**ФИЛОСОФСКИЙ смысл РОМАНА Л. АНДРЕЕВА "САШКА ЖЕГУЛЕВ"**

Автор – Н.П. Козлов

До революции 1905-07 гг. в литературном процессе России сло­жилось своеобразное распределение ролей: поэзия принадлежала сим­волистам, в прозе господствовали реалисты. После революции проис­ходит перегруппировка сил. Символисты развивают свой успех и в об­ласти прозы. Они достаточно ровно выступили во всех прозаических жанрах, а самое главное, обратились к романной традиции, по-своему развивая то, в чем преуспели писатели-классики. Если раньше роман появлялся редко и к тому же имел структурные признаки повести, то теперь этот жанр привлек многих писателей, разделявших философ­ско-эстетические принципы символизма. Выходят романы Ф.Сологу- ба, В.Брюсова, А.Белого, в той или иной степени в оценке действи­тельности к ним примыкают романы Л.Андреева, а также М.Арцыба­шева и А.Ремизова. Таким обилием крупных эпических произведений не могут похвастаться писатели, отстаивающие во главе с Горьким старый реализм с его приверженностью к быту, разветвленному ха­рактеру и психологическим подробностям. Принцип изображения жизни в формах самой жизни, безусловно, имел годами проверенные достоинства, но он стал стеснять творческие поиски многих романи­стов, выступивших в после революции 1905 г. Новый тип романа нес на себе следы нового миросозерцания и менее ортодоксального взгля­да на искусство. Человек в нем рассматривался не только в горизон­тальных связях, определяющих его положение в обществе, в семье — словом, в том круге обстоятельств, которые создают социальную пси­хику, но и в связях вертикальных, раскрывающих общение человека с космосом, потусторонними силами, отвлеченными и небесными яв­лениями. Мир, изображенный в романах Сологуба, резко раскалывается на безобразные и идеальные части, тяготеющие к низменному и высокому, к уродливому и физически прекрасному. Трагедия прекрасного состоит в том, что оно редко, мимолетно и подвержено смерти, как и все земное. В романах Белого герои четко расставлены по социальным клеточкам, их горизонтальные связи иде­ологически и психологически определены, но в то же время герои со­относятся с прошлым, иногда очень отдаленным, с космосом, видят предзнаменования и ощущают в себе двойников, живущих таин­ственной жизнью. Это мир одновременно и живой, и фантастический, призванный художественно выразить философское миропонимание автора.

Менее усложнен и утончен художественный мир в романах Ар­цыбашева, Ремизова, А.Каменского. В произведениях этих писателей, которых не отнесешь к правоверным символистам, герои выполняют не столько индивидуальную, сколько родовую функцию. Они как бы заранее обречены авторами на то, что они типичны, что заключают в себе родовые признаки явления, что концентрируют определенную моральную и духовную проблему. Оценивая литературу этого вре­мени, Н. Бердяев проницательно заметил: ”В ренессансе был элемент антиперсоналистический” *[1].* Индивидуализация была ослаблена, об­щее начало господствовало. К примеру, в главном герое романа Арцы­башева ’’Санин” дан сгущенный тип российского нигилиста, который революцию воспринимает как нравственную вседозволенность, осо­бенно преуспевая в интимной области. Резкая очерченность образа полемически заостряет позицию автора, но вместе с тем снижает его индивидуальную завершенность.

Изображая вертикальные связи героев, писатели вводили в пове­ствование иррациональные порывы, мистические сны, оккультные си­лы, невозможные с точки зрения эмпирической повседневности явле­ния. Реальный сюжет, на котором строился роман, прослаивался та­инственными, сверхъестественными событиями, эмпирический факт деформировался, трагическое переходило в комическое и наоборот. Автор перестал быть объективным повествователем, сознательно и от­крыто взял на себя функцию демиурга. Он творит свой волшебный мир, повинуясь свободной воле художника. ’’Творимая легенда” Ф.Сологуба открывается знаменательными словами, направленными против сторонников эмпирического правдоподобия: ’’Беру кусок жиз­ни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я — поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожа­ром, — над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимук>мною легенду об очаровательном и прекрасном” *[21* Поэт и прозаик Сологуб реши­тельно защищает новую концепцию искусства, суть которой заключа­ется в активизиции преобразовательной роли автора.

Можно ли найти доминирующую основу, которая появилась в по­этике романных форм и объединила их в некое весьма любопытное эстетическое единство, свидетельствующее о том, что в середине пер­вого десятилетия XX в. родился новый эпический вид?

Изучая литературу начала века, мы сталкиваемся с феноменом, равного которому не знала история России. Творческая интеллиген­ция была захвачена философскими исканиями. Социальные потрясе­ния 80-х гг. вызвали раскол в среде интеллигенции. Господствующие ранее позитивистские и материалистические учения подверглись пе­ресмотру, начиная с фундамента, с философских оснований. Бердяев, сам активный участник общественного процесса начала XX в., так пи­сал о том удивительном времени: ”В России в начале века был насто­ящий культурный ренессанс. Россия пережила расцвет поэзии и фи­лософии, пережила напряженные религиозные искания, мистические и оккультные настроения” *[3].* Философский идеализм вытеснил по­зитивизм и отчасти материализм. Писатели серьезно вникали в споры по философским вопросам, а порою еще до начала литературной дея­тельности становились приверженцами определенных философско- нравственных учений. В ту пору влияние Достоевского и Л.Толстого более ощущалось в плане духовном, чем эстетическом. В каком-то философском потрясении заново изучались античные философы, ши­рокое распространение в России получили теории западных ученых — Ницше, Шопенгауэра, Фрейда, русская интеллигенция знакоми­лась с отечественной религиозной философией, в особенности с на­пряженными богословскими исканиями Вл.Соловьева. В творчестве каждого крупного писателя этого времени виден отпечаток увлечения философскими идеями.

С некоторой долей логической обоснованности можно спросить: не преломилось ли это почти всеобщее увлечение философией в худо­жественном видении, не повлияло ли на поэтику художественных произведений? Ведь сознание писателя не может быть расчленено на независимые друг от друга части, и его художественное творение — это плод целостного восприятия действительности. И, может быть, философский источник объяснит особенность поэтики русского рома­на, созданного в послереволюционные годы, прояснит то общее, что бросается в глаза при чтении романов Белого, Сологуба, Брюсова и примыкавших к этому направлению писателей, в том числе Андреева.

Игнорирование этой стороны мировосприятия порою приводит к незаслуженно резким оценкам произведений указанных писателей. Вот, например, современному исследователю творчества Андреева АБогданову не понравился роман ”Сашка Жегулев”; к которому он подошел с реально-бытовых позиций: ”Под покровом лирической эмоциональности, — пишет он, — привнесенной автором в созданный им художественный мир, скрывался жесткий каркас отвлеченных идей, ’’розданных” персонажам и разыгранных ими по ролям. ’’Алгеб- раизация”, подменившая символизацию, не совмещалась ни с реали­стической традицией, ни с жанровой спецификой романа” *[4*/. Пожалуй, можно даже согласиться с отмеченными признаками: есть и "жесткий каркас", и персонажи "разыгрывают" роли, есть и отступ­ление от "реалистической традиции”. Но ведь в том и заключается специфика нового романа, который создавался по другим художест­венным законам, и их необходимо понять, а потом уже не принять. Своеобразная "алгебраизация", о которой пишет А.Богданов, прису­ща почти всем романам того времени, в том числе и рассказам "Бра­тья" и "Господин из Сан-Франциско" такого неалгебраического писа­теля, как Бунин. Важно понять: почему писатели "раздавали" роли и почему действие в "свободных" романных формах неуклонно движет­ся к определенной точке?

Ответ, видимо, в том, что философская проблематика, включаю­щая изображение человека, и по "горизонтали", и по "вертикали", потребовала иных художественных средств. Образ, вырванный из привычного, естественного быта и подключенный к высокому напря-1 жению отвлеченной идеи, поднимается на некую высоту и парит над земным пространством. Он сохраняет качества живого человека, но в то же время его индивидуальность потеснена общим началом, пусть это будет вопрос о достижении всеобщей гармонии, как в "Творимой легенде" Сологуба, или о роли разума в российской истории, как в "Петербурге" Белого.

Внесение в образ отвлеченной идеи делает его менее разветвлен­ным в психологическом отношении. Иначе идея, в него вложенная, потеряла бы свою направленность, а это могло привести не только к неверному пониманию героя, но, что еще хуже, к неточному истолко­ванию самых заповедных авторских мыслей об устройстве человечес­кого общежития, о роли в нем Красоты, Веры, Воли, Мысли. Поэтому характеры героев в философских романах в начале XX в. выглядят несколько схематичными, если их сравнивать не только с героями До­стоевского или Толстого, но и с героями Куприна, Бунина, Горького. Тот же процесс некоторого "засушивания” характера происходит и в живописи, в творчестве "мирискусников”, Н.Рериха, но зато как уг­лубляется видение мира и расширяется философское содержание. Ви­димо, тут соблюдается закон художественной гармонии. Если что-то прибавляется к образу (отвлеченная идея), то это обстоятельство вы­тесняет какую-то часть психологической объемности и, таким обра­зом, рождается новый тип романа, возникает новая художественная система.

О том, что склонность писателей к философскому мышлению из­меняет тип повествования, писали не только литературоведы, но и сами писатели, причем, их признания имеют особую ценность, так как им лучше известен психологический процесс творчества и они тоньше замечают особенности образа. По мнению С.Залыгина, суще­ствует прямая зависимость между философской проблематикой и ху­дожественным текстом, который становится менее жизнеподобным, включая в себя условность, преувеличения, фантастику и другие на­рушения жизненных пропорций. ”По-видимому, — пишет он, — чем более высока в философском смысле задача, поставленная автором, тем сильнее и настойчивее эта задача вынуждает его отрешиться от образов совершенно правдоподобных и повседневных, а обращать свой взгляд к образам-символам, которые воплощали бы тот или иной аспект проблемы, поставленной в произведении в целом” *[5].* Наблюдение Залыгина, высказанное в общей форме, создает основу для изучения поэтики тех произведений, в которых четкб выражена философская ориентация. Примечательно, что писатели, склонные к философским размышлениям, часто прибегают к гротеску, символике, фантастике или создают какие-то промежуточные формы на грани реализма и символизма. Видимо, сгущенные, неправдоподобные образы более интенсивно выражают отвлеченную проблематику, легче подчиняются писательскому произволу.

Организация характера в крупных эпических формах требует большого мастерства и изобретательности в сюжетостроении. Много­образие жизненных коллизий и ситуаций, которыми изобилует ро­ман, не исключает некоторой повторяемости наиболее важных, зна­чительных сторон в психике героя. Какой бы динамичный и противо­речивый характер ни создавал романист, он всегда заботится о его оп­ределенности. В противном случае целостность героя была бы нару­шена, а задача, ради которой он создавался, не достигла бы цели.

Если эта личностная доминанта важна для психологического, бы­тового романа, то ее значение в несколько раз возрастает в философ­ском. В этом аспекте симптоматично творчество раннего Андреева. Наряду с рассказами ’’Петька на даче”, ’’Ангелочек”, ’’Жили-были”, ’’Большой шлем”, ’’Христиане”, отмеченными ясными мотивиров­ками и пластичностью образов, создаются ’’Бездна”, ’’Мысль”, ’’Жизнь Василия Фивейского” и др. рассказы с ярко выраженной фи­лософской проблематикой. Их герои, поднявшись на новый уровень художественного обобщения, что-то теряют в психологическом плане.

Склонность писателя к выяснению сущности нравственных проб­лем была замечена критиком К.Чуковским. В письме к нему в июле 1902 г. Андреев писал: ’’Верно то, что я философ, хотя большею ча­стью совершенно бессознательный (это бывает); верно, остроумно подмечено и то, что ’’типичность людей я заменил типичностью поло­жений”. Последнее особенно характерно. Быть может, в ущерб худо­жественности, которая непременно требует строгой и. живой индиви­дуализации, я иногда умышленно уклоняюсь от обрисовки их харак­теров” *[6].*

Знаменательно это признание. Философская задача, поставлен­ная писателем, потребовала более жесткого нажима на образ, так сказать, психологической монографичности, вследствие этого характер героя теряет в многообразии, сужается в объеме.

В ’’Творимой легенде” Сологуб вводит и земные, и мистические фабульные ситуации: его Триродов посещает нелегальные собрания интеллигенции и наблюдает на кладбище марш умерших, и везде он демонстрирует усталое равнодушие к земному, которое соседствует с единственным и неизменным — страстной устремленностью к роман­тическому идеалу Красоты. Белый в романе ’’Петербург” настойчиво подчеркивает сущность характера сенатора Аблеухова: его маниа­кальную любовь к порядку, прямолинейность, сухую рассудочность, приверженность к ’’мозговой игре”. Создается гротескный образ, оли­цетворяющий смешение западных и восточных начал, тех принципов государственности, которые вводились Петром I, но оригинально пе­реродились на русской почве. Своеобразие героя в произведении, на­целенном на философские обобщения, разумеется, зависит от таланта писателя, это аксиоматично, но в то же время оно определяется и жанром. И меньшая степень индивидуализации персонажей в фило­софских романах 10-х гг. XX в. появилась далеко не случайно, более того, она является жанровой закономерностью, художественным при­знаком философского романа.

Другая особенность, вытекающая из предыдущей, заключается в том, что в романах этого вида давление автора на героев ощущается сильнее/ чем в психологически-бытовом произведении. Повествова­тель чувствует себя в них вольготнее и в выборе языкового стиля, и в сюжетно-композиционной организации текста. Поэтому философский роман того времени включает в себя философские отступления, вся­кого рода пророчества, предвареющие судьбу героя, подчас повество­ватель и герой сближаются настолько тесно, что исчезает грань между ними, как это произошло, например, в третьей части ’’Творимой ле­генды” Сологуба.

В романах Белого представлены все виды иронии и возвышенной поэтичности. Стилевое своеобразие романов Брюсова определяется повествованием от первого лица, Ф.Сологуб сочетает реалистические, сатирические и романтические ’’стилевые массы” *[7].* Стилистическое многообразие философского романа также является его жанровой чер­той, идущей от единого начала, от той художественной задачи, кото­рую ставили перед собою писатели. Страстная активность повествова­теля, его явно выраженный прозелитизм в соединении с подвижно­стью героя и его подчиненностью воле автора определили стилистиче­ские средства произведений и их эстетические признаки.

Единственный роман Л.Андреева ’’Сашка Жегулев” занимает особое место и в творчестве этого выдающегося мастера, и в истории развития прозы своего времени. Помимо чисто творческих задач, с которыми связывал писатель свою работу над романом, в нем он предполагал высказать все сокровенное и тем самым разрешить столь затянувшийся спор с Горьким. Не соглашаясь с упреками своего кол­лективистски настроенного друга в ’’индивидуализме” и ’’анархизме”, Андреев писал ему 12 октября 1911 г.: "Сейчас я заканчиваю роман "Сашка Жегулев" — как только выйдет — пришлю тебе: эта вещь — я думаю — может способствовать окончательному выяснению наших писательских, товарищеских отношений. Возможно, что ты примешь ее, и я буду очень рад; но возможно, что и отвергаешь, — тоща и толковать не о чем” *[8].* Вещь не была принята Горьким, и долголет­ние связи между писателями окончательно распались.

Отечественная критика много писала об Андрееве, но охватывала его творчество неравномерно. Мало написано о прозе последних лет, особенно о "Сашке Жегулеве". Роман, в сущности, серьезно не изу­чался ни до, ни тем более после революции, когда философский пес­симизм Андреева вступил в решительное противоречие с расхожим бодрячеством ортодоксальной идеологии. Марксистская критика отка­зывала писателю в праве самостоятельно, без подсказок с ее стороны осмысливать революционные процессы. АЛуначарский в статье "Тьма" (1908), утверждал: "Мысль Андреева всегда будет слаба в своих титанических потугах..." *[9].* Об этом же писал и В.Воровский, который полагал, что писатель не в силах осмыслить ход человечест­ва, потому что он остановился в своем развитии на уровне публици­стики: "Грандиозные мировые и общественные вопросы не под силу односторонней, узкой мысли Л.Андреева" *[10].* После смерти писателя, в 1919 г., подводя итог многолетней дружбы, Горький не удержался от соблазна закрепить этот снисходительный взгляд на способности своего друга: "Но первые же наши беседы ясно указывали, что этот человек, обладая всеми свойствами превосходного художника, — хочет встать в позу мыслителя и философа" *[11].* Фраза явно иронична по отношению к философским способностям Андреева, но хорошо уже то, что Горький признает бту склонность. Однако высказывания корифеев марксистской критики надолго вывели талантливого писателя из ряда художников-мыслите- лей и определили ему место между реалистами и символистами, как с грустью предсказывал сам писатель.

В последнее время литературоведы стали проявлять интерес к роману. Одни, как я уже говорил, дают ему отрицательную оценку, которая, впрочем, не оригинальна. О надуманности, неестественно­сти, растянутости художественной ткани романа писал КХАйхенвальд в книге "Силуэты русских писателей” в 1927 г. По его мнению, все в этой вещи неудачно: "не понятен", "не ясен", "от начала до конца выдуман" главный герой, остальные персонажи "лишними словами автора... заслонены от нас", "части глушат целое, и в тоскливом не­доумении покидаешь книгу, в которой писатель не сумел правдопо­добно рассказать правду” *[12].* Другие литературоведы, хотя и не рас­сматривают роман детально, отмечают серьезность намерений автора "показать духовное бытие страны как единое целое, пересмотреть свое отношение к народу" *[13].* Это уже заявка не только на более доброжелательное отношение к роману, главное — повышается уро­вень изучения, более справедливыми становятся критерии оценок. В этом устремлении к объективности видится начало нового этапа в изучении всего творчества выдающегося писателя.

В романе Андреев ставил вопросы, остро волновавшие русскую общественность после революции 1905 г. Интеллигенция тоща осмыс­ливала итоги революции. Мощным толчком к серьезным раздумьям послужил знаменитый сборник ’’Вехи”, рассмотревший революцию с исторической, философско-нравственной и религиозной стороны. Пи­сатели всех направлений — и реалисты, и символисты — пытались разобраться в мучительно-тревожных вопросах: что же такое револю­ция, кто ее подготовил, нужна ли она для России и человечества, ка­ково национальное лицо России и ее будущее? Горький и Бунин углу­бились в проблемы национальной психики, создавая панорамные цик­лы, состоящие из рассказов о потенциальных возможностях русских людей. И.Шмелев осуществлял ту же задачу, ограничив себя изобра­жением традиций нарождающегося русского купечества и городского мещанства. Предугадать русский путь среди человечества пытались Мережковский, Блок, Белый, Сологуб. Они осознавали современность в плане религиозно-эсхатологическом, эстетическом, культурологиче­ском. Несомненным достоинством таланта Андреева является его ди­намизм. Он никогда не стеснял себя определенными формами. Глав­ную свою задачу видел в создании ’’Литературы мысли”, которой, по его мнению, достойно служат Блок, Сологуб, В.Иванов. Андреев рас­ширял, раздвигал пределы реалистического метода. Он не покидал со­циальной основы своего творчества, но и не хотел прозябать в рамках бытового психологизма. ’’Кто я? — спрашивал он себя, сознавая свою групповую неприкаянность.— Для благородно рожденных декадентов — презренный реалист; для наследственных реалистов — подозри­тельный символист” *[14].* Конечно, Андреев — реалист, но реалист той особой поры, когда нравственно-философская мысль и художест­венное творчество близко подошли друг к другу и искусство наполни­лось философичностью, обогатив и видоизменив привычные и устой­чивые литературные формы.

Первая часть романа названа ’’Саша Погодин”. Она представляет читателю не только главного героя романа, но шире — тот тип интел­лигента, который, по мысли автора, возглавил народные, крестьян­ские бунты в период революции. Фабула этой части обладает всеми признаками семейно-воспитательного повествования. Все персонажи так или иначе ’’работают” на образ Саши Погодина, помогают соста­вить о нем этическое и эстетическое представление, и никто другой не имеет своей самостоятельной сюжетной линии.

В несколько чопорную, подчеркнуто обособленную жизнь матери и детей история подсылает того героя времени, о котором много писа­ли авторы ’’Вех”. В поведении Колесникова, Сашиного учителя и вдо­хновителя, ’’теория слита с жизнью” ***[15],*** он бросил ”героический вызов” ***[16]*** русской современности. Активный член комитета и боевой организации, приговоренный к смертной казни за убийство губернато­ра, дважды бежавший из ссылки, он втягивает Сашу в вооруженную борьбу. Композиционный строй романа художественно подтверждает слова С.Н.Булгакова о том, что ’’весь идейный багаж, все духовное оборудование вместе с передовыми бойцами, застрельщиками, агита­торами, пропагандистами был дан революции интеллигенцией” *[* ***17].***

Сопоставление статей и текста романа показывает, что Андреев внимательно ознакомился со сборником и в основном солидаризиро­вался с теми философскими и нравственными выводами, к которым пришли философы и публицисты. Согласие обнаруживается в трак­товке некоторых факторов, повлиявших на формирование духовного облика главного героя. Как писал А.С.Изгоев, интеллигентный рус­ский юноша получал воспитание не у педагогов в средней школе, ”а в своей новой товарищеской среде” ***[18].*** В романе это наблюдение ху­дожественно реализуется в сценах весенней встречи гимназистов, в похоронах стыдливого, но безвольного Тимохина, покончившего жизнь самоубийством, в изображении той умственной атмосферы, ко­торая царила среди молодежи в начале революции.

Склонность к самопожертвованию и смерти — характерная черта в моральном облике Саши, но эта же черта, как отмечают С.Булга­ков, Струве, Изгоев, типична для передовых представителей интел­лигенции. Главный герой предложил себя ’’для совершения террори­стического акта над губернатором” Телепневым, хотел убить друга своего покойного отца, видя в нем средоточие всего косного, жестоко­го и лицемерного. Приняв это решение, Погодин знал, что сам будет лишен жизни. По этому поводу писатель замечает: ’’...спастись Саша не думал и даже не хотел”. Ситуация напомнила сказанное в статье Изгоева о нравственном идеале радикально настроенной молодежи накануне революции. ’’Этот идеал, — писал видный ученый и обще­ственный деятель, — глубоко личного, интимного характера и выра­жается в стремлении к смерти и готов постоянно ее принять. Вот, в сущности, единственное и логическое, и моральное обоснование убеждений, признаваемое нашей революционной молодежью в лице ее наиболее чистых представителей” ***[19].***

Но не только в психологии Погодина встречаются моменты, сви­детельствующие о близости Андреева и авторов ’Вех”, но и в поведе­нии ’’передового борца” и ’’застрельщика” Колесникова можно с из­бытком найти те настроения, на которые указывали проницательные ученые. Думается, писатель сознательно перекликался с ’’Вехами”, чтобы на языке искусства подчеркнуть правдивость аналитических выводов именитых авторов сборника.

Но в то же время Андреев в трактовке героя-интеллигента шел своим путем. Семейную фабулу, содержащую в общем-то несложную жизнь гимназиста предреволюционной и революционной поры, он подчинил своему философско-нравственному замыслу. Еще в рассказе ’’Тьма” (1907), написанном задолго до выхода ’’Вех”, он поставил проблему нравственной чистоты и непорочности человека революци­онных убеждений, столкнувшегося с тьмою и грязью дома терпимо­сти. Это столкновение показало непрочность чистоты и смятение ее носителя, заявившего о необходимости опуститься на дно, чтобы там, в ’’темноте”, стать ’’грозным глашатаем вечной справедливости, кото­рой должен подчиниться и сам Бог — иначе он не Бог!”. Опуститься к самым падшим, чтобы сравниться с ними, — это и есть ”крестная жертва” интеллигента. Андреев только поставил вопрос о ’’крестном” самопожертвовании, о своеобразном самозаклании во имя высшей справедливости и всеобщего равенства, но не развил его. Для чего нужно ’’гасить фонарики” в доме терпимости, в чем смысл посыпать голову пеплом перед проституткой? В данном случае материал рас­сказа восстал против философского замысла, и писатель вынужден был признать свое художественное поражение. Журналист А.Потем- кин в ’’Петербургской газете” за 1908 г. приводит знаменательные слова Андреева: ’’Жаль, очень жаль, что испортил тему, которую счи­таю чрезвычайно важной и интересной... Большая, огромная тема... Мне ’’адски” досадно, что не справился с нею” *[20].*

В ’’Сашке Жегулеве” он развивает тему ’’крестной жертвы”, са­мозаклания на более реальном, а главное, более соответствующем за­мыслу жизненном материале, да и сам замысел, разумеется, претер­пел изменения и уточнения. Формирование характера Саши Погоди­на, принесшего себя в жертву народу и свободе, освещается целена­правленно и целеустремленно. Рискуя быть докучливым, писатель на­поминает читателю о чистоте, скромности, ангельской непорочности героя. И знакомые матери, и гимназисты — все говорят о чистоте юноши. ’’Саша! Ты чистый, ты этого не поймешь”, — говорит Тимо­хин. Необычайно целомудренно относится он к девушкам, во имя жертвенного долга отказывается от любви прекрасной Жени Эгмонт. Недаром Колесников, убежденный в том, что революция и нравствен­ная чистота — синонимы, останавливает свой выбор на Погодине. Пи­сатель подчеркнуто, как и другие романисты его времени, рисует ге­роя, положительного во всех отношениях. С точки зрения типизации можно провести параллели между Погодиным, Триродовым, Дарьяль- ским, и мы найдем много общего в них.

Самим рождением Саша был подготовлен к крестному подвигу. Народ, как бы расточая свои биотоки, избрал его в качестве жертвы. Мать, например, не могла объяснить, почему Саша, этот здоровый ребенок, так быстро утомляется от игр, а Колесникову он признается: ”Иноща я себя чувствую мальчиком, а то вдруг так стар, словно мне сто лет и у меня не черные глаза, а серые. Усталость какая-то... От­куда усталость, когда я еще не работал?” На что Колесников ”серьез­но, даже торжественно... сказал: — Народ, Саша, работал. Его тру­дом ты и утомился”. Во ”Тьме” схожие мысли высказывает автор-по­вествователь. Надо признать, что детерминизация духовных свойств героя несколько необычна и не свойственна классическому реализму, который тяготел к социальному обоснованию поведения героя. Прав­да, писатель не привлекает высшие силы для объяснения судьбы, но роковое начало, определяющее путь Погодина, несомненно, присутст­вует; оно заключено в генетической сущности характера, в его предо­пределенности. По каким-то тайным, неясным каналам, через мать и отца, взятым в противоречивости, народ передал герою свои высшие нравственные принципы — требование чистоты, любви и самопо­жертвования.

Весьма своеобразно юноша Погодин составил свое представление о России, о ее безграничных просторах и русских мужиках. Огромный сад рядом с их домом и дорога, его огибающая, превратились в ’’муд­рого наставника”. ’’Без него, пожалуй, — восклицает повествователь,

* не узнал бы Саша так хорошо, ни что такое Россия, ни что такое дорога с ее чудесным очарованием и манящей далью”. И коща Пого­дин стал Сашкой Жегулевым, то окрестные леса и дороги лишь под­твердили его ранние сны и представления. Мужиков он увидел на грязной базарной площади, через которую ходил в гимназию, и от­несся к ним с ’’крайним любопытством”. Для объяснения этого обсто­ятельства писатель вводит знакомый мотив психологического пред­знаменования. Герой был, так сказать, закодирован природой, исто­рией, роком для того, чтобы объединиться с этими незнакомыми зага­дочными людьми. Вот как мотивируется эта духовная близость: ’’...тот старый и утомленный, который заснул крепко и беспамятно, чтобы проснуться ребенком Сашей, увидел свое родное в загадочных мужиках и возвысил свой темный, глухой и грозный голос Его и ус­лышал Саша”. Кто это ’’тот старый и утомленный”? Одним словом невозможно определить. У Андреева, как в известной степени и у Бу­нина, это историческая психика нации, это та стихийная нравствен­ность, которая переходит от одного поколения к другому, формируя основу национальной души, это наследственная информация, нахо­дящаяся где-то в тайниках сознания и приходящая в движение, как только наступит время. Образ Погодина заключает в себе своеобраз­ную философско-нравственную концепцию человека, которую разви­вал в своем творчестве Андреев.

Мотив роковой предопределенности героя проявляется и в лири­ческих пророчествах автора, не скрывающего от читателя его траги­ческого конца, и в неоднократно повторяющихся приметах портрета У Саши ’’жуткие, обведенные самой смертью глаза”. Может быть, действительно, как говорит критик, образ сведен к субъективной роли

* роли крестной жертвы?
* Несомненно, образ Погодина, как и все другие в романе, подчи­нен философскому замыслу и поэтому более рационализирован, чем герои ранних рассказов того же Андреева. В нем полнее выражена идея, которая входит в качестве составной в общую философско-нрав­ственную систему писателя, объясняющего и оценивающего мир. Ко­гда-то В.Ф.Переверзев упрекал ’’мудрствующих философов” в том, что они все богатство образной формы сводят к понятию ’’идея”, и ре­шительно заявлял: ’’Образ не может быть формой идеи, а идея не мо­жет быть содержанием образа” *[21].* Нельзя с этим не согласиться. Действительно, образное творчество не сводится к сухой идее, если образ не лишен психологизации, индивидуализирован и создан на ос­нове реалистических принципов. Однако Андреев, не отказываясь от эмоционально-психологического содержания образа, стремился выде­лить в нем мысль, точнее — подчинить образ определенной програм­ме, а это потребовало модификации самого образного строя. Отвечая Горькому, почему он отказывается от работы в ’’Знании”, Андреев писал: ”Но если принять другую задачу, ту, которую я хотел поста­вить для сборников ’’Знания”, то станет все по-другому. Задача же эта: свободная человеческая мысль, вечно пытующая, вечно ищущая, и как лучшее выражение ее — искусство, литература” *[22].*
* На первое место выдвигается мысль, концепция всей вещи. В об­разе Саши подчеркивается, пусть и тенденциозно, идея нравственной • чистоты, народности и самопожертвования.
* Но содержание образа не ограничивается земными пределами, оно раздвигается до библейской высоты. Недаром народ и Колесников называют Сашу ’’агнцем”, ’’ангелом чистым”, ’’барашком белень­ким”, вызывая в памяти светлый образ Агнца из ’’Откровения святого Иоанна Богослова”, который оказался единственным из окружения Бога, кто был достоин раскрыть провидческую книгу, ’’запечатанную семью печатями”. Последняя часть ’’Нового завета” высоко подни­мает роль и силу Агнца, приближеннося к Богу за свою чистоту и добровольное заклание. Апокалипсический Агнец и юноша Погодин сопоставляются друг с другом, порождая разнообразные ассоциации и представления о соотношении земного и библейского и прежде всего мысль о том, что в реальной жизни чистота и кровь — несовместимые явления. Образ в романе создается так, чтобы вспоминался другой, более известный, и вызывал философские раздумья об изображенном событии и мире в целом.

Горький, создавая свое ’’Евангелие от Максима” *[22],* тоже выде­ляет нравственную чистоту и жертвенность Павла Власова, но он строго выдерживает своего героя в земных социальных пределах, лишь намекая на некоторые всеобщие нравственные нормы. Андреев намеренно подчеркивает в своем герое такие стороны характера, ко­торые наталкивают на библейские сопоставления, заставляя читателя задуматься о вечных началах. Крестьянское восстание воспринимает­ ся как некий апокалипсис, как социальный и одновременно космиче­ский переворот, и в нем видное место занимает агнец Саша Погодин — воплощение нравственной чистоты, самоотверженности и справед­ливости.

По своей композиционной организации вторая часть романа рез­ко отличается от первой: местом действия становятся дороги, леса, имения — тот российский ландшафт, который входит составной ча­стью в образ России, а действующим лицом выступает русский народ, и прежде всего крестьянство, взявшееся за оружие против "беззако­ния закон хранящих". Роман о семье и воспитании юноши сменяется эпическим повествованием о "лесных братьях” во главе со своим во­жаком генеральским сыном Сашкой Жегулевым. Роман приобретает качественно иную форму: теперь его сюжет прокладывается не геро­ем, а внутренней логикой крестьянского бунта. Автора интересует психика бунтовщиков, ее зависимость от внешних условий, времени года, а главное — от тех кровавых и разрушительных дел, которые они совершают, следуя жестокому закону борьбы. Эта направленность повествования ограничивает романный размах, и все коллизии второй части содержат ответы на вопросы, поставленные в первой. Приняв в себя много новых действующих лиц, роман Андреева сохранил внут­реннюю целостность и ярко выраженную концептуальность.

Если поставить вопрос о ближайшем жанровом "родственнике” "Сашки Жегулева", то это, безусловно, повесть Горького "Мать”. Андреев полемизировал с системой взглядов своего друга-антипода, и прежде всего с положением о жертвенно-аскетическом призвании личности в ее борьбе за будущее, о революционном деянии и его вли­янии на психику человека, о понимании роли матери. На многие про­блемы писатели смотрели по-разному, и спор их, что вполне естест­венно, определил композиционную близость произведений.

Горький опустил подробности знакомства Павла Власова с рево­люционно настроенными интеллигентами. Сообщается, что Павел по­бывал в городе и там с ними познакомился. Тем самым писатель от­ступил от наивной детерминизации, чтобы полнее и точнее донести мысль о соединении стихийных рабочих исканий с разумом интелли­генции. Андреев также опускает подробности ухода мужиков в лес и соединения их с Сашкой. Повествование сразу начинается с рассказа о "лесных братьях” как об уже сложившемся отряде и их общепри­знанном молодом вожаке. Опускание причинных связей и подробно­стей позволяет сделать более выпуклой философскую направленность произведения.

Андреев нимало не заботится о правдивом описании бивачной лесной жизни. Недаром Горький, постоянный оппонент Андреева, уп­рекавший его за абстрактность в "Красном смехе", не удержался от того, чтобы не высказать автору "Сашки Жегулева” свое недоумение: "Вот если бы ты взял у адвокатов, выступавших по делам об экспро­приациях, ну, хоть уральских, обвинительные акты, а еще лучше — следственное производство, да прочитал их, ну, тоща еще можно го­ворить о ’’личном опыте”. Из этих документов ты увидел бы, как нее­стественна вся обстановка Сашкиной жизни и как излишни Гнедые” *[24].* Возможно, что Горький по-своему прав, требуя социальной кон­кретики и правдивости в деталях, но это был бы совсем другой роман, который писатель вряд ли бы сочинил. Он писал философский роман, его мучили извечные общечеловеческие проблемы, и их исследова­нию он подчинил свой талант.

Главное во всякой революции — пролитая человеческая кровь и решительный поворот в психике человека, происходящий после убий­ства. Сражение, бой, убийство требуют от участников иной нравст­венности, иного душевного состояния по сравнению с теми, что уста­новлены природой и людьми для мира и созидания. Более того, пред­ставляется, что Андреев покусился на Апокалипсис, утверждающий, что Агнец, приближенный к Богу за свою чистоту и жертвенную кровь, победил злые силы мечом и огнем. Может, в небесах это так и будет, но в человеческом обществе такой победы не может быть, если исходить из концепции андреевского романа. Писатель выступает против библейского истолкования кровавой борьбы за воцарение бога- отца и сына.

В первом же ’’деле” Жегулев убивает юношу-телеграфиста, вся вина которого в том, что хотел выпрыгнуть в окно. Морально чистый Саша принес на алтарь своей и Колесникова идеи первую жертву. И тут, после убийства, происходит странный и весьма любопытный раз­говор, проливающий свет и на позицию революционеров типа Колес­никова, и на миросозерцание автора. По мнению Колесникова, гибель невинного — это огромное зло, от которого ’’небо ...содрогается, солн­це меркнет”. Но далее он произносит слова, от которых в самом деле в глазах потемнеет: ’’Скажу тебе нечто, от чего ты, пожалуй, содрог­нешься: люди кричат, а я радуюсь, когда вешают невинного, а не под­леца какого-нибудь, которому веревка как мать родная!” Почему же радуется Колесников? Неужели под личиной ’’добрейшего человека” скрывается циничная жестокость? Оказывается, под это странное умо­заключение подведена теория, которая легла в основу художествен­ной концепции романа, определив его коллизии и сюжетное развитие.

Перед нервно возбужденным Сашей Колесников развивает нео­жиданную для такого закоренелого позитивиста идеалистическую мысль о значении совести в судьбе народа и отдельного человека. Смерть невинного вызывает в душе убийцы, если у него жива совесть, страдание, раскаяние, нравственное и физическое мучение. А если кто-то толкнул другого на убийство, то вся сила возмездия ложится на толкнувшего. По словам Колесникова, ’’совесть... она только и держит народ. Будь ты распро-Рим, или распро-Греция, а без совести пропадешь, того-этого, как кошка, и будет место твое пусто!” Роман Андреева посвящен пробуждению народной совести, которая не вы­несла груза убийств и кровавых преступлений и повернула восстав­ших против тех, кто толкнул их на убийства и грабежи, кто принудил людей страдать и в ярости от бессилия и недовольства собой совер­шать поступки еще более ужасные.

Убийство невинного телеграфиста стало началом коренного изме­нения в поведении и характере героя романа. Нет, он не раскаялся, не отступил от своей идеи бороться с власть имущими и защитить кре­стьян от несправедливости. Сострадание и жалость к невинному под­сушили душу молодого вожака, он как бы окаменел и жил со сжа­тыми зубами, не делясь ни с кем своими сокровенными чувствами. Оценку поступку Жегулева автор заявляет открыто: ”... не было жизни в этой красоте, ушла она с первой кровью”. Последующие со­бытия только добавляют отдельные штрихи к портрету центрального героя. Он так и живет окаменевшим, без будущего и прошлого. Эта духовная неподвижность делает образ схематичным и даже ”скуч- ным”, по выражению Горького и Айхенвальда. Но любопытно, что по­добную неподвижность в крайне важных концептуальных обстоятель­ствах мы находим в романах Сологуба, Брюсова, А.Белого. Писатели ’’держат на одной ноте” своих героев для того, чтобы читатель понял и усвоил их авторскую концепцию, чтобы в образе почувствовалась идея, озаряющая смысл явления.

Трагизм героя заключается в нравственном опустошении и пол­ном духовном одиночестве. Он запретил себе вспоминать прошлое и думать о будущем. Те же, кому он принес в жертву чистоту, моло­дость, красоту, силу, не приняли его. Враги считают Жегулева злоде­ем и разбойником и требуют сурового наказания; мать и сестра, тер­пеливо ждущие Сашу, изолированы и не могут с ним встретиться; Ко­лесников, его друг й учитель, погиб, а те, ради которых он отрешился ”не только от прежнего, но и от самого себя”, которым отдал самое ’’драгоценное и единственное, что есть у человека, ... свою чистоту, радости юношеских лет, жизнь матери, всю свою бессмертнукхдушу”,

— отвернулись от него. Более того, ’’лесные братья” своего вожака^-^ которым недавно гордились и ласково звали Сашенькой именуют, как и враги, злодеем и разбойником. Крестьянин Еремей Гнедых, актив­ный участник мятежа, накануне смерти Жегулева именно так назы­вает бывшего ’’ангела чистого”: ’’Подлизываешься, барин?.. Много де­нег награбил, разбойник?.. Много христианских душ загубил, злодей непрошеный?” Весь гнев, накопившийся в сознании мужиков в ре­зультате неудач и бесперспективности, выплеснулся на того, кто толкнул их на действия против совести. Фигура Жегулева трагична не потому, что он совершил какие-то ошибки и был не понят, а трагична онтологически, в силу противоречивости самого явления. Справедливости нельзя добиться с помощью оружия, потому что в борьбе непременно прольется кровь невинных, случайно втянутых в противостояние людей. Эта всеобщая неизбежность обладает силой закона, который карает нормального, не опустившегося человека пробуждением совести. Поднявший меч испытывает душевные муки тем более острые и болезненные, чем выше его духовная организация. Жегулев мучается не потому, что раскаялся в своем поступке, послушавшись Колесникова и возглавив мятеж. Он страдает от сознания, что дело, которому он себя отдал без остатка, оказалось столь нравственно неподъемным, столь враждебным человеческому в человеке.

Крестьяне в романе показаны как нерасчленимое целое. Горький в повести ’'Мать” хоть как-то индивидуализировал массовые сцены, показывал возрастной состав толпы, ее одежду, выражение лиц, от­дельные фигуры (торговка Марья Корсунова). Андреева же интересу­ет массовая психология ’’лесных братьев”, и если он выделяет кого- нибудь, то лишь с одной целью — показать новые психологические мотивы, появившиеся в коллективном сознании. Еремей Гнедых инте­ресует повествователя не как индивидуальность, а как образный знак, воссоздающий эволюцию сознания восставших мужиков. Писатель неоднократно отмечает, что в романе изображена русская националь­ная психика в экстремальные моменты. Захлестнутые волной мщения люди нападают на станции, имения, жгут постройки, убивают невин­ных, но народная совесть поначалу контролирует поступки и дейст­вия и не доводит дело до бандитизма с целью наживы. Вместе с тем логика мятежа, с одной стороны, порождает анархию, разложение, разбой (выделяется здесь атаман Соловьев), с другой — происходит более сложный диалектический процесс, при котором стихия разру­шения сталкивается с вековечным инстинктом созидания.

Накануне Октябрьской революции Андреев писал в письме к бра­ту А.Н.Андрееву: ”3а каждым рабочим и мужиком, как за рабом стоят миллионы рабочих часов, горы целые труда, и труда большею частью ненавистного, ”в поте лица”. Как же можно надеяться, чтобы, добыв ’’свободу”, он прежде всего не захотел отдыха, безделья и сладкого куска?” *[251* На первой стадии мятежа крестьяне ведут себя соответ­ствующим образом. Освободившись от каждодневного труда, они ’’как-то научились ничего не делать”, появились карты, вино и страсть к разрушению. Но мужик связан с землей, за тысячелетие у него выработалась психология труженика, созидателя. Он не может равнодушно смотреть на уничтожение и разграбление плодов своего труда. В конце романа есть символическая сцена, объясняющая суть народного бунтарского сознания. Еремей Гнедых поджигает скирд гос­подского хлеба, а затем плачет горестно и отчаянно. ’’Сидел Еремей на земле, смотрел не мигая в красную гущу огня и плакал, повторяя все одни и те же слова: ”— Хлебушко-батюшка!.. Хлебушко-батюш­ка!” В этой сцене выражен трагизм народного бунта, ’’бессмысленного и беспощадного”.

Мужики хотят найти виновника, но не в своей среде, а в том гра­мотном и чужом, кому вверена их судьба\* И ’’козлом отпущения” ста­новится ’’красивый и чистый” Саша Погодин. Роман раскрывает диа­лектику народного движения, участниками которого стали темные, корявые мужики, больше полагающиеся на чувство, чем на разум. Доведенные до отчаяния беззаконием помещиков и властей, они взя­лись за оружие, пролили кровь, разорили то, что строили, и ужасну­лись делам своим. Совесть пахаря, созидателя и верующего одержала верх над ненавистью и жестокостью. Но этот процесс успокоения и бунта, видимо, бесконечен: так неразумно устроен мир. Таков в рома­не художественный анализ причин поражения крестьянских выступ­лений в 1905-07 гг.

Философскую проблематику романа дополняет и расширяет образ Елены Петровны, матери главного героя. С самого начала повествова­ния говорится о том, что Елена Петровна похожа на икону, что у нее, как и у сына, ’’жуткие глаза обреченной”, что она видит вещий сон, который впоследствии так страшно сбывается. В изображении матери виден тот же принцип построения образа — подчеркнутое выделение тех свойств характера, которые формируют определенное представле­ние об идее матери. По ходу романа складывается конкретный образ страдающей женщины, оскорбленной мужем и всю себя отдающей де­тям. Этот реальный персонаж перерастает в иконописный символ ’’вечной матери”, живущей ради встречи с сыном, если не на этом, то уже непременно на том свете.

Думается, что в образе Елены Петровны содержится полемичес­кий заряд, оспаривающий трактовку материнского начала Горьким, особенно в его идеологической сущности. Как известно, в повести ’’Мать” Горький усилил вполне естественное чувство любви матери к сыну идеологической близостью. В силу этого индивидуальное чувство беспредельно и мощно расширилось, став источником самоотвержен­ной заботы обо всех людях, идущих за сыном и понявших его правду. Пелагея Ниловна становится своеобразной рабочей ’’богоматерью”, благословляющей детей на подвиг переустройства жизни согласно учению своего сына, Павла Власова — рабочего Христа. В те годы Ан­дреев признавал такую трактовку материнской любви. Е 1907 г. он писал Горькому: ”И если теперешние писания твои не удаются тебе и еще долго не будут удаваться, то причина — в новизне и гениально­сти твоего нового, теперешнего, мироощущения, мирочувствования” *[26].* Писатель подбадривал своего друга в поисках художественной выразительности, адекватной его новому философскому настроению. Но Андреев не согласился с Горьким, когда тот напечатал сказку о том, что мать, разойдясь в убеждениях со своим сыном, убивает его в родном городе, который он разрушил: ’’Тогда она, накрыв его своим черным плащом, воткнула нож в сердце его, и он, вздрогнув, тотчас умер — ведь она хорошо знала, где бьется сердце сына” *[27].* В истол­ковании Горьким материнского начала Андреев увидел искажение са­мой сути материнства как неизменной любви к своему ребенку, люб­ви, не зависящей от общественной морали и социальных обязательств.

Узнав от губернатора Телепнева, что ’’знаменитый разбойник, о котором кричат газеты”, — это и есть ее сын Саша, Елена Петровна почувствовала, что ”с этой минуты весь мир перевернулся, как дет­ский мяч, и все стало другое, и все понял ось по-другому, и разум стал иной, и совесть сделалась другая, и неслышно ушла из жизни Елена Петровна, и осталась на месте ее — вечная мать”. Ее охватила ’’тихая радость от того, что сын жив, и она захотела помолиться ему. В ее материнском сердце помещается облик не разбойника, а сына, сын же, по ее мнению, ”не может быть убийцей”. Ситуация в какой- то степени напоминает горьковскую, но вывод делается противопо­ложный. Сердце матери оказывается выше людской молвы, сословной морали, государственных требований. Мать при любых обстоятельст­вах всегда остается с сыном.

Переворот, происшедший с Еленой Петровной, хотя и готовился исподволь, с самого начала повествования, представляется все же рез­коватым, умозрительным. Была одна женщина, похожая на икону, а стала другая, более похожая на статую скорбящей Матери, жизнь ко­торой наполняют только воспоминания и мысли о сыне. Но надо ска­зать, что такой ’’умственный” переход героя из одного качественного •состояния в другое вполне в духе романов Белого, Брюсова, Сологуба, в духе многих мастеров живописи того времени. Может быть, в этом заключается творческий способ философско-художественного мышле­ния писателей и художников.

Скорбь Елены Петровны разделяют еще две молодые женщины — сестра Саши Лидочка и невеста Женя Эгмонт. Их черные одежды и глубокая печаль оттеняют то светлое и чистое, что осталось в Саше Погодине и в Сашке Жегулеве, что сильно и выпукло подчеркивает трагизм его короткой жизни. Он стал жертвой своего времени, а еще шире и обобщенней — жертвой бытия. Не сознавая этого, он хотел повторить подвиг библейского Агнца, пожелавшего защитить от при­теснения бога народ. В вечной книге Агнец огнем и мечом побеждает нечестивых, в реальной, земной действительности человек-агнец на­ходит смерть. Путь вооруженной борьбы оказался гибельным потому, что он враждебен человеческой природе, ибо, с одной стороны, по­рождает анархию, разбой, грабежи, то есть психически разрушает че­ловека, с другой — вызывает антагонистические противоречия в со­знании, которые также приводят к разрушению нравственности, к по­явлению ненависти и раскаяния, злобы и отчаяния. В сущности, в ро­мане ’’Сашка Жегулев” Андреев переоценивает теоретические пози­ции русской интеллигенции, которая ориентировалась на восстание, на вооруженную борьбу. Он разделяет всей душой ее рыцарское по­движничество, но, как философ и психолог, видит ее трагический ис­**ход.** Писатель создал глубокий по мысли и своеобразный по форме философский роман, который, несмотря на все художественные из­держки, занял видное место в русской литературе до Октябрьской ре­волюции.