоэтическая интерпретация сочинений писателя — особое направление критической мысли о его творчестве, у истоков которого стоял Иванов. Оставляю почти в стороне и скупое, но крайне концентрированно намеченный в работах критика контекст исторической поэтики, к которому приобщен опыт Достоевского. Лишь в определенном ракурсе касаюсь ивановского толкования религиозной философии писателя. Моя задача — высказать некоторые соображения об освещении у Иванова *общего* типа творчества, черт *общей* художественной модели, представленной произведениями Достоевского, ибо они виделись критику как явление глубоко самобытное и вместе с тем нормативное — «кормчая звезда», с которой должно сверять свой путь будущему искусству.

Главные сочинения Иванова о Достоевском хорошо известны. Это — статьи «Достоевский и роман-трагедия» (1911), «Экскурс: Основной миф в романе “Бесы”» (1914), «Лик и личины России. К исследованию идеологии Достоевского» (1916) и, наконец, итоговая книга «Достоевский. Трагедия. Миф. Мистика» (впервые изданная в 1932 г. в Германии в немецком переводе), где, по свидетельству автора, соединены «в одно

* Впервые — в кн.: «Вячеслав Иванов: Материалы и исследования». М., 1996.

целое» прежние печатные статьи, подвергшиеся переработке, и «неизданные записи»¹. Но, помимо того, есть множество высказываний о Достоевском, часто очень развернутых, и в других статьях критика. На протяжении десятилетий он постоянно и неизменно обращался к писателю как высшей духовной инстанции в поисках ответа на самые важные для себя вопросы. При этом, естественно, менялись отдельные оценки и ракурсы², но общая концепция оставалась неприкосновенной, что позволяет рассматривать разновременные суждения Иванова о Достоевском в их целокупности.

Уже в 1920-е годы, задолго до выхода итоговой книги, было признано значение ивановских идей как одного из самых глубоких истолкований творчества Достоевского. Об этом — как будто впервые — веско сказал В.Л. Комарович (он писал о статье «Достоевский и роман-трагедия»: «Здесь собраны и как бы связаны в один узел все проблемы дальнейших работ о Достоевском <...>»); затем М.М. Бахтин, хотя и возражавший Иванову по ряду положений³. Позднее, вместе с дискредитацией в России символистского литературного наследия, дискредитируется и наследие Иванова, в том числе, его работы о Достоевском. Ныне мы начинаем заново постигать опыт выдающегося поэта, философа и критика. Это совпало и с новыми постижениями Достоевского, с резко обострившимся интересом к нему в России.

Отсюда — особая актуальность ивановских штудий о нем. Прочно вписанные в контекст русской религиозно-философской критики конца XIX — начала XX столетия о Достоевском, они приобщаются к двум основным ее выводам. Первый вывод — философская всеобщность творчества писателя. Другой вывод — взгляд на Достоевского как предтечу художественных путей XX столетия, подразумевающий — в том числе — особую поэтику условности и эксперимента. Правда, в отличие, например, от Волынского, Мережковского, Бердяева, Иванов не применял к Достоевскому понятие «эксперимент», которое употреблял преимущественно в негативном значении — как признак искусственного, не подлинного символистского творчества. Но самую мысль о взаимозависимости философско-метафизического видения и условно-символического начала в его художественном мире разделял: «Иллюзией необычайного реалистического правдоподобия, безусловной достоверности» Достоевский «прикрывает чисто поэтическую, грандиозную условность создаваемого им мира...» (IV, 415). «Реалистического правдоподобия» недостаточно для обнаружения высшей реальности творений писателя — *realiora*.

Но, помимо исходной общности, существовали, естественно, разные подходы к феномену Достоевского и соответственно предначертанной

им модели искусства. В этом смысле концепции Иванова принадлежит особое место.

Его апология Достоевского являет, может быть, некий парадокс, если иметь в виду решительное несходство и творческих, и психологических индивидуальностей писателя и критика. Однако, с другой стороны, знание о Достоевском у Иванова не было «отчужденным» знанием ученого-филолога (для которого совсем не обязательно психологическое сродство с предметом изучения), а было знанием исповедальным, свидетельствующим — вопреки общему несходству — о глубинной близости отдельных сторон мирочувствия⁴.

Таково представление об особом традиционализме творчества писателя (столь согласное с культом памяти у самого критика), широко обращенного и к литературному наследию, и к мифологическому архетипу. Не в меньшей степени относится это и к представлению (в целом, совершенно чуждому прижизненной критике о Достоевском) о катартической природе его искусства. Впервые высказанный Владимиром Соловьевым, этот взгляд был всесторонне развернут и углублен в ивановской концепции «романа-трагедии» Достоевского. В сопряжении опыта писателя с понятием трагедии, взятой в своем генезисе, критику всего важнее был ее нравственно-философский итог — конечное торжество идеального начала. Для «Вячеслава Великолепного» (Л. Шестов) с его «слепительным Да» миру главное состояло в том, что, подобно античному архетипу, «жесткая (ибо до последнего острия трагическая) муза Достоевского» «к очищению приводит нас всегда» (IV, 411). Очищение это, в свою очередь, означало примирение и воссоединение полярностей духа, представленных началом романским и началом трагедийным. Явившись, согласно концепции критика, «герольдом индивидуализма», «определившего собою с эпохи Возрождения новую европейскую культуру» (IV, 405–406), и пройдя затем долгую эволюцию, роман у Достоевского поднялся до истинной всечеловечности, воскресив и обновив традиции античного эпоса и античной трагедии. Синтезирование жанровых структур таит в себе, таким образом, огромный сущностный смысл — возведение индивидуального, личностного к просветляющей его всеобщности. Венцом этого пути и становится идея катарсиса.

В весьма плодотворной мысли Иванова о господстве философского пафоса в мире писателя была и чрезмерная категоричность — противоположение религиозно-философского начала у Достоевского началу собственно психологическому и недооценка последнего. С этим воззрением мы встретимся и у других, близких Иванову, философов-критиков начала века, и у их последователей. Именно так часто толковали известные слова Достоевского о себе как «реалисте в высшем смысле»⁵: «высшая»

реальность его сочинений — чисто метафизического, а не психологического происхождения. Г.В. Флоровский писал в 1931 г.: «Неточно называть его психологом», ибо он «изображал не душевную, но духовную реальность»⁶. О том же говорил и Ф.А. Степун, прямо ссылаясь на точку зрения Иванова⁷, и другие.

Действительно, именно Иванов во многом генерировал идею надпсихологизма Достоевского, но разъяснял ее менее прямолинейно, чем иные из преемников. Предпочитал говорить не о духовной, в отрыве от душевной, а о целостной «духовно-душевной» реальности у писателя, называл его «великим психологом», восхищался в его изображениях «еще не разгаданной многосложностью, многослойностью <...> современного человека» (IV, 495, 488). Но вместе с тем утверждал, что «истинному бытию присуще открывать себя, как единство в многоликости», где «многоликость» — это «периферия», а ядро — «внутренняя святость единого и всеобщего сознания» (IV, 520–521). И, значит, извивы индивидуальной психики, пусть и в совершенном запечатлении — не главное у Достоевского. Главное же — «процесс возведения метафизических надстроек над основоположениями внутреннего опыта», по отношению к которым (надстройкам) «психологический план» повествования вместе с внешне событийным планом являются «прагматическими» или «низшими планами» (IV, 422, 424). Отсюда — тип критического анализа, почти пренебрегающего тем, что названо здесь «потокм внешних действий и личных переживаний», ради полного сосредоточения (особенно в поздней книге) на метафизическом субстрате.

Следующий текст из статьи «Достоевский и роман-трагедия» (воспроизведенный с незначительными изменениями в книге о Достоевском) — ключевой для понимания главной мысли Иванова: «Огромная сложность прагматизма фабулистического, — пишет он, — <...> служит как бы материальной основой для еще большей сложности плана психологического. В этих двух низших планах раскрывается вся лабиринтность жизни и вся зыбучесть характера эмпирического. В высшем, метафизическом плане нет более никакой сложности, там последняя завершительная простота последнего или, если угодно, первого решения, ибо время там как бы стоит: это царство — верховной трагедии <...> где <...> человек решает суд для целого мира, который и есть он сам, быть ли ему, т.е. быть в Боге, или не быть, т.е. быть в небытии» (IV, 424).

«Завершительная простота», о которой идет тут речь, разумеется, тоже весьма сложна. Но это — сложность особого рода, резко отличная от другой, «низшей» сложности как спутанности, «лабиринтности», «зыбучей» изменчивости эмпирического существования, которое осмыслива-

ется и очищается в произведениях писателя всегда равной себе метафизической истиной.

Толкователей постоянно привлекали известные слова Достоевского — «через большое *горнило сомнений* моя *осанна* прошла»⁸. Вячеслав Иванов сильно прочувствовал этот трагизм пути, но еще сильнее — венчающую его «осанну». «Мятежный» век тяготел к «взрывчатому» Достоевскому. В своем представлении о катастрофичности его творчества этому отвечала и ивановская концепция. Но вместе с тем самым важным у Достоевского всегда оставались для Иванова не мятеж, а конечное возвышение над ним, утверждение незыблемости («время там как бы стоит») жиздительных сил бытия, обладание «единой синтетической идеей мира» (IV, 557).

С этим связан еще один непростой вопрос — о взаимоотношении рационального и иррационального, стихийного начала в творчестве Достоевского. Казалось бы, на него был дан недвусмысленный ответ. «Достоевский, — писал критик, — является последовательным поборником инстинктивно-творческого начала жизни и утвердителем его верховенства над началом рациональным» (IV, 420). Со страниц Иванова, посвященных Достоевскому, не уходит тема «оргийного гения», верного «духу Диониса», его интуитивного «проникновения» в «мистические глубины», которое «лежит вне сферы познавательной», «трепета» его «иррациональных переживаний». Однако к этим стержневым мыслям не сводимо «узрение» Достоевского, нам предложенное. У Иванова мы читаем, например, о «философической и общественной обостренности» романов писателя, что «сближает их <...> с типом романа-теоремы» (IV, 407). Иррациональный «трепет» творчества и «роман-теорема» — казалось бы, понятия — антиподы, но в ивановской концепции они соединились органично. Ибо, по существу, критик отрицал в творчестве писателя не собственно рациональное, а противоречащее художеству рационалистическое начало. Ведь и сам он, постоянно обращенный к иррациональному, обладал в высшей степени рациональным умом. И рассматривал Достоевского также сквозь эту, рациональную, призму, заметно осложнявшую его же собственное представление об «оргийном гении».

Так, Иванов называл Достоевского, наряду с Толстым, «великим аморфистом» (от «аморфный»), имея в виду «бесформенность их религиозного синтеза»: оба они лишь «стихийно всколыхнули наше духовно-нравственное сознание» (III, 297). Но, с другой стороны, неоспорима роль суждений критика как источника позднейшей концепции «идеологического» романа Достоевского. В работе «Достоевский и роман-трагедия» мы встретим составное определение «идеи-силы» (IV, 404), точно выражающее двойственную — импульсивную, стихийно-

энергичную и одновременно «умственную» — природу образа у Достоевского. Образа, чья бурнокипящая, «дионисийская» жизнь постоянно возводится к понятийной ясности. В статье «Две стихии в современном символизме» Иванов цитировал из гетевских «Годов странствий Вильгельма Мейстера», что есть «чувствование истины» в «просторах искусства»: она «смело устремляется навстречу последней ясности самого светлого дня» (II, 549). Приведение к «последней ясности» — так видится критику и основное назначение всей художественной динамики в мире Достоевского. Подобной ясностью общего плана отличается, по Иванову, композиционное строение романов писателя, увенчанное (о чем уже сказано) метафизической «завершительной простотой», которая проливает свет на душевную смуту, на всю неимоверную внутреннюю сложность запечатленной здесь реальности. Предмет мысли Достоевского — антиномические сущности духовного бытия человека. Но их драматическая спутанность в индивидуальном сознании («тут все противоречия вместе живут», — говорит Митя Карамазов) не абсолютна и не фатальна.

В конечной сути своей творчество Достоевского являет, по Иванову, высший, религиозно освященный принцип человеческого общения, гармонии между «я» и «ты», «я» и другим, «ясновидящее проникновение в чужое “я”»: «Смысл такого проникновения заключается в абсолютном утверждении, всею волею и всем разумением, чужого бытия: “ты еси”. При условии этой полноты <...> чужое бытие перестает быть для меня чужим <...>», «“твое бытие переживается мною как мое”, или: “твоим бытием я познаю себя сущим”» (IV, 417, 419)⁹.

Читаем у Иннокентия Анненского о «зловещем и трагическом характере» красоты у Достоевского, «ужасе <...> душевной *неслитости*», которую он «учил нас видеть», о «загадке “двух личин”», которая «волновала Достоевского всю жизнь»¹⁰.

Для Иванова же творения Достоевского живы именно «разгадкою» тайн. И в том, что человек не разгадал освобождающих его тайн или — словами Карамазова — «заданных» Богом «загадок», — его трагическая вина. Однако, это — не всеобщая участь. Над нею возвышен сам автор, — «неразгаданный <...>, а нас разгадавший, — сумрачный и зоркий вожатый в душевном лабиринте нашем» (IV, 402), а также любимые его герои, выполняющие ту же миссию, распутывающие душевную «путаницу», в которой «можно было совсем потеряться», как сказано в «Карамазовых». От Достоевского в литературе, — полагал Анненский, сознание «нашей неразрешимости»¹¹. Князь Мышкин, старец Зосима, Алеша Карамазов помогают избавиться от нее. «Разреши ты меня, Алеша», — просит Грушенька младшего Карамазова.

С точки зрения концепции Иванова все это очень важно. В творчестве Достоевского находил он предвестие будущих художественных путей. Но постулируя в качестве неотъемлемых признаков этого творчества конечную простоту и ясность, *разрешимость*, в определенном смысле шел против течения. О разноречиях этого рода между Анненским и Ивановым только что упоминалось¹². Правда, отношение Анненского к Достоевскому было осложненным. Он находил два измерения мысли в творчестве писателя: наряду с мрачно метафизическим, социально гуманное («поэт нашей совести»), связанное с традициями, с просветительской идеей изначально цельного человека.

Но позднее в критической мысли XX в. и художественном опыте ряда писателей, ощущающих родство с Достоевским, непостижимость подсознания, спутанность психического феномена в его произведениях нередко абсолютизировались, понимались значительно более однозначно — как точка отсчета, отделяющая классический век литературы от литературы Нового времени. Понимание это, несомненно, питалось импульсами от Достоевского и все-таки было далеким от его видения как целого. Критерий ясности, вносимый Ивановым, разумеется, не отрицал роли подсознания в мире писателя; напротив, подразумевал очень большую его роль, но как пути к конечному познанию, И тем самым дистанцировал феномен Достоевского от чрезмерной модернизации, оберегая его связь с традициями. В этом отношении результаты исследования были глубинными.

Но известно, что явление «богаче» закона. Иванов пытливно отыскивал общую идею Достоевского; многообразие же явлений, ее осложнявших, не слишком занимало его. Был проникновенно истолкован основной тон сочинений писателя, но в отвлечении от ряда обертонов.

И это позволяет понять характер воздействия Достоевского на художественный опыт самого Иванова. Полагаю, что оно было весьма специфичным и, может быть, не всегда наглядным, узнаваемым, но вместе с тем очень сильным. Речь идет главным образом о произведениях крупной формы, — таких, прежде всего, как трагедия «Прометей» («Сыны Прометея» — 1915, 1919) и «мелопея» «Человек» (1915, 1918–1919), «столь целостно, — по слову автора, — выражающая мое мистическое мирозерцание поэма»¹³.

Короткое отступление. Упомянутые сочинения — один из самых выразительных примеров неомифологизма в литературе XX столетия, который вызвал к жизни и весьма плодотворное направление критической мысли. Но уязвимым в этого рода исследованиях подчас бывает слишком прямой путь, прочерченный от того или иного художественного явления Нового времени к его архетипу. Точнее сказать, недостаточное внимание

к опосредованному характеру этих связей, к последующим художественным модификациям, в которых первоисток трансформировался.

Это опосредованность свойственна и названным произведениям Иванова, при всей уникальной погруженности их в мифологическое мышление. Древняя традиция, к которой они обращены, воспринимается тут сквозь призму Достоевского (что, естественно, не отменяет множественности других векторов и литературных ориентиров¹⁴). «Прометей» и «Человека», близко отстоящих друг от друга по времени, можно даже уподобить своеобразным моделям мира Достоевского в ивановском творчестве.

Основная философская оппозиция романов писателя — «Богочеловек и человекобог» (по определению Иванова, «война Бога и дьявола в человеческих сердцах» — IV, 404) — фактически становится и главным содержанием названных ивановских произведений. На страницах нашей книги уже шла речь об амбивалентности данной оппозиции (см. статью «Литература “серебряного века” как сложная целостность»). Речь шла и об особом взгляде на эту амбивалентность Бердяева, сблизившего в статье о Достоевском 1918 года «человекобожескую» (явленную Кирилловым из «Бесов») и «Богочеловеческую» идеи в творчестве писателя как свидетельства антропологической природы его метафизики (см. статью «Леонид Андреев на рубеже 1890–1900 годов и духовные искания времени»).

Что же касается Иванова, то он воспринимал «человекобожескую» идею лишь под отрицательным знаком, а, соответственно, и образ Кириллова: герой Достоевского, взойшедший на «одинокую Голгофу своего дерзновения», «совершает <...> свою антихристову, свою антигогофскую жертву, богочеловек наизнанку — “человекобог”, захотевший сохранить свою личность и ее погубивший <...>» (IV, 443)¹⁵.

Вместе с тем само по себе представление об антропологической окраске религиозной метафизики у Достоевского, равно как и об амбивалентном характере личностного начала, близко и Иванову. Толкованию Достоевским евангельского завета в «Великом инквизиторе» («свободным сердцем должен был человек решать впредь сам, что добро и что зло») соответствует у Иванова идея «свободного самоопределения» человека как условия «соборного» единения с Богом, но осложненная, как и у Достоевского, ощущением грозной опасности «своевольного самоутверждения в отъединении от “божественного всеединства”» (IV, 448).

Именно мысль о дихотомии личностного начала в его и созидательном, и разрушительном выявлении ложится в основу мифологической трагедии о «человекобоге» Прометее (завязь этой проблематики возникает в ранней мифологической трагедии Иванова «Тантал», 1904). А фи-

лософским обобщенно-лирическим сюжетом мелопеи «Человек» становится диалектика противостояния «Богочеловеческого» и «человекобожеского» начал, увенчанная преодолением антиномий. Перед нами — снова внушение Достоевского, «особого» Достоевского, возникающего словно наперекор характерным его рецепциям в XX столетии (например, фрейдистским), постулирующим фатальное двойничество писателя и его героев. Примечательно, что ликующее заклинание «Человек един» — заглавие последней, четвертой, части поэмы — точно соответствует подобным же формулам из ивановских работ о Достоевском. Например: «Он подслушал у судьбы самое сокровенное о том, что человек един...» (IV, 488).

Важно заметить: этико-философская оппозиция сочинений Иванова — самобытное проявление двуединой концепции личности, которая становится общим достоянием литературы «серебряного века», ее реакцией на засилье позитивистско-натуралистического художественного опыта, но одновременно и на возрастающую угрозу феномена «отчужденного» сознания. Показательно, что на другом литературном полюсе находим модификации тех же процессов. К примеру, у Горького, чей особый культ «человекобожия» (связанный, в частности, с «богостроительскими» идеями) соединился с инвективами по адресу индивидуализма. Воздействие Достоевского на такого рода процессы в литературе порубежной эпохи еще предстоит осознать и осваивать. На этом фоне опыт Иванова — одно из особенно демонстративных свидетельств.

В упомянутых крупных произведениях Иванова можно обнаружить следование не только проблематике сочинений Достоевского, но и чертам их художественного типа в своеобразном ивановском толковании. Суть его — утверждение конечного приоритета условно-обобщенной формы у Достоевского над конкретно-изобразительной. «Анализ его, конечно, прежде всего психологический и социологический» — признает Иванов; однако «то, что сам он испытал, проникая в глубины человеческого сердца, увело его далеко от сферы явлений, которые можно эмпирически описать или предвидеть» (IV, 495), переместило «в сферу метафизическую» (IV, 485). «Но для того, чтобы выявить события, происходящие в этой сфере, — категорически заявляет Иванов, — нет иного средства, кроме мифа <...>» (IV, 485). Миф, таким образом, утверждает-ся как ведущий в творчестве писателя художественный путь, хотя и сокрытый под эмпирической одеждой. Симптоматично, однако, следующее суждение о романе «Идиот» из книги о Достоевском: «На примере “Идиота” мы видим, как подчас миф, живая душа романа, раздирает конкретную оболочку его, вырываясь из его рамок, не находя совершенного выражения во внешних формах описываемой жизни, так что читатель,

переживающий события повести в категории этих форм, не сознает или лишь смутно сознает его присутствие» (IV, 548). Выходит, что конкретность образного воссоздания может стать, по Иванову, даже помехой в обнаружении сокровенного сущностного смысла произведения. Следование Иванова художественному опыту Достоевского состоит и в том, чтобы «устранять», так сказать, эти «помехи». В результате нам явлена «снятая» образная реальность, лишенная психологических и прочих обертонов, которые могли бы эмпирически осложнить лицемерие основной идеи. Такова трагедия «Прометей». В ее художественном типе, разумеется, очень мало общего с сочинениями Достоевского. Но внутреннее задание автора заключалось в том, чтобы довести до логического конца, до предельного обнажения наблюденную именно у Достоевского художественную тенденцию. Мы упоминали о вскользь брошенном Ивановым, но отнюдь не случайном сближении романов Достоевского с «типом романа-теоремы». О «Прометее» можно сказать в этом смысле — «трагедия-теорема».

Сложно и даже порой мудрено предельно обобщенное лирико-символическое содержание мелопеи «Человек», что побудило автора написать ряд комментариев к ней, дабы принести, как сказал он сам, «по-сильную дань на алтарь благосклонной Ясности» (III, 740). Но изначально математически стройна и прозрачна структура произведения. Движение от антиномичности исходных оппозиций («аз есмь» — «ты еси») к их гармоничному единению и композиционное членение поэмы на отдельные части строго и четко организованы по принципу: тезис — антитезис — синтез. О «Человеке» можно сказать в том же смысле — «поэма-теорема».

Иванов различал две «стихии», два типа в современном ему символизме — «идеалистический» и «реалистический». Искусство первого типа, чей «принцип», по утверждению критика, «психологический» и «субъективный», есть «творчество воли индивидуальной», созидающее «мир как *представление*» (II, 545). Его антипод — «реалистический символизм», утверждающий «хоровое» начало, безоговорочный приоритет метафизически общего над психологически индивидуальным и индивидуалистическим. Это и есть, по Иванову, истинный символизм. Ему и отвечает видение Достоевского, предстающее в критических трудах и художественных сочинениях Иванова.

Но в символистской призме возникали и другие видения. Одно из самых значительных — в «Петербурге» А. Белого. Характерно, однако, что Иванов, назвавший роман «гениальным творением» (в посвященной ему статье «Вдохновение ужаса»), заявил здесь же, что «Достоевский для Андрея Белого вообще, по-видимому, навсегда останется книгой за се-

мью печатями», имея в виду частые «злоупотребления внешними приемами Достоевского, при бессилии овладеть его стилем и проникать в суть вещей заповедными путями» (IV, 619). На самом деле, пути Достоевского и пути к нему были разными, что, по существу, и демонстрировало это суждение.

Известно, что восприятие Достоевского Белым было изменчиво и колеблемо, прошло через этап негативного отношения к писателю. (Подробнее об этом — в статье «Наследие Достоевского и русская мысль порубежной эпохи».) Но и сам апофеоз Достоевского у Белого был весьма отличен от ивановского. Идея итога, завершенного пути, обретенной истины, в которой катартически пересоздается трагедийное сознание, — главное в Достоевском для Иванова. Белый находит пророчества и откровения у Достоевского чаще всего вне сферы конечного обретения. Величие метафизики Достоевского открывается ему в обнаружении трагических антиномий пути человека.

Две основных идеи предопределяют и две различные (хотя и не антагонистические) модели мира Достоевского в восприятии модернистского круга: идея антиномичности и идея целостности как преодоление антиномичности. Первая преобладала. Наряду с Белым характерен, конечно, Блок с его ощущением глубинного катастрофизма мира Достоевского. Весьма характерна, например, и поэзия З. Гиппиус с ее ведущим мотивом драматических противоречий метафизической мысли, во многом восходящих к Достоевскому и предстающих в интимно-психологической призме.

Здесь еще одно различие видений мира Достоевского в творчестве русских модернистов. С одной стороны, метафизическое видение в «чистом» виде в духе Вячеслава Иванова, с другой — психологически осложненное (у Гиппиус, Блока, Белого). А, например, у Иннокентия Анненского — оно уже чисто психологическое и свободное от религиозно-метафизической «санкции».

Вообще «серебряный век» приносит поразительную множественность восприятий Достоевского — помимо названных писателей, у Мережковского, Сологуба, Андреева, Ремизова, Горького, Шмелева и др. Но вопреки резким различиям, точнее говорить все-таки не об исключаящих друг друга, а о взаимодополняющих концепциях, которые демонстрируют — и порой именно в своих несогласиях — неисчерпаемость Достоевского.

Самое важное, что все эти концепции, видения, модели стали позднее достоянием мирового художественного и философско-эстетического опыта, обогатившим не только дальнейшие рецепции Достоевского, но так или иначе общие пути искусства в нашем столетии.

¹ *Иванов Вячеслав*. Собр. сочинений. Брюссель, 1987. Т. IV. С. 486. В примечаниях к тому подробно освещена история создания книги. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.)

² См. реферат И.Б. Роднянской о названной книге Иванова — Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1980. Вып. 4.

³ *Комарович В.* Достоевский: Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925. С. 10; *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3. М., 1972. С. 14–16.

⁴ В общем плане о соотносительности мирозерцания Достоевского с мирозерцанием самого Иванова в его работах о писателе см.: *Гидини Кандида*. Литературная критика и герменевтика в работах Вячеслава Иванова о Достоевском: некоторые общие замечания // Vjačeslav 'Ivanov: Russischer Dichter — europäischer Kulturphilosoph. Heidelberg, 1993. Заметим, что автор статьи полагает возможным «в значительной мере абстрагироваться от конкретного содержания исследований Иванова, посвященных Достоевскому» (с. 191), ставя единственной целью выяснение своеобразных особенностей критического метода, явленного в этих исследованиях.

⁵ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 27. С. 65.

⁶ Цит. по кн.: О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов. М., 1990. С. 386.

⁷ *Степун Ф.* Мирозерцание Достоевского // *Степун Федор*. Встречи. 2-е изд. Нью-Йорк, 1968. С. 20.

⁸ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 27. С. 86.

⁹ Именно с идеей преодоления «отъединенного “идеалистического” сознания» и «утверждением чужого сознания как полноправного субъекта, а не как объекта» прежде всего связывает Бахтин взгляд Иванова на творчество Достоевского (*Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. С. 14).

Соотнесенность самой бахтинской концепции «полифонического романа» Достоевского с идеями Иванова рассматривалась в научной литературе с разных, подчас противоположных, точек зрения. См.: *Clark K., Holquist M.* Mikhail Bakhtin. Cambridge; London, 1984. P. 25–26; *Котрелев Николай*. К проблеме диалогического персонажа (М.М. Бахтин и Вяч. Иванов) // Культура и память: III Международный симпозиум, посвященный Вячеславу Иванову. II: Доклады на русском языке. Флоренция, 1988; *Грабар Михаил*. Михаил Бахтин и Вячеслав Иванов: Литературоведческий диалог или взаимное непонимание; *Йованович Мулинойе*. Вячеслав Иванов и Бахтин; *Terras Victor*. Bakhtin or Ivanov? // Vjačeslav' Ivanov: Russischer Dichter — europäischer Kulturphilosoph.

¹⁰ *Анненский Иннокентий*. Книги отражений. М., 1979. С. 134, 147, 148.

¹¹ Там же. С. 152.

¹² См. также ст. И.В. Корецкой: Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский // Контекст-1989: Литературно-теоретические исследования. М., 1989. С. 67.

¹³ Письмо Иванова Э.К. Метнеру от 18 дек. 1930 г. // Вопросы литературы. 1994. Вып. III. С. 309.

¹⁴ См.: Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 282–287; Шишкин А.Б. К истории поэмы «Человек» Вяч. Иванова // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1992. Т. 51. № 2.

О призме Достоевского, сквозь которую проступают древние мифологические мотивы, в «Повести о Светомире царевиче» Иванова см.: Венцлова Томас. О мифотворчестве Вячеслава Иванова: «Повесть о Светомире царевиче»; Иваск Юрий. Рай Вячеслава Иванова // Культура и память: III Международный симпозиум, посвященный Вячеславу Иванову. II. Доклады на русском языке. Флоренция, 1988. С. 38–40, 55–56.

¹⁵ Заметим, что позднее, в книге «Мировоззрение Достоевского» (1923) Бердяев, отступая от прежней своей идеи и уже совсем «по Иванову», характеризовал этот образ однозначно негативно: «Смерть Кириллова не есть крестная смерть, не есть Голгофа, приносящая спасение. Она во всем противоположна смерти Христа. Христос исполнил волю Отца. Кириллов исполняет свою волю, объявляет своеволие <...> В Кириллове Достоевский показывает последние пределы человекобожества, внутреннюю гибель идеи человекобога» // Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1993. С. 210.

УРОКИ УЧЕНОГО*

Замечательный литературовед Евгений Борисович Тагер (1906–1984) впервые — но, увы, посмертно — удостоен сборника избранных работ¹. Впрочем, задолго до этого подобный сборник готовил сам ученый. Но почти болезненная строгость к себе, заставлявшая вновь и вновь переписывать, исправлять, совершенствовать, казалось бы, целиком сложившиеся тексты, воспрепятствовала в ту пору осуществлению задуманной книги.

Между тем потребность в ней очевидна. Велик сегодняшний интерес к литературной эпохе рубежа XIX–XX столетий и советскому литературному движению на первых его этапах. А в исследованиях Тагера предстает одно из самых углубленных истолкований некоторых крупнейших художественных явлений этого времени. Его научные сочинения весьма ценны и общей своей методологией. И в этом своем качестве они нужны как «узкому» специалисту, так и современной литературной мысли в целом. Но не только ей. Они имеют все основания рассчитывать на благодарное внимание (и уже заслуживали его) непрофессионального читателя, при «участии» которого литературоведческие книги порой быстрее исчезают в наши дни с книжных прилавков, нежели иная беллетристика. Правда, малая тиражность и малая распространенность специальных изданий, где впервые печатались некоторые очень хорошие статьи исследователя, мешали им стать сколько-нибудь широким читательским достоянием. Теперь такая возможность появилась.

Тагер принадлежал к поколению, начинавшему литературную биографию в первое пооктябрьское десятилетие. Мы порою бываем чересчур придирчивы, пренебрежительны, обидно снисходительны к работе наших предшественников со свойственными ей неизбежными просчета-

* Впервые — в кн.: *Тагер Е.Б. Избранные работы о литературе*. М., 1988. Сост. В.А. Келдыш.

ми. Не надо забывать о трудном пути нашего общества, о множестве сложных идеологических и эстетических веяний, которые приходилось осваивать или преодолевать тем, кто создавал, по существу, новую литературную науку. Многое роднило их между собой, но, конечно, и отличало. Уроки из общественной и литературной истории извлекались по-разному. Решали широта кругозора и масштабы творческой индивидуальности.

Индивидуальность Тагера была с самого начала пути открыта многообразным впечатлениям новой действительности. Окончив Московский университет, он вовлекается в бурно кипящую литературную жизнь 1920-х годов. Правда, научные его достижения — еще далеко впереди. Первоначальные литературоведческие тяготения (отдельные публикации о Толстом, Достоевском и др.) довольно скоро сменяются литературно-критическими. Преподаватель рабфаков, лектор, литературный консультант, редактор, Тагер преимущественно отдает свою творческую работу — на протяжении конца 1920-х и большей части 1930-х годов — обозрению текущего литературного процесса. В ней господствуют малые формы — небольшая статья, рецензия. Порой и здесь сказывается характерно литературоведческое углубление в предмет. Такова, к примеру, статья о М.М. Пришвине (из IX тома первой советской «Литературной энциклопедии», 1935). И еще одно примечательное свойство ранних выступлений Тагера — свобода от какой бы то ни было групповщины. Отсюда — нестесненное, пестрое разнообразие литературных фактов, оказывающихся в поле зрения критика и рецензента.

В дальнейшем, вплотную обратившись к академической науке, Тагер жестко ограничил круг своих пристрастий. Но широта осталась — уже не как тематический признак, а как общий принцип отношения к изучаемым явлениям, как особенность самого исследовательского метода. Это был тоже ответ на требования времени.

Интенсивное развитие научно-литературной мысли в 1920-е годы было столь же богато новыми плодотворными идеями, сколь и противоречиями. Основное противоречие состояло в изоляции, недоброжелательном отчуждении друг от друга ряда литературоведческих и литературно-критических течений, усилия которых должны бы были в конечном счете направляться к одной цели. (Здесь не место рассуждать о причинах.) Крайняя их поляризация, которая выразилась всего красноречивее в противостоянии «вульгарного социологизма» и формальной школы, наносила урон литературной науке. Почти каждая из воюющих сторон по-своему «узаконивала» нарушение целостного восприятия искусства в его содержательно-формальном единстве — либо в ущерб содержанию, либо в ущерб форме. Изжить крайности — значило бы вернуть к

этому единству литературоведческую мысль. Объективная необходимость такого синтеза была отчетливо осознана уже к середине 1930-х годов. Но его осуществление затянулось на годы — по причине крайне неблагоприятных общественных обстоятельств. До середины 1950-х годов веяния если уже не «вульгарного», то во всяком случае предельно упрощенного социологизма давали явственно знать о себе. Речь идет о распространенной тенденции. Но вопреки ей в трудах наиболее даровитых и проницательных ученых постепенно утверждалась системная мысль о литературе. Именно этот путь оказался особенно близок Тагеру.

Уже его рецензии конца 1920–1930-х годов на произведения современных авторов (рецензии эти печатались в «Красной нови», «Литературном критике», «Молодой гвардии», библиографическом бюллетене «Художественная литература» и др.) соединяли последовательную социологическую ориентированность со многими стиливыми наблюдениями. Заклучая отзыв на один из «производственных» романов, Тагер писал о «разработке новых художественных форм, адекватных новому художественному содержанию», как об одной из основных задач советской литературы («Литературный критик», 1934, № 1). Проблемы содержательной формы станут во главу угла и в его последующей — научно-академической — деятельности.

О Тагере обычно говорят как о тонком аналитике стиля. Это, несомненно, так. Но первейшая особенность его лучших трудов — все-таки другая: концептуально целостный подход к литературному явлению в нераздельности всех образующих его сторон. Это прежде всего обнаружилось в сфере изучения творчества Горького, которая на многие годы определила научные интересы Тагера и в которой он занял одно из самых ведущих мест. Его приход в горьковедение в конце 1930-х годов почти совпал с началом многолетней работы в Институте мировой литературы Академии наук, ставшем в 1940-е годы основным центром по собиранию, исследованию и пропаганде наследия писателя.

Но как особая область советской литературной науки горьковедение складывается значительно раньше, еще в конце 1920-х годов, приобретая внушительные масштабы на протяжении следующих десятилетий. Появляется великое множество книг, статей, документальных публикаций о Горьком, которыми, по существу, объята вся деятельность писателя (работы С.Д. Балухатого, Б.А. Бялика, В.А. Десницкого, С.В. Касторского, Б.В. Михайловского, К.Д. Муратовой и др.). Формируются специалисты, целиком или почти целиком посвятившие себя Горькому.

Количество, однако, далеко не всегда переходило в качество. Наряду с достижениями, в горьковедении 1930–1950-х годов (да и позже) явственно сказывались типичные методологические «грехи» литературове-

дения той поры. В многочисленных публикациях перед нами представал не открыватель новых художественных истин, а прилежный иллюстратор идей марксизма-ленинизма. Помимо социологических упрощений, был и еще один «грех», свойственный уже собственно горьковиане. Писет перед одним из родоначальников новой литературы приобретал отчетливо «культовую» окраску. Это означало: непререкаемость писателя решительно во всем, обязательность его суждений едва ли не для каждого из советских литераторов. О подобных представлениях, возникавших еще при жизни Горького, сам он иронически сказал на Первом Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 году: «...мне кажется, что здесь чрезмерно часто произносится имя Горького с добавлением измерительных эпитетов: великий, высокий, длинный и т.д.

Не думаете ли вы, что, слишком подчеркивая и возвышая одну и ту же фигуру, мы тем самым затемняем рост и значение других?»²

Горьковедческие работы Тагера 1940–1950-х гг. далеко не свободны от социологических и прочих издержек тогдашней литературной мысли. (Издержки такого рода читатель заметит и в интересной статье «О стиле Маяковского».) Однако основной пафос исследований ученого состоял в обогащении и обновлении взгляда на писателя сравнительно с расхожими понятиями. Это достигалось, в частности, пристальным изучением творчества Горького как собственно художественного феномена, чего явно недоставало горьковедению. Деятельность Тагера имеет в этом смысле особенно большие заслуги.

Примечательно, что обобщающая работа о поэтике писателя появилась только в 1953 году. И закономерно, что она принадлежала Тагеру. Правда, до крайности требовательный автор аттестовал свою статью «О стиле Горького» лишь «предварительным черновым наброском». А между тем она имела немалый резонанс. Ведь, по существу, здесь впервые предстала, пусть суммарно и неразвернуто, целостная концепция горьковского стиля (от истоков и до конца пути) в его эволюции от романтически окрашенной поэтики к синтетическому образному слову с емким смысловым подтекстом. Общие подходы, намеченные этой весьма скромного объема работой, то и дело отзывались потом (и отзываются до сих пор) в конкретных анализах поэтического языка писателя у других авторов.

Впрочем, образцы такого, скрупулезно аналитического, разбора горьковских текстов со стороны стиля демонстрировал прежде всего сам ученый. Один из самых красноречивых примеров — обширная статья «Горький и Чехов», появившаяся еще раньше, в 1949 году. В свое время она вызвала благодарный интерес у специалистов, воспринималась как исследовательский эталон. Свидетельствую это и по воспоминаниям своих сотоварищей, и по воспоминаниям собственным.

С тех пор прошло много лет. Горьковеды и чеховеды продолжают постоянно обращаться к этой работе, но уже с большим пристрастием. Стала значительно заметнее социологическая прямолинейность отдельных характеристик. С иными выводами ученого справедливо полемизируют (например, с преуменьшением субъективного начала в стиле зрелого Чехова). Но иные, далеко раздвигающие границы социологических объяснений, прочно вошли в научный обиход. Сама методология изучения литературных связей — особенно сравнительного изучения поэтики — и по сей день выгодно отличает это исследование от ряда многочисленных публикаций на тему «Горький и...». В нем привлекает сложность. Сложность эта — во множественности уровней, на которых происходит анализ, и одновременно их взаимопроникновении. Сопоставление мирозерцательных позиций двух писателей подтверждается образной материей их сочинений, вплоть до «мелочей» формы. Весьма интересны наблюдения над поэтическим языком прозы Чехова и Горького, композиционными приемами их драматургии и т.п., которые проливают свет на широкую и общую проблематику исторической «встречи» двух типов реализма. У иного автора проблематика такого рода могла бы естественно заслонить, отодвинуть на второй план неповторимо индивидуальное в опыте художника. Но в работах Тагера — и данной, и последующих — «общее» не только не подчиняет себе «особенное», но, напротив, всемерно его обнаруживает.

В этом, пожалуй, — одна из самых важных черт горьковианы ученого. Очень важных и в условиях сегодняшнего бытия горьковского творчества. Ослабление его популярности и непосредственного воздействия на текущий литературный процесс — реальный факт. Виноваты во многом мы сами, толкователи — от специалиста-литературоведа до преподавателя средней школы. Отстаивая в его наследии типологически общее, мы меньше заботимся о выявлении интимно личных, «неотчуждаемых», так сказать, свойств его таланта. Из-за этого облик писателя, как он нередко очерчивается, не вызывает, вопреки добрым намерениям, живого интереса. В лучших интерпретациях Тагера Горький по-настоящему интересен, и интересен потому, что оригинален, своеобразен, порою неожидан.

Эти качества исследователь обнаруживает, например, даже далеко не в лучших произведениях писателя, хотя и канонизированных тогдашним литературоведением (статья «О жанре и стиле романа "Мать"» — 1962).

Метод Тагера-горьковедов красноречиво предстал в его монографии «Творчество Горького советской эпохи» (1964). Это — до сих пор самое капитальное исследование завершающего периода деятельности писателя. Книга убеждает не только в общей поучительности, но и в специ-

фичности путей художника. Уже с первых «тактов» ее начинает звучать, не прерываясь до конца, тема творческой индивидуальности, понятой широко и целостно. «Черты индивидуального своеобразия, — поясняет исследователь, — сказываются не только в области художественной формы; в равной мере они характеризуют и сферу идейного содержания: тема “утешительства”, например, или идея культуры как “второй природы” несут на себе такую же явственную печать горьковской индивидуальности, как и любая чисто стилистическая деталь <...> и, разумеется, это индивидуальное своеобразие не является “общеобязательным”...»³

Писатель последовательно исторического мышления, Горький сплошь и рядом не стремится к прямому запечатлению собственно исторических событий и лиц, охотнее показывая подспудное воздействие истории на частную жизнь «неисторических» людей. Он наблюдает коренные процессы жизни в человеке, зачастую далеко от социальной «нормы» — отщепенце, «чужаке», обладателе капризной и замысловатой психики. Ища пути углубления характера, он иной раз отказывается от «проверенной» динамики сюжетного действия в пользу «статики» портретного изображения. Своя типология образов, свой круг тем, свое течение времени... Понятие особого художественного «видения» в этой книге раскрывается в точном своем значении.

Оттого так свежо и интересно прочитаны наиболее известные, крупные сочинения писателя («Жизнь Клим Самгина», «Дело Артамоновых», автобиографический цикл 1920-х годов и др.), казалось бы, изученные вдоль и поперек. Но в книге подняты и почти не тронутые в ту пору пласты горьковского творчества. Таков цикл «Рассказы 1922–1924 гг.». Эти произведения, отпугивавшие критику своей многозначностью, прихотливостью, «непохожестью» на прежнего Горького («нечто не “от Горького”, как замечено самим писателем об одном из этих рассказов⁴), впервые получают здесь столь проницательное истолкование. Они осмыслены как плодотворный, хотя и не избавленный от трудностей, поиск новых путей художественного познания, новых стилевых форм. Поиск, который отмечен «искусством усложненного психологического развертывания образа» и стремлением воссоздать жизнь «с ее неразрешимой подчас противоречивостью».

Естественна и дискуссионность отдельных положений исследования. Тем более что многие утверждения автора также возникли во внутреннем споре с его коллегами. Но бесспорна значительность для своего времени этого концептуального труда, соединяющего тонкость конкретных наблюдений с историко-литературными обобщениями. Таковы главы о горьковском эпосе с широкими «выходами» в прошлое русской литера-

туры, освещающими историю развития эпической формы и новое ее качество у писателя.

Такова и глава о литературных портретах. С нею связаны и другие публикации ученого на эту тему. Литературные портреты — может быть, самая большая любовь Тагера среди горьковских сочинений. Эту привязанность разделяли выдающиеся современники писателя. «Вчера мы как раз говорили о Вас с Цвейгом, — писал Ромен Роллан Горькому в августе 1923 года, — оба сошлись на том, что никогда не читали в русской литературе ничего прекраснее Вашего “Детства” и очерков о Толстом, Чехове и др. Вы еще никогда так не владели своим искусством»⁵. А десятого марта 1927 г. С. Цвейг написал Горькому: «Во всей современной литературе я не знаю ничего равного, например, Вашим портретам Ленина и Толстого»⁶. И еще в одном письме Цвейга, год спустя: «Среди <...> десятков тысяч биографических очерков о нем (Толстом. — В. К.) я не знаю ни одного изображения, на котором он был бы запечатлен в таких дышащих жизнью и правдой тонах <...> Благодаря Вам русский мир стал для нас документальным <...>»⁷

В соединении документальности и высокого искусства — действительно, один из секретов притягательности лучших очерков-воспоминаний писателя (а всего их — около тридцати) о писателях, ученых, революционерах. Тагеру удалось раскрыть этот секрет. Всего успешнее и выразительнее — в статье «Жанр литературного портрета в творчестве Горького» (1960), содержащей интересные размышления о природе этого жанра вообще и о своеобразно горьковском его претворении. Оно истолковано как особый тип видения человеческой личности — предельно индивидуального и одновременно предельно обобщенного в воссоздании горьковской концепции Человека. И как особый стилиевой тип, в котором скупость изобразительных средств восполняется их многозначительностью.

Вот Горький вспоминает беседу Толстого и Чехова (очерк «А.П. Чехов»). В ответ на похвалы «Душечке» Чехов «долго молчал, наконец, вздохнув, сказал, тихо и смущенно: “Там — печатки...”» Не правда ли, можно не придать значения этой короткой реплике? Но исследователь останавливает нас на ней, такой «внешне нейтральной и безразличной». И побуждает увидеть, что в ней, как в капле, отражается не только личность Чехова с его «боязнью громкой фразы», но и самый метод его творчества. Ведь в своем «сложном “подтексте”, наподобие знаменитой реплики доктора Астрова о жарище в Африке», и эта реплика («Там — печатки...») «звучит так “по-чеховски”»⁸.

И в других литературных портретах улавливает Тагер особенную емкость обобщения, которую приобретают и реплика в частном разговоре, и отдельная пластически изобразительная деталь, и структурный прием. К примеру, в самой композиции очерка «Лев Толстой», основанной на

«мозаике фрагментарных заметок», разнообразнейших по содержанию и прихотливо, причудливо сцепленных, предстает, по наблюдению исследователя, непредсказуемая, неожиданная и изобильная мысль «человека-оркестра», как называл Толстого Горький.

Мастерски демонстрируется своеобразная «механика» лепки обобщенного образа современника «в тесных и сковывающих рамках достоверного мемуарно-исторического повествования». Это своеобразие выясняется и при помощи контекста. Свободно входят в исследование ассоциации и с живописным портретом, и с традициями портрета литературного.

Работам Тагера вообще свойственно присутствие — явное или подразумеваемое — широкого художественного ряда, к которому принадлежит отдельное рассматриваемое явление. И пусть конкретные параллели не всегда многочисленны и пространны. Но они всегда принципиальны. В том смысле, что теоретически обогащают предмет изучения. А с другой стороны, вызывают выйти за его пределы к еще более крупным задачам, не замкнутым определенным объектом. Возможность подобного выхода постоянно ощущалась в горьковiane Тагера; по существу, подсказывалась масштабами самого горьковского творчества. И это произошло.

Со второй половины 1960-х годов исследователь обращается к широко панорамному изучению русского литературного процесса конца XIX — начала XX столетия. Работы, написанные в эти и последующие годы, — высшая зрелость ученого. Она счастливо совпала с общими сдвигами в нашей литературной науке, создавшими условия для значительного расширения ее кругозора, освобождения от сковывающих ее догматических предрассудков. Это совпадение принесло значительные результаты.

Одна из основных примет русского литературного движения рубежа XIX–XX веков — его переходность. Оно развивалось в пестрой смене, изменчивой множественности явлений. Новые художественные феномены нередко возникали на пересечении разных путей искусства слова, в отталкиваниях и притяжениях.

Этот далеко не мирный, но вместе с тем и далеко не однозначный, сложный диалог направлений наша литературоведческая мысль долгое время воспринимала лишь как состояние войны. Противодействиям в литературном движении той поры (к тому же прямолинейно истолкованным) отдавали явное предпочтение перед взаимодействиями. Стала канонической версия об «избранничестве» новой, социалистической литературы: ее возвышение связывали с неизбежным кризисом «старого», «традиционного» реализма. Получил права гражданства недифференцированный, «сплошной» взгляд на модернистские течения, не считавшийся с разнокачественными тенденциями в них.

Упрощенные подходы к таким, как эта, многомерным, необычайно сложным художественным эпохам были особенно чувствительны. Между тем они внедрялись на протяжении лет. Лишь в 1960-е годы, в споре с догматизмом, стала складываться обновленная концепция русского литературного развития порубежного времени, немалым обязанная Тагеру. Ее утверждению и признанию в высшей степени содействовали его работы о реалистической литературе конца XIX века и о русской поэзии века XX, появившиеся в трехтомнике Института мировой литературы «Русская литература конца XIX — начала XX в.» (1968–1972).

Говоря о первом из этих «сюжетов», нелишне напомнить об одном обстоятельстве, которое сейчас кажется достаточно странным. Устойчивое предубеждение насчет упадка русского реализма на рубеже XIX–XX столетий объяснялось и тем, что ревнители этой версии не принимали в расчет деятельность позднего Льва Толстого и творчество зрелого Чехова. Как одного, так и другого великого писателя, чей путь окончился уже в XX веке, целиком относили к предшествующей, «классической», эпохе русской литературы. По сей причине они оставались попросту за порогом прежних общих трудов и лекционных курсов о литературе этого времени. И лишь в упомянутом трехтомнике оба писателя были впервые монографически крупно введены в непосредственный контекст литературного развития предоктябрьских десятилетий. Тем самым не только восстанавливалась «хронологическая» справедливость по отношению к Толстому и Чехову, но главным образом упрочивался авторитет всего литературного движения той поры в контексте всемирном.

Именно обобщающими выводами прежде всего интересен большой раздел о Льве Толстом (периода 1880-х и 1890-х годов), опубликованный в главе «Новый этап в развитии реализма» из первого тома названного трехтомника. Особый склад его творчества той поры сформирован духовным переломом, происшедшим в конце 1870-х — начале 1880-х годов. Но сквозь индивидуально неповторимое и исторически локальное исследование идет к общезначимому. Он выясняет исключительную роль поздних толстовских сочинений (вместе с чеховскими) в общем художественном перевооружении искусства на рубеже столетий, возникновении новых его форм. Толстой и Чехов не только соединяли нынешний век с минувшим в истории литературы. По-разному, но в близком направлении они прокладывали обращенные к будущему, неизведанные пути реализма. Того реализма, в котором былое «многостороннее живописное воспроизведение мира», «изобразительные задачи» отступали перед «задачами выразительными», перед «сосредоточенной энергией и экспрессивностью концентрированного художественного образа».

При этом исследователь осуществляет — на русском материале — развернутое сопоставление реализма и натурализма в конце XIX столетия (в одной из глав поименованного труда, вошедшей в его первую книгу). Такие сопоставления постоянны в литературной науке. Но в предшествующие годы на них слишком часто ложилась печать односторонности. И почти всегда ее истоком бывало предвзятое, вплоть до нигилизма, отношение к натуралистическому творчеству. Тагер — среди тех ученых, кто восстанавливал истину. Его работа возражает и постепенно уходящим в небытие «априорным табу» по отношению к литературе натурализма как якобы механическому копированию действительности, и еще живучему взгляду на ее метод как полностью враждебный реалистическому. Этому противостоит обстоятельно развитая мысль о натурализме как «об одном из видов реализма, сохранившего общие предпосылки метода», но обращенного не к «яркой индивидуальности, а некоей человеческой общности, <...> к “среде”, а не “личности”».

Можно спорить с предложенным объемом понятия «натурализм» — по-видимому, слишком широким. Соответственно ему значительная часть реалистических художников 1890-х годов (Мамин-Сибиряк, Гарин-Михайловский, Вересаев и др.) целиком втягивалась в натуралистическую орбиту. Точнее было бы говорить о подверженности их творчества подобным веяниям. По нашему мнению, натурализм — все-таки более замкнутая в себе (и более уязвимая) общность принципов. Но при всех дискуссионных моментах надо согласиться с тем, что в лучших своих проявлениях это движение было признаком жизни литературы, а не ее ущерба.

Высоким профессионализмом привлекают работы Тагера о русской поэзии начала века. Но не только этим. Поэтическая художественная культура (о которой речь) и ее порождения — нечто гораздо большее для Тагера, нежели предмет изучения, даже самый притягательный. Ей обязаны сильнейшие художественные впечатления его юности. Здесь — истоки эстетических вкусов и понятий будущего ученого. Исповедальные признания в любви Пастернаку и Цветаевой (которые мы находим в разделе «Приложения» этой книги) — больше чем достаточное свидетельство. Но случилось так, что вплотную заняться одной из самых личных своих тем исследователю удалось лишь к концу пути.

Впрочем, как ученый, Тагер не творил себе кумиров. Его работы отличались академической беспристрастностью в лучшем смысле. О русских натуралистах, скажем, он писал с тем же уважительным вниманием, что и о близких себе явлениях. И ему была чужда — насколько это от него зависело — суетность и конъюнктура, чем бы последняя ни подкашивалась.

В работе «Модернистские течения в русской литературе и поэзия межреволюционного десятилетия» из 3 тома трехтомника читатель прочтет очерк о Гумилеве. В публикации 1972 года сюда были внесены против воли автора коррективы, которые, хотя в целом и не меняя общей мысли, огрубляли изложение отдельными прямолинейно негативными аттестациями и др. Тагер решил выступить в этом случае под псевдонимом (Евгеньев). В издании 1988 года восстановлен первоначальный текст. Но и в нем явственно заметен холодок отчужденности, нередко ироничной, по отношению к поэту, вклад которого в русскую поэзию исследователь полагал значительно меньшим, нежели вклад ряда его выдающихся современников-сотоварищей (таких, к примеру, как Ахматова и Мандельштам). И не находил нужным давать перевес в своих оценках посторонним соображениям — даже самым почтенным с точки зрения момента — перед тем, что считал истиной.

В целом же упомянутое сочинение о русской поэзии отличается особенно интимным отношением к своему предмету в соединении с утонченной интерпретацией. В архиве ученого сохранилось письмо к нему (от 29 июля 1972 года) Д.Е. Максимова, крупнейшего исследователя «серебряного века» русской поэзии, так отозвавшегося об этой работе: «Я убежден, что это — лучшая из общих работ о Блоке и его младших современниках за последние десятилетия. Лучшая не только по уровню анализа и проникновению, но и по духу жизни, который ее пронизывает, и по историческому и всяческому опыту, который есть у Вас и которого нет во многих работах на те же темы...».

Глубиной проникновения в индивидуальные поэтические миры прежде всего впечатляет это исследование. На сравнительно небольшом пространстве — превосходно выполненные портреты ряда замечательных поэтов. Отвлекаясь от частных, автор сосредоточивается на основном пафосе творческой личности, ее смысловой доминанте, на том, что неустраимо и неповторимо в ней.

«Поистине эпохальное значение» соединения двух начал — «трагедийного и «поющего», «певучего» — в творчестве Блока, «поэта гармонии, прорастающей из хаоса». «Художник драматического <...> расщепления мира» Андрей Белый, так много предвосхитивший в искусстве XX столетия и свою «темою мирового распада», и свою поэтикой «фантазмагорического гротеска», «скрежещающей фонетики», «стилистических изломов, вихревых ритмических кружений». «Трагедия без катарсиса» в творчестве Сологуба, «люциферический свет» которой был светом, «проницавшим мглу мира, но не способным рассеять ее». Изысканный стилизатор Кузмин, который «словно переодевается в театральный гардеробе веков, творя веселое лицедейство на сценических площадках ис-

тории». И глубоко философичный Мандельштам, ощущавший историю в «противоречивом двуединстве монументальной очерченности и зыбкой призрачности», чуткий к своему катастрофическому времени. И по своему сближавшаяся с ним «чувством неблагополучия» ранняя Ахматова, в чьем «камерном» поэтическом пространстве» «вырисовывались неясные очертания “большого”, исторического мира с его кризисностью, надломленностью, сдвинутыми перспективами».

Можно, разумеется, не во всем соглашаться с теми или иными характеристиками. Но трудно остаться равнодушным к аналитическому искусству исследователя. И к отточенным образам-формулам, в которые выливалась его мысль.

С другой стороны, эта работа — как почти всегда у Тагера — интересна выходами от индивидуального к широкой и общей проблематике, что в данном случае особенно важно. Ведь диспут о модернизме, причем затрагивающий самое существенное в нем, не теряет своей остроты и по сей пору. С осложненной и обновленной мыслью спорят достаточно укоренившиеся понятия.

Суть последних — в их распространенном сегодняшнем варианте — сводится примерно к следующему. С искусством, о котором речь, безоговорочно связывают представление о духовном кризисе буржуазии на рубеже столетий. Чем объяснить тогда возникновение в лоне этого искусства неоспоримых, выдающихся художественных ценностей? Только тем, что они возникли в результате преодоления их создателями позиций своего направления, выхода за его пределы. Ибо на собственно модернистской почве не может произрасти ничего значительного.

Подобному взгляду на модернизм противостоит в современной научной литературе понятие о его многосложности. Внутри этого движения, наряду с кризисными, собственно декадентскими тенденциями, против которых восставали сами модернисты — многие из них, развиваются тенденции противодакадентские. Другое разноречие — между философско-эстетическими посылами и объективным образным содержанием ряда явлений модернистской литературы, которое сплошь и рядом оказывается сложнее и шире.

Материалом конкретного литературного «опыта» и поверяются в работе Тагера эти концептуально общие подходы. Одним из важнейших для исследователя становится тезис о преимуществах художественной практики русского модернизма над его теоретическим сознанием. Но весьма разноречива и сама практика, что явствует, например, из типологического сопоставления творчества Сологуба, представляющего «декадентский полюс символизма», и искусства Блока, воплощающего «полное освобождение от пут декаданса». Но не от «пут» символизма, в чем

хотят убедить нас иные расхожие представления о поэте. Неразрывная связь блоковской поэзии с исторической действительностью осуществляется «в пределах символизма как особого художественного метода», — утверждает Тагер. И проницательно толкует глубоко опосредованный характер этой связи свойствами самой художественной структуры: поэтический мир Блока «ничего не “отражает”, у него свое время и пространство, свои законы причинно-следственных связей и отношений, ничего общего не имеющие с законами, управляющими живой действительностью <...> Но в то же время он является своего рода поэтическим коррелятом мира реального, и все “превращения”, какие происходили в поэтических “мирах” Блока, соотнесены с изменявшимися представлениями поэта об исторической действительности»⁹.

При этом существенно для исследователя, что символическое «самозаконное мироздание» является приметой всего творчества Блока, в том числе и зрелых этапов. Интересная статья «Мотивы “возмездия” и “страшного мира” в лирике Блока» (1980) предостерегает от соблазна воспринимать стихи из знаменитого третьего тома лирики как прямое «изображение объективно существующей реальности». Насыщающие их многочисленные прозаические, «предметные подробности» становятся сплошь и рядом «условными поэтическими знаками» «ландшафта души». Символика «возмездия» и «страшного мира» входит «в систему поэтических мифологем» Блока, которые, однако, глубоко передают историческое ощущение своего века.

Разумеется, условно-поэтические знаковые системы этого времени часто имели совсем другое назначение — воплощать метафизическую идею символистского «двоемирия» и были в большей степени, чем блоковская система, близки философско-эстетическим «постулатам» своего направления. Впрочем, и сами они тоже заслуживают нелицеприятного к себе отношения. В работах Тагера отмечается их уязвимость, схоластичность. Но сказать только об этом недостаточно, поскольку непреодолимых преград между теориями, в которых якобы все плохо, и самим художеством, в котором ценно только то, что не похоже на теории, все-таки не было. В них присутствовало и глубинное позитивное ядро, которое, надо надеяться, отчетливее выявят будущие исследования.

Все это — только дополнительные доводы «в пользу» многосложности модернистского движения, что и отстаивал Тагер. Как писал он в другой своей статье «У истоков XX века», в этом искусстве «все как бы балансирует на неуловимо тонкой грани: крен в одну сторону — и художника подстерегают <...> лабиринты всевозможных <...> мистифицированных конструкций <...> крен в другую — и рождается возможность утверждения истинно гуманистических ценностей...»¹⁰. Тем более важно

отделить одно от другого. Особенно важно тогда, когда идет речь о совокупном вкладе русской литературы порубежного времени (и соответственно — каждого из составляющих ее направлений) в искусство нового века. Именно эти цели и ставит перед собой настоящая работа. Здесь обобщенно сформулирована роль открытий русского реализма конца XIX — начала XX веков — творчества позднего Л. Толстого, Чехова и — «в качественно ином плане» — М. Горького в рождении нового художественного мышления. И одновременно очерчено выдающееся значение опыта тех модернистов, чье творчество «знаменовало <...> движение вперед» и своими особыми путями осуществляло создание новой художественной «картины мира». «Распространенная тенденция считать таких художников “мнимыми”, более или менее “случайными” модернистами»¹¹ вызывает недоумение у исследователя.

«У истоков XX века» (1983) — последняя работа Тагера. Знаменательно, что именно ею завершается путь ученого. Здесь отчетливо предстает самое важное в его деятельности — адогматическая концептуальная мысль, которая сумела найти и родственную себе форму выражения.

О сравнительных преимуществах научных стилей, как и художественных, спорить трудно, ибо стиль — это человек. И все-таки в языке ученой прозы Тагера тоже есть общепедагогические черты. Она, разумеется, глубоко враждебна тому «канцеляриту», который — даже и до сих пор — часто гостит на страницах наших научных изданий. А с другой стороны, не близка популярным ныне эссеистской раскованности и ассоциативности, нередко размывающим четкость смыслового контура. Исследователь дорожил эмоциональной и образной краской, но лишь как дополнительным цветом. Он прежде всего был привержен строгой понятийной лексике и логике, чьи отточенность, сугубая выверенность сообщали особое изящество, своего рода эстетическую завершенность ряду его работ. В жертву самовыражению никогда не приносилась коммуникативная функция научного слова — с предельной ясностью доносить мысль до читателя.

Именно это свойство позволяло ученому постоянно обращаться не только к «посвященным», но к самой широкой аудитории разных уровней и возрастов. Так было на протяжении всей его научной жизни. Например, в 1934—1941 годах выходили многими изданиями пособия и учебники для педучилищ и средней школы по русской литературе начала столетия и советской литературе, написанные Тагером совместно с Л.М. Поляк. Последний из них, «Литература XX века», считался одним из наиболее удачных, серьезных школьных учебников по курсу литературы. Много позже, в 1951 году, в Учпедгизе появилась книга «Творчество М. Горького», где соавтором Тагера был другой крупнейший знаток и

исследователь русской литературы рубежа XIX–XX веков и горьковского наследия — Б.В. Михайловский (ему принадлежат главы о дооктябрьском периоде творчества писателя, Тагеру — о советском периоде). Монография, выходявшая тремя изданиями, была признана лучшим научно-популярным сочинением тех лет о Горьком.

Этими свойствами отмечена и еще одна сфера деятельности Тагера — многолетняя лекционно-преподавательская работа: сначала на рабфаках, в техникумах, рабочих университетах, средней школе, затем — в вузах. Он был особенно тесно связан с Московским городским педагогическим институтом, где в течение ряда лет (начиная с 1939 года) работал на факультете русского языка и литературы. Здесь сложилась очень сильная кафедра русской литературы. В разное время в нее входили С.К. Шамбинаго, Л.П. Гроссман, С.М. Бонди, А.Г. Цейтлин и другие видные ученые. Приезжали читать спецкурсы Г.А. Гуковский и Б.В. Томашевский. Тагер был самым младшим среди них и, однако, равным среди равных. Его репутация как одного из наиболее умных лекторов упрочивалась от курса к курсу. А те, кому посчастливилось участвовать в его семинарах и — того более — «попасть» к нему в аспиранты (среди них был и составитель этой книги), беседовать с ним с глазу на глаз, могли в полной мере ощутить обаяние его духовной личности.

Тагер принадлежал к той высокой культуре, что несли поэты Пастернак и Цветаева, пианист Генрих Нейгауз — люди, с которыми Евгения Борисовича связывали отношения дружбы. И к этой культуре он стремился приблизить многочисленных учеников, щедро отдавая им свое время. Ее веяние отчетливо в работах ученого.

Эта книга, демонстрирующая уроки подлинного исследовательского мастерства, — несомненное тому свидетельство.

¹ Основные исследования Тагера можно объединить — по содержательному и хронологическому признаку — в два цикла. Первый цикл — работы конца 1940-х — начала 1960-х годов, посвященные главным образом творчеству Горького; к ним примыкает и статья о стиле Маяковского. Второй цикл (середина 1960-х — начало 1980-х годов) связан с комплексным изучением русского литературного процесса конца XIX — начала XX в. Соответственно и книга состоит из двух основных разделов (I. 1) Горький и Чехов; 2) О стиле Горького; 3) Жанр литературного портрета в творчестве Горького; 4) Цикл Горького «Рассказы 1922–1924 годов»; 5) О стиле Маяковского. II. 1) У истоков XX века; 2) 90-е годы XIX века — новый этап в развитии русского реализма (Творчество позднего Толстого); 3) Модернистские течения в русской литературе и поэзия межреволюционного десятилетия (1908–1917); 4) Мотивы «возмездия» и «страшного мира» в лирике

Блока) и Приложения (Избранное Бориса Пастернака; Письмо Б.Л. Пастернаку; Из воспоминаний о Марине Цветаевой).

² Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 27. С. 334.

³ Тагер Е.Б. Творчество Горького советской эпохи. М., 1964. С. 5–6.

⁴ Литературное наследство. М., 1963. Т. 70. С. 503.

⁵ Архив А.М. Горького, т. VIII. Переписка А.М. Горького с зарубежными литераторами. М., 1960. С. 336.

⁶ Там же. С. 25.

⁷ Там же. С. 29.

⁸ Тагер Е.Б. Избранные работы о литературе. М., 1988. С. 168.

⁹ Там же. С. 384, 391–392.

¹⁰ Там же. С. 302–303.

¹¹ Там же. С. 301.

ПРИЛОЖЕНИЕ

БИБЛИОГРАФИЯ ОСНОВНЫХ РАБОТ В.А. КЕЛДЫША

Книги

1. Проблемы дооктябрьской пролетарской литературы. М.: Наука, 1964. [12,3 п.л.]
2. Русский реализм начала XX в. М.: Наука, 1975. [20 п.л.]

Статьи

1) Общие проблемы русской литературы рубежа веков и ее изучения

3. К проблеме литературных взаимодействий в начале XX в. // Русская литература. 1979. № 2; переизд. в: «Kunst und Literatur». Берлин. 1980. № 4, 5 (на нем. яз.) [2 п.л.]
4. О «промежуточных» художественных явлениях в литературе начала XX в. (на англ. яз.) // Труды VIII конгресса Международной ассоциации по сравнительному литературоведению. Будапешт, 1980 [0,5 п.л.]
5. Приобретения и задачи // Вопросы литературы. 1983. № 2; перепеч. в сб. ст. «В мире отечественной классики». М.: Худож. лит-ра, 1984 [1,5 п.л.]
6. Уроки ученого // Тагер Е.Б. Избранные работы о литературе. М.: Совет. писатель, 1988 [1 п.л.]
7. Наследие Ф.М. Достоевского и русская мысль порубежной эпохи // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX в. — начала XX в. М.: Наследие, 1992 [3 л.]
8. На рубеже художественных эпох // Вопросы литературы. 1993. Вып. 2 [1 п.л.]
9. Восемь глав из раздела «Русская литература» — в кн.: История всемирной литературы. Т. 8. М.: Наука, 1994 [6 п.л.]
10. О «серебряном веке» русской литературы и его изучении // Освобождение от догм. М.: Наследие, 1997 [1,5 п.л.]
11. Русская литература «серебряного века» как сложная целостность // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 1. М.: Наследие, 2000. [5 п.л.]; переизд. в: История русской литературы конца XIX — начала XX века. Учебное пособие. В 2 т. Т. 1. М.: Издательский центр «Академия», 2007 [1,8 п.л.; другой вариант].
12. Реализм и неореализм // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 1. М.: Наследие, 2000 [5 п.л.]; переизд. в: История русской литературы конца XIX — начала XX века. Учебное пособие. В 2 т. Т. 1. М.: Издательский центр «Академия», 2007 [1,7 п.л.; другой вариант].

II)

13. Цикл работ о проблемах русского реалистического движения конца XIX в. — начала XX в. — В кн.: Русская литература конца XIX в. — начала XX в. 1901–1907 (М.: Наука, 1971); Русская литература конца XIX в. — начала XX в. 1908–1917 (М.: Наука, 1972); Литературно-эстетические концепции в России конца XIX в. — начала XX в. (М.: Наука, 1975); Польская и русская литература на рубеже XIX–XX вв. (Варшава, 1978 — на польском яз.). [Более 20 п.л.]
14. Работы по истории русской журналистики этой эпохи: статьи о журналах «Жизнь», литературных сборниках «Знание», «Слово», альманахе «Шиповник» — В кн.: Литературный процесс и русская

журналистика конца XIX в. — начала XX в. Кн. 1 (М.: Наука, 1981); Русская литература и журналистика начала XX в. Кн. 1 и 2 (М.: Наука, 1984) [11,5 п.л.]

III) О творчестве отдельных писателей

15. Цикл статей о новеллистике М. Горького — В кн.: Горьковские чтения (М.: Наука, 1959); Наследие М. Горького и современность (М.: Наука, 1960); Горький и его эпоха. Вып. 2 и др. М.: Наука, 1986; 1989 и др. [Более 10 п.л.]
16. Лев Толстой в эпоху первой русской революции // Революция 1905–1907 гг. и литература. М.: Наука, 1978 [2,5 п.л.]
17. О «Мелком бесе» // Сологуб Федор. «Мелкий бес». М.: Худож. лит-ра, 1988 [1 п.л.]
18. Е.И. Замятин // Замятин Евгений. Избранные произведения. М.: Совет. писатель, 1989 [2 п.л.]
19. О прозе Сологуба // Сологуб Федор. Голодный блеск. Избранная проза. Киев: Дніпро, 1991 [1,5 п.л.]
20. О прозе Сологуба в свете русской классической традиции // Europa Orientalis. Roma, 1992. № 2. [0,6 п.л.]
21. О ценностных ориентирах в творчестве Горького // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1993. № 4; то же: Неизвестный Горький. Материалы и исследования. Вып. 4. М., 1995 [0,5 п.л.]
22. Вячеслав Иванов и Достоевский // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М.: Наследие, 1996 [1 п.л.]
23. Повесть Леонида Андреева «Жизнь Василия Фивейского» и духовные искания времени // Русская литература. 1998. № 1 [0,75 п.л.]
24. Достоевский в критике Мережковского // Мережковский Д.С. Мысль и слово. М.: Наследие, 1999 [1 п.л.]
25. Замятин — публицист и критик // Замятин Евгений. Я боюсь. Литературная критика, публицистика, воспоминания. М.: Наследие, 1999. С. III–XVIII [1,2 п.л.]
26. К проблеме «русского Ницше» («Рассказ о Сергее Петровиче» Леонида Андреева) // Искусство versus литература: Франция–Россия–Германия на рубеже XIX–XX веков. М.: ОГИ, 2006 [1,3 п.л.]
27. И.А. Бунин // История русской литературы конца XIX — начала XX века. Учебное пособие: В 2 т. Т. 1. М.: Издательский центр «Академия», 2007 [2 п.л.]
28. Розанов и русская литература Серебряного века // Наследие В.В. Розанова и современность. М.: РОССПЭН, 2009 [0,5 п.л.]
29. Преобразование элики («Хаджи-Мурат» Л.Н. Толстого) // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века: Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009 [2,3 п.л.]

Составительская работа

30. Летопись жизни и творчества А.М. Горького за 1914–1915 гг. // Летопись жизни и творчества А.М. Горького. Вып. 2. 1908–1916. М.: Изд. АН СССР, 1958 [9,5 п.л.]
31. Летопись литературных событий в России за 1901–1904 гг. // Русская литература конца XIX в. — начала XX в. 1901–1907. М.: Наука, 1971. С. 321–405.

Научное редактирование

32. Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX в. — начала XX в. (отв. ред.). М.: Наследие, 1992 [25 п.л.]
33. Неизвестный Горький (к 125-летию со дня рождения) (отв. ред.). М.: Наследие, 1994 [20,5 п.л.]
34. Вячеслав Иванов. Материалы и исследования (ред.). М.: Наследие, 1996 [20 п.л.] — Соредактор И.В. Корешкая.
35. Леонид Андреев. Материалы и исследования (ред.). М.: Наследие, 2000 [20 п.л.] — Соредактор М.В. Козьменко.
36. Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов): В 2 кн. (отв. ред.). М.: Наследие, 2000–2001 [108 п.л.].
37. С двух берегов. Русская литература XX века в России и за рубежом (ред.). М.: Наследие, 2002 [50,5 п.л.] — Соредактор Р. Дэвис.
38. История русской литературы конца XIX — начала XX века. Учебное пособие. В 2 т. М.: Издательский центр «Академия», 2007 [40 п.л.].
39. Андреев Л.Н. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. [гл. ред. издания]. Вышел т. 1. М.: Наука, 2007 [50,6 п.л.]
40. Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века: Динамика жанра. Общие проблемы. Проза (ред.). М.: ИМЛИ РАН, 2009 [52 п.л.] — Соредактор В.В. Полонский.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
Литература «серебряного века»	
как сложная целостность	9
Поздний Л. Толстой (конец 1890-х — 1900-е годы)	78
Преобразование эпики («Хаджи-Мурат» Л. Толстого)	111
Л. Толстой и Ф. Сологуб (О двух Ходынках)	143
О прозе Ф. Сологуба в свете русской классической традиции ..	149
О ценностных ориентирах в творчестве М. Горького	163
Неореализм (1900–1910-е годы)	171
I. Общий взгляд	171
II. И. Бунин	205
III. И. Шмелев	249
IV. С. Сергеев-Ценский	262
V. Другие пути	272
Евгений Замятин	294
К проблеме литературных взаимодействий	
в конце XIX — начале XX века (о так называемых	
«промежуточных» художественных явлениях)	332
Леонид Андреев на рубеже 1890–1900-х годов	
и духовные искания времени	378
О А. Ремизове	401
В. Розанов и литература «серебряного века»	414
Наследие Ф. Достоевского и русская мысль порубежной эпохи ..	426
Ф. Достоевский в критике Д. Мережковского	467
Вячеслав Иванов и Ф. Достоевский	480
Уроки ученого	493

ПРИЛОЖЕНИЕ

Библиография основных работ В.А. Келдыша	509

Научное издание

*Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН*

В.А. КЕЛДЫШ
О «СЕРЕБРЯНОМ ВЕКЕ» РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ:
Общие закономерности. Проблемы прозы

Корректор *Е.Н. Сченснович*

Компьютерная верстка *А.З. Бернштейн*

Подписано в печать 01.06.2010 г.

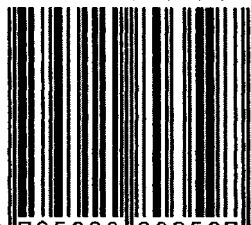
Формат 60×90/16. Бумага офсетная.
Гарнитура Petersburg. Печать офсетная.
Печ. л. 32,0. Тираж 800 экз.
Заказ 2056

ИМЛИ им.А.М. Горького РАН

121069, Москва, ул. Поварская, дом 25-а,
тел. (495) 690-05-61

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ППП «Типография “Наука”»
121099, Москва, Шубинский пер., д. 6

ISBN 978-5-9208-0359-7



9 785920 803597

