

Философия и история

1

До сих пор речь шла, главным образом, о *непосредственном конкретно-историческом содержании* проблемы активных начал в русском реализме и тех своеобразных ее интерпретациях, которые восходили к различному восприятию художниками слова особенностей российской действительности.

Не менее значительна и другая, *общефилософская*, сторона проблемы. Интенсивный поиск сущностных идей характерен так или иначе для всего европейского искусства на рубеже века. В России же устремление к философскому обновлению мирозерцания становится особенно напряженным. Вопросы об отдельном человеке, его активности и зависимости, его отношениях с целым постоянно возникают перед русской мыслью и в своем широком, родовом значении, настойчиво возводятся от исторического момента к категориям общего порядка. Следуя этой логике, мы рассмотрим в новом, более обобщенном аспекте уже известную нам ведущую художественную проблематику.

Одним из главных противников новых философских устремлений становится позитивизм. С ним и связывается то однозначное решение проблемы «личность — среда», против которого восстает искусство и с критикой которого выступают теперь многие течения и общественной, и художественной мысли. Но глубоко различны опять-таки основания, на которых зиждется эта критика.

В XX столетии обнадеживающее, лишенное фетишизма отношение к среде, к исторической закономерности наиболее последовательно утверждается в искусстве, связанном с революционно-пролетарской идеологией. Оно упрочивает достояние критического реализма XIX в. — принцип социально-исторической обусловленности бытия личности — и вместе с тем водружает его на иную мирозерцательную основу, позволяющую значительно энергичнее, чем в прежнем реализме, развить идею активности.

Но в искусстве нового века прививается и другой тип художественного мышления, опирающийся на индетерминистскую концепцию. Это направление мысли тоже явилось своеобразной реакцией на развившуюся в системе буржуазных отношений форму личностной зависимости, представшую в феномене «от-

чуждения», и на философское его оправдание позитивизмом, который от упований на общественный прогресс, творческие силы науки постепенно приходил к социальному фатализму. Но при этом позитивизм нередко отождествляется с материализмом: отрицаются — либо почитаются явлениями второго порядка — не только собственно позитивистские «истины», а и социально-историческая детерминированность вообще. Если в области политико-экономической и опытного знания, к которой апеллировали общественные движения и доктрины прошлого столетия, не смогли быть решены проблемы человеческого счастья, нужно возродить расшатанную веру в изначальные духовные ценности, не зависмые от истории и материальной цивилизации.

Характерно, что индетерминистская мысль законченно выразилась главным образом в теории, в разного рода философско-идеалистических — в том числе эстетических — учениях. Здесь она даже расширяет свои границы, вторгается, например, в сферу точных наук. Таков физический идеализм с его субъективистскими идеями исчезновения материи, отрицания объективной причинности, имевший, как известно, немало приверженцев и в России.

Или сфера физиологическая. В сочинениях В. В. Розанова биологическому детерминизму в духе позитивистов противостоит метафизическое решение вопроса («организм есть и физика, и метафизика»¹). Основной тезис своей «философии пола» он формулирует, казалось бы, совсем «по вульгарным материалистам»: «душа есть только функция пола»². Но кардинальное различие состоит в том, что само физиологическое трактовано как высшее проявление духовной, «божественной» свободы.

Построения Розанова — возможно, одно из наиболее крайних выражений тех попыток обновления религии, которые предпринимались деятелями образованных в 1901 г. «Религиозно-философских собраний». Попыток, имевших частою целью помирить «языческое» и «христианское», «плотское» и «духовное» в новом религиозном синтезе, идею которого особенно рьяно насаждал Д. С. Мережковский.

Непосредственным предтечей русских «богоискателей» начала века был В. С. Соловьев, чья религиозная философия зиждилась, в частности, на концепции «положительного всеединства». Подразумеваемое этой концепцией всеобъемлющее единство бытия не отвергало «этого» мира, ни даже «эмпирических» наук, осваивающих его, но предполагало их пересоздание, их слияние с мистической духовностью, которая внесет в конкретно-чувственную действительность начало внутренней свободы, освободив человека от ига механической причинности.

Характерно, что в том же духе совершаются и попытки «преобразования» марксизма. В 1902 г. выходит сборник статей

¹ Розанов В. В. Люди лунного света. Спб., 1913, с. 72.

² Там же, с. 166.

«Проблемы идеализма», ставший знаменем течения так называемых критиков Маркса (Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, П. Б. Струве и др.), призывавших дополнить марксизм идеализмом, социализм — религией. Марксизм указывает реальные пути устранения материального гнета, но он не способен дать ответ на «вечные» вопросы бытия, каковы любовь, смерть, стремление к свободе духа. И только «спиритуалистическая метафизика» преодолевает «безысходный трагизм жизни» (Бердяев), власть внешней необходимости над личностью.

Несколько позднее другие реформаторы марксизма (уже из самой социал-демократической среды), так называемые богостроители, отбросив спиритуализм в духе Бердяева и К^о, абсолютизировали творящую силу самого человека, коллективного сознания, выключили их из сферы объективной причинности, противопоставили якобы историческому фатализму ортодоксальных марксистов «философию активности». В одном случае — обращение к мистическому сверхначалу. В другом — религия человекобога в антропологическом, видоизмененно фейербахианском смысле.

С различными формами индетерминистской концепции активности мы встречаемся и в русском художественном процессе этой эпохи, отдельные явления которого подчас непосредственно соотнесены с теми или другими философскими течениями

Именно с такой концепцией выступают русские символисты 900-х годов, порой демонстративно отмежевываясь от символистского искусства 90-х годов («старшего» символизма) как пассивно-декадентского и индивидуалистски-упадочного. «Младших» символистов (Блок, Белый, Вяч. Иванов, С. Соловьев) привлекает бурное освободительное движение в стране, но прежде всего процессами ломки, своею сокрушающей, а не созидающей стороной. Когда же преображение жизни мыслится ими в *окончательных* своих итогах, неприемлемым оказывается *всякое* социально-политическое решение проблемы человека и его свободы. Начало исторической закономерности выполнило свою роль, расчистив почву для действия иных начал. И поэтому социальная революция — лишь шаг на пути к другой, истинной — трансцендентной «революции Духа» (А. Белый). У наиболее чутких символистов стихийное переживание таило больше, чем оформленная мысль. Оно передавало невольную захваченность именно историческим временем, его катастрофичностью и смутно ощущаемой перспективностью. Но сложный духовный комплекс теоретически увенчивала все же мистическая доктрина.

Сложные отношения между конкретно-историческим и субстанциональным содержанием возникают и в критическом реализме. Отвергая «среду» в духе позитивизма, мысль реалистических художников в поисках активных начал подчас тоже апеллирует к отвлеченно-сущностным категориям. Но, в отличие от символизма, это не надмирные, а чаще всего антропологич-

ческие сущности, внутренние — «природные» — свойства человека. В 1902 г., размышляя о «человеке в его зависимости от среды», Л. Толстой записал в дневнике: «Если мы наблюдаем его извне, мы не видим среди движений, зависящих от среды, его главного движения жизни»³. Слова эти в узком значении соотносятся с философским учением писателя, но в широком — они могли бы характеризовать некоторые общие тенденции в развитии реализма конца XIX — начала XX в. — как русского, так и зарубежного.

Вопрос об иллюзиях, возникающих в зарубежном реализме конца XIX столетия под влиянием усилившегося процесса отчуждения, «роста обособленности индивида от общества», «идеи постоянства социальных отношений, основанных на социальном неравенстве», выдвигается в книге Б. Л. Сучкова «Исторические судьбы реализма». Среди них «метафизический антропологизм», «мысль о неизменных и неизменяющихся качествах человеческой натуры», «иллюзии возможности надклассового искусства», противоположающего общественным идеалам «вечные» ценности. Отсюда кризисные явления в реализме, связанные, в частности, с тенденцией «отделения героя от среды, характера от обстоятельств», с предпочтением «сферы чувств и мыслей обособленного человека» самой «реальности мира». Явления эти демонстрировали воздействие на демократическую литературу (в той или иной степени преодолевавшееся) буржуазной общественно-философской мысли, эстетики декаданса⁴.

Сходные в некотором роде противоречия обнаружались на рубеже века и в русском литературном движении, свидетельствуя о типологической близости процессов, происходящих в мировом реализме, но вместе с тем и об их отличии. Особый характер противоречий объяснялся принципиально иной общественной ситуацией в стране, не только не притупившей чувство развивающейся истории (как это было в западноевропейском искусстве конца века), а, напротив, всемерно его усилившей. И в России к этому времени меняются формы искусства. И в русском реализме обостряется проблематика отдельной личности, но запечатлевая не отчуждение героя от среды, а чаще всего новый характер связей между ними. Антропологические концепции, надсоциальные представления, заявленные и в нашей реалистической литературе, тоже говорили о сложностях и слабостях развития демократической мысли. И вместе с тем даже в самих этих иллюзиях, точнее сквозь них (мы сможем в этом убедиться), сильнее, отчетливее проступали позитивные, антибуржуазные стороны мирозерцания реалистических художников.

³ Толстой Л. Н. Юб. изд. Т. 54. М., 1935, с. 145—146.

⁴ Сучков Борис. Исторические судьбы реализма. Изд. 3-е. М., 1973, с. 190, 173, 282, 202, 209.

Методологически очень важно суждение В. И. Ленина из письма к Горькому от 25 февраля 1908 г. Резко критикуя махистское поветрие в русской социал-демократии, к которому, как известно, был некоторое время причастен и Горький, В. И. Ленин одновременно замечает: «...я считаю, что художник может почерпнуть для себя много полезного во всякой философии. Наконец, я вполне и безусловно согласен с тем, что в вопросах художественного творчества Вам все книги в руки и что, извлекая *этого* рода воззрения и из своего художественного опыта *и из философии хотя бы идеалистической*, Вы можете прийти к выводам, которые рабочей партии принесут огромную пользу»⁵.

Извлечь пользу из идеалистических воззрений можно лишь при условии, если они корректируются «художественным опытом», почерпнутым из глубин жизни,— так, по-видимому, надо толковать смысл приведенного высказывания. Представление об особом характере философской мысли в образном творчестве — вот что, в свою очередь, извлекаем мы из ленинских слов. В творчестве прежде всего реалистическом. Ибо именно в нем отвлеченная идея особенно ограничена в своих правах, так как наталкивается на значительное сопротивление жизненного материала. Суждение В. И. Ленина в высшей степени применимо и к исследуемым литературным процессам. Русский критический реализм этого времени, наделенный острым ощущением исторической действительности, порой тоже умел извлекать пользу из идеалистических представлений, трансформированных в объективном материале произведения.

Уяснить неоднозначную суть проблемы помогает обращение к литературной традиции. Вплотную затрагивает эти вопросы статья Ю. М. Лотмана, Б. Ф. Егорова и З. Г. Минц «Основные этапы развития русского реализма»⁶.

«Неотъемлемой чертой» русского реализма XIX в. авторы справедливо считают антропологическую тенденцию. Сложно сочетающаяся с историзмом художественного мышления — принципиальным завоеванием нашего искусства, черта эта продемонстрировала одновременно и слабости, и достоинства реалистической литературы прошлого века, ибо точка зрения «естественного» сознания своеобразно усиливала пафос отрицания существующих социальных отношений и стремление к общественному идеалу. Существенно также утверждение о нарастании антропологических начал в русском реализме конца века (например, в творчестве Короленко) и объяснение этого: в период, связанный с крахом народнических иллюзий, с утратой надежды на крестьянство как наличную революционно-общественную среду, идеи борьбы и протеста все чаще «осмысляются в ант-

⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е. Т. 47, с. 143.

⁶ Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 98. Труды по русской и славянской филологии, III. Тарту, 1960.

ропологическом плане, как «естественно» присущие человеческой природе»⁷.

Характерно вместе с тем, что исторически прогрессивное содержание антропологического мышления признается лишь для просветительского реализма XVIII в. и для критического реализма XIX столетия. На новой ступени художественного развития, отмеченной возникновением реализма социалистического, антропологизм (по мнению авторов работы) утрачивает прогрессивное значение. В искусстве до конца последовательного историзма, каким — впервые в истории литературы — стал социалистический реализм, «человек вообще»... исчезает»⁸. Антропологическая же тенденция, продолженная в русском критическом реализме начала XX в., толкуется уже как явление упадка.

В этой схеме, предложенной тремя исследователями, есть уязвимый момент. Антропологическая идея предстает лишь в ее классическом «просветительском» виде и отождествляется — невольно или вольно — со значительно более широкими категориями: часть выдается за целое. Отсюда одностороннее в конечном счете противопоставление антропологизма и историзма, нередко встречающееся и в других литературоведческих работах.

Между тем философско-антропологический аспект — в широком значении этого термина — свойствен *всякому* философскому мирозерцанию, приобретаая, понятно, в каждом из них различный смысл⁹. В философии марксизма понятие о родовой человеческой сущности детерминировано не изначально природными свойствами (как в «чистом» просветительстве), а представлением о человеке как «совокупности всех общественных отношений». В этом смысле Маркс и Энгельс говорили о «сущностных силах» человека, о «вечных свойствах человеческой сущности». Коммунизм — это «возвращение человека к самому себе как человеку *общественному*, т. е. человеческому»¹⁰. В первом томе «Капитала» Маркс писал: «...мы должны знать, какова человеческая природа вообще и как она модифицируется в каждую исторически данную эпоху»¹¹.

Проблему человеческой природы нельзя, естественно, отделять и от художественного творчества. Другое дело — разные ре-

⁷ Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 98. Труды по русской и славянской философии, III, с. 18.

⁸ Там же, с. 20.

⁹ См., напр., ст. «Философская антропология» (Философская энциклопедия. Т. 5. М., 1970, с. 354—359).

¹⁰ Маркс К. и Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 588.

¹¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е. Т. 23, с. 623.

В последние годы наша философская наука неоднократно указывает на важность вопроса о «человеческой природе» для марксистской концепции человека, на несводимость ее к представлениям «лишь о человеке определенной общественно-экономической формации и определенного класса» (Мысливченко А. Г. Человек как предмет философского познания. М., 1972, с. 43).

шения ее. Огромная заслуга Горького, основоположника социалистического реализма, состоит и в том, что он глубоко внедрил общечеловеческое начало в формирующуюся пролетарскую литературу, но в ином толковании, чем в предшествующем искусстве. Более сложного к себе отношения требует эта проблематика и в критическом реализме.

Критический реализм XIX в. формировался в преемственной связи с просветительским реализмом и романтизмом — и вместе с тем в отталкивании от них. И той, и другой эстетической системе по-разному присуща отвлеченно-антропологическая тенденция, проявляющаяся в том, что человеческая натура и ее собственные, всеобщие законы ставятся над изменчивыми социально-историческими обстоятельствами. Реализм же выдвигает эти обстоятельства в качестве господствующего объяснения жизни. Однако антропологическое начало сохраняется в творчестве художников-реалистов, но в преобразованном виде.

Принципы критического реализма, блестяще начатого на русской почве Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем, теоретически сформулированные Белинским, стали эстетической платформой «натуральной школы» 40-х годов XIX в., вышедшей из ложа гоголевского творчества. Характерно, что на первых этапах этого движения истолкование социального детерминизма (особенно в типичном жанре «физиологического очерка») носило чаще всего характер ригористический — в духе всеобъемлющей зависимости человека от внешней действительности. Но со временем понятие о «естественной» натуре человека вступит в соперничество с понятием «среды», правда — в границах «натуральной школы» — всегда заканчивающееся в пользу «среды». Текущие обстоятельства дают, глушат хорошие свойства души, искони в ней заложенные. И все-таки представление о самой этой исконности, о началах человеческого бытия, не замыкающихся пределами окружающей социальной жизни, преодолевало каноны «натуральной школы»¹².

Одной из знаменательных особенностей дальнейшего развития русского реализма (в том числе и литературы, связанной с революционно-демократическим просветительством) становится значительное углубление и осложнение антропологической концепции по сравнению с прежним просветительством. Страстный поиск универсальных решений проблемы бытия и человека отличает творчество Толстого и Достоевского. 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,

¹² См. статью Ю. В. Манна «Философия и поэтика «натуральной школы» в сб. Проблемы типологии русского реализма. М., 1969.

нам прежде всего надо предвечные вопросы разрешить...»¹³ Конечно, и себя, свое неутолимое влечение к «предвечным вопросам» (о бессмертии, о боге, о природе человеческой) имеет здесь в виду Достоевский, но с тою разницей, что в его произведениях и «роковое положение России», и «император Наполеон» (т. е. вопросы социально-политической жизни), и «любовь к Катерине Ивановне» (т. е. вопросы жизни частной) не противопоставлены «первым вопросам», а возбуждают столь же истовое отношение. У Достоевского (как и у Толстого) все эти «вопросы» органически связаны. В творчестве двух великих художников всеобщие закономерности бытия — это властные начала, возвышенные над эмпирической средой и вместе с тем не вычлененные из потока исторической жизни, не представляющие независимым от нее феноменом (как в прежних эстетических системах), а обязанные и ей тем самобытным воплощением, которое приобретают они на том или другом этапе человеческого развития. Перед нами — один из наивысших синтезов в истории искусства: реализм впервые так широко принимает в себя, переосмысливая их, завоевания прошлых художественных эпох.

Мы сознательно не касаемся здесь реального наполнения, разного у двух писателей, которое получали в их творчестве существенные категории и антропологические формулы. Это, разумеется, очень важная, но — в данном случае — не наша тема. Антропологизм Толстого и Достоевского в его *конкретно-историческом* содержании, несущий в себе, вместе с глубочайшими прозрениями, печать идеалистических философских концепций, является в лучшем случае *относительно* положительным свойством их творчества — иначе говоря, положительным в условиях своего времени, исторически ограниченным. Нас же интересует их антропологизм в широком значении этого понятия, представляющий собой уже *безотносительно* и *безоговорочно* положительную черту. Речь идет о самом общем направлении мысли, прозревающей нерасторжимые связи между социально детерминированной индивидуальностью и субстанцией человека, между локальной средой и глубинными закономерностями человеческого общежития. Реализм, оплодотворивший искусство конкретно-историческим анализом действительности, у Толстого и Достоевского обрел невиданную для него до тех пор всеобщность знания о мире.

Свершения русских гениев воздействовали на мировую литературу властительно и вместе с тем различно. Их открытия в сфере индивидуально-психологической оказались, к примеру, не самым важным для русских реалистов начала XX в. Чаше всего не тайниками души, не сокровенными глубинами сознания, а соперничеством с темными силами общественной действитель-

¹³ Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10-ти т. Т. 9. М., 1958, с. 292.

ности интересовала реалистическую литературу той поры от-дельно взятая личность. Этой обращенности вовне подчинялся и ее внутренний портрет. К тому же, если иметь в виду Дос-тоевского, различия обнаруживались и в самой концепции личности. В его творчестве мотив самоутверждения «я» вопло-щал прежде всего несостоятельность индивидуалистического со-знания, соотносился с коллизией «отчуждения». Эти уроки были усвоены (хотя бы в повести Л. Андреева «Мысль»). Но в целом личностное начало в реализме этого времени было проникнуто другим, позитивным пафосом.

Существеннее оказалась картина общего состояния мира, увиденного Достоевским в бурном кипении и раздирающих про-тиворечиях, в чрезвычайном драматизме жизненных ситуаций, в иступлении страстей. Этот образ времени, который многие современники писателя сочли ненатуральным, болезненным, искусственно взвинченным, преемники восприняли как открове-ние. В «катастрофических ритмах и темпах» художественного мира Достоевского были уловлены, по справедливому суждению исследователя, «скрытые, подспудные тенденции последующего развития», предвосхищены коллизии, которые «со всей силой дали о себе знать... в грозные годы войн и революций XX в.»¹⁴.

Но, пожалуй, еще более значительным в традиции и Достоев-ского, и Толстого для последующей эволюции русского реализма оказалось то глубокое сопряжение субстанциального и конкретно-исторического начал, о котором уже шла речь. Черта эта, однако, преломилась у наших реалистов начала века по-своему. И здесь особенно интересен Чехов — прямой предтеча реалистического движения изучаемой поры, а в поздних своих произведениях — и его участник.

Чехову не свойствен непосредственный, прямой идеологизм в духе Достоевского, но философичность пронизывает художест-венный мир писателя. Красноречива, например, тема «футляра» в чеховских произведениях 90-х годов, не замкнутая образом Бе-ликова, как и рассказами «Крыжовник» и «О любви», состав-ляющими вместе с «Человеком в футляре» своеобразную трилогию. Она присуща творчеству писателя в целом и становится огромным символом всей русской социальной действительности, уродующей личность. «Футлярные» чеховские люди — конечно, порождения времени, точнее, безвременья, но они не только жертвы. Они и сами виноваты в своей участи. Человек схоронил себя в трех аршинах земли, прилепился к фетишу, будь то страх перед властями предержавными, как у Беликова, соб-ственность, как у героя «Крыжовника», ходячая мораль, как у милого и симпатичного Алехина («О любви») или «служение идолу» (слова Горького), как у Ивана Петровича Войницкого

¹⁴ Евнин Ф. И. Реализм Достоевского.— Проблемы типологии русского ре-ализма, с. 451, 452.

из «Дяди Вани». Значителен этот мотив добровольного душевного рабства (напомним и о «Душечке»), духовных вериг, носимых по собственному изволению. «Футляр» есть мертвая, инородная материя. Надевшие футляр изменяют истинному призванию человека, ареной которого должен быть «весь земной шар, вся природа» («Крыжовник»), и несут законную внутреннюю кару за это. Идее фатальной человеческой зависимости от окружающих условий («среда заела») противостоит мысль о личной ответственности, покоящаяся на широких философских основаниях.

Пристальнее рассмотрим эту мысль на одном из произведений писателя — рассказе «Случай из практики» (1898). Перед нами — очень характерный для позднего чеховского творчества и демонстративный пример переключения отчетливо социальной, конкретно-исторической проблематики в общефилософскую.

«Случай из практики» толкует об обреченности буржуазного мира. Не улучшив положения народа, сохранив весь ужас его материального и нравственного существования, новый капиталистический хозяин тем самым осудил и себя на внутреннюю гибель. Это предстает в теме поколений, в изображении разрушительных страданий дочери покойного фабриканта, накопителя с «маленьким лбом» и «самодовольным лицом», духовно отринувшей уготованную ей участь богатой наследницы. В целом чеховские решения так или иначе близки демократической литературе времени.

Но самобытен тот обобщающий контекст, который выводит повествование за пределы социальной современности и по отношению к которому последняя является лишь частным случаем. «Пусть спектакли для рабочих, волшебные фонари, фабричные доктора, разные улучшения, но все же рабочие, которых он (доктор Королев.— В. К.) встретил сегодня по дороге со станции, ничем не отличаются по виду от тех рабочих, которых он видел давно, в детстве, когда еще не было фабричных спектаклей и улучшений»¹⁵. Положение рабочих осталось тем же, что и несколько десятилетий назад, «разные улучшения» не облегчили его. Но критика теории «малых дел» — лишь ближайший объект писателя. Мысль, сквозящая тут, соотносена не только с буржуазной исторической эпохой. Она значительно шире. Чуть позже зрелище современной капиталистической фабрики вызывает у Королева и другие ассоциации, безгранично раздвигающие пределы его собственного жизненного опыта: «Совсем вышло из памяти, что тут внутри паровые двигатели, электричество, телефоны, но как-то все думалось о свайных постройках, о каменном веке, чувствовалось присутствие грубой, бессознательной силы...»¹⁶ Образ пролетарского труда возво-

¹⁵ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 20-ти т. Т. 9. М., 1948, с. 309.

¹⁶ Там же, с. 311.

дится к образу угнетенного труда вообще. Ситуация конкретно-историческая возвышается до общеисторической, воспринимается в свете многовекового пути человеческой истории, с незапамятных времен определявшейся «отношениями между сильными и слабыми», результат которых был *всегда* один и тот же: «и сильный и слабый одинаково падают жертвой своих взаимных отношений».

Не менее важны и те конечные выводы, которые рождает у героя рассказа (во многом близкого автору) открывшееся ему содержание истории. «Он, как медик, правильно судивший о хронических страданиях, коренная причина которых была непонятна и неизлечима, и на фабрики смотрел, как на недоразумение... Тут недоразумение, конечно...— думал он, глядя на багровые окна»¹⁷. И дальше: «Ему казалось, что этими багровыми глазами смотрел на него сам дьявол, та неведомая сила, которая создала отношения между сильными и слабыми, эту грубую ошибку, которую теперь ничем не исправишь. Нужно, чтобы сильный мешал жить слабому, таков закон природы, но это понятно и легко укладывается в мысль только в газетной статье или в учебнике, в той же каше, какую представляет из себя обыденная жизнь... это уже не закон, а логическая несообразность, когда и сильный, и слабый одинаково падают жертвой своих взаимных отношений, невольно покоряясь какой-то направляющей силе, неизвестной, стоящей вне жизни, посторонней человеку»¹⁸.

Что означают эти мысли? Неужто в конце XIX в. Чехов захотел воскресить наивный, в духе «старого» просветительства взгляд на историю как цепь «ошибок» и «недоразумений»? Все, разумеется, гораздо сложнее. В художественном мире Чехова с его трезвой и свободной от иллюзий мыслью, конечно, присутствует представление об объективных закономерностях исторического процесса, хотя конкретная, точная их суть и недоступна писателю. Но дело в том, что и в этом, и в других его произведениях со строго исторической точкой зрения соседствует иная, антропологическая, не противоречащая первой и не отменяющая ее (как это было в прежнем просветительстве), а дополняющая,— точка зрения,веряющая 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», ибо противоречит истинной сути человека. 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».

¹⁷ Там же, с. 309.

¹⁸ Там же, с. 311.

С ее образом (образом «дьявола») связана, по существу, та же тема «футляра» — чужеродного тела, вторгающегося в живую плоть жизни. А болезнь наследницы Ляликовой — это стремление к высвобождению из-под мучительной власти «футляра». Это пробуждение сущностных начал в человеке, которое является (для Чехова) залогом его грядущей свободы, залогом исправности той «грубой ошибки», которая казалась поначалу фатальной доктору Королеву.

Рассказ хорошо демонстрирует опосредованность частного факта, отдельного «случая» в творчестве писателя не только «всей господствующей системой общественных отношений», возникающей в «синтетическом образе безоговорочно осуждаемого Чеховым мира»¹⁹ (Е. Б. Тагер), но и общефилософским понятием о человеке.

Стилевым выражением этого является, в частности, символизация художественной детали. Отдельная подробность в чеховском повествовании, сохраняя во всей неприкосновенности ощущение самоценности единичного факта, становится носителем емкого обобщения, имеющего подчас специфическую природу.

В доме Ляликовых «на картинах, написанных масляными красками, в золотых рамах, были виды Крыма, бурное море с корабликом, католический монах с рюмкой, и все это сухо, зализано, бездарно...»^{19а} О «культуре бедной, роскоши случайной, не осмысленной», созданной новым *буржуазным* хозяином, говорит прежде всего эта многозначительная частность. Но в ней, как в капле, отражаются и более глубинные пласты рассказа. Это и соотнесенный со всей предшествующей историей человеческой образ духовного возмездия, которое, проявляясь не в тех, так в других формах, настаивает, как проклятие, *всякого* собственника, *всякого* «сильного». Это и поругание святых человеческого духа, вторжение дьявола в одно из высших проявлений духа — искусство.

Бытовая деталь приобретает, таким образом, не только социально-характеристическое значение, но становится выразителем и сущностных смыслов. Обиходная, воссозданная со всей чувственной конкретностью подробность — удары о металлическую доску ночных сторожей — превращается в основной образный лейтмотив широчайшего содержания. В картине весеннего утра, заключающей рассказ, просто утро, когда «приятно... ехать на тройке... и греться на солнышке», опять-таки возникает в нерасторжимой стилевой связи с утром символическим — образом будущей жизни человека, «светлой и радостной», как «тихое» утро, ассоциирующейся с природой, с самим естеством бытия.

¹⁹ Русская литература конца XIX — начала XX в. Девяностые годы. М., 1968, с. 121, 126.

^{19а} Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 20-ти т. Т. 9, с. 308.

Философская мысль у Чехова, как видим, не просто подразумевается, косвенно выводится из текста. Она формирует произведение в целом, его художественную структуру, обуславливая самый ракурс изображения действительности.

Окончательно сложившись в 90-е годы, этот тип повествования сохранился в творчестве Чехова до конца. Сходным образом, например, соединяются два аспекта мысли в повести «В овраге». И там, мы помним, возникает мотив согласия «тихой и прекрасной» правды с «тихой и прекрасной» природой. Природой, понятой и в широком, антропологическом смысле — доброй природой человека. Романтическая обобщенность положительных характеров в последних произведениях писателя тоже связана с мотивами высвобождения черт истинной сущности человека.

Чехова — художника и человека — формировало мучительное противостояние восьмидесятилетней идее фатальной среды. И в этом противостоянии его творчество опиралось и на субстанциальные начала, которые нес в себе реализм Толстого и Достоевского. Вместе с тем мирозерцанию писателя свойственна принципиальная особенность, во многом отличавшая его от предшественников. Еще в конце 80-х годов он сказал о своем *credo* в не раз привлекавших внимание словах из письма к А. Н. Плещееву: «Я не либерал, не консерватор, не постепенец, 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, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две не выражались»²⁰. Частью тогдашних прогрессистов, прежде всего из либерально-народнической среды, неприязнь Чехова к «направленству» была расценена как глубокое равнодушие к социальным злобам, чуть ли не аморальность. Нет нужды опровергать то, что уже много раз опровергнуто. Характерно вместе с тем, что упреки подобного рода не обращались прежде ни к одному из других наших крупных писателей. Русская литература XIX в. особенно тесным и непосредственным образом связана с историей общественно-политических идей. Декабризм, западничество, славянофильство, революционное шестидесятичество, народничество, разного рода либеральные концепции глубоко отпечатались в отечественной художественной культуре. Речь, само собой, не об иллюстрировании, ибо всякое истинное творчество несравненно шире «программ». Но характерно для русского писателя XIX в., что, даже разуверясь в них, он стремится создать собственную теорию общего устройства жизни. Например (как это было у Толстого) теорию, которая, наряду с ре-

²⁰ Там же, т. 14. М., 1949, с. 475.

лигиозно-нравственным содержанием, заключает совершенно конкретные общественные рекомендации.

Именно эту устойчивую традицию пристально внимательного отношения к общественной доктрине нарушает — и достаточно демонстративно — Чехов. Глубоко социальный художник, он вместе с тем скептически относится к *конкретно-идеологическим определенностям* своего времени. Скепсис этот говорил о пронизательной мысли: «святая святых» писателя — идея свободного человека — требовала гораздо большего, чем современные ему консервативные, либеральные, народнические и т. п. общественные программы. Им и противопоставлены в чеховском творчестве категории антропологические (каковы «ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода»), объемлющие значительный *социально-философский* смысл, который не могут вместить существующие «фирмы» и «ярлыки». Именно эти «истины... а не социально-политические доктрины были источником коренных его представлений о жизни, сущей и должной, и о человеке...»²¹. Для нашей литературы эта позиция имела особое значение, ибо в ней высказалась типичная духовная коллизия важнейшей, исторически переходной (80—90-е годы) для России поры. Именно в Чехове русский реализм как бы осознает — впервые с такой ясностью — недостаточность социальных идеологий, которые определяли развитие общественной мысли и литературы до этого рубежа.

Одним из первых, кто с положительным знаком охарактеризовал интересующую нас особенность мысли писателя, был Д. Н. Овсяннико-Куликовский. В своей «Истории русской интеллигенции» он писал о Чехове как о «представителе поколения, которое тяготилось узами идеологии, обязательных норм и программ деятельности... и стремилось мыслить и действовать по-своему. Эта черта замечалась тогда у многих. У Чехова она выразилась с особенной яркостью и послужила лишним поводом заподозрить его в безыдейности, в беспринципности»²².

Но совершенно чуждой и Чехову, и общему духу литературы критического реализма этого времени оказывается социальная конкретизация понятия о новом и «здоровом» мирозерцании, которое усматривает у писателя Овсяннико-Куликовский. Приписанная Чехову надидеологическая платформа оборачивается типично либеральной идеологией. В согласии с идеей «мирного и спорого прогресса» он провозглашен «апостолом культурности»²³ (в духе буржуазного культуртрегерства), противником идеологий радикальных. Между тем мысль о «преодолении» идеологий возникает у писателя на прямо противоположной основе — на почве именно радикально критического (хотя и

²¹ Бялый Г. А. Русский реализм конца XIX века. Л., 1973, с. 159.

²² Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч. в 9-ти т. Т. 9. Спб., 1911, с. 48.

²³ Там же, с. 88, 64.

не революционного), враждебного либерализму отношения к современной общественной действительности.

Чехов в этом смысле — не только некий итог, но и точка отправления. Весь его опыт и в том числе самый тип мирозерцания окажутся весьма важными для наших писателей начала века. В творчестве многих из них сохранится по-чеховски опасливое отношение к доктрине. В эпоху бурного развития в стране пролетарского революционного движения и его теории подобная позиция заклочала в себе уже коренные слабости, оставаясь, однако, по-прежнему сложной и неоднозначной.

Для русского критического реализма интересующего нас времени одним из характерных становится тип художника, старательно оберегающего свою свободу от «опеки» социальных идеологий и политических программ, порой во всеуслышание заявляющего об этом. Но в непосредственном творчестве он нередко демонстрирует и глубину социального исследования, и общественную чуткость. Отстаивая право на «беспартийность», он одновременно смотрит на искусство как на гражданское служение. В его духовном мире сущностный, обращенный к изначальным ценностям бытия, и исторический взгляд на вещи порой не сходятся, разноречат. Это тяготение к «отвлеченностям» часто вызывает осудительную реакцию. Оно толкуется как проявление лишь слабости, уязвимости критического реализма предоктябрьских десятилетий. Но эта точка зрения не улавливает всей сложности явления. Реальное разноречие между общепhilosophическим и социально-конкретным содержанием в реалистических произведениях той поры все же не столь категорично, как это представлялось иногда даже их авторам. В самой сущностной мысли, стремившейся возвыситься над текущим днем, проступала — в «снятом» виде — историческая современность.

Любопытен пример Короленко — пример, на первый взгляд, не очень «подходящий». Писатель с темпераментом борца, он, как известно, на протяжении своей творческой жизни не раз оставлял «чистое» художество ради политической публицистики и общественного дела. Но вот какие суждения высказал он в 1899 г. на страницах народнического журнала «Русское богатство» (одним из редакторов которого он был) в статье «О сложности жизни», снабженной подзаголовком «Из полемики с марксизмом». Нам в данном случае интересно не конкретное содержание этой полемики, а общая установка автора. Короленко спорит с марксистами, но не для того, чтобы противопоставить им какую-то другую, строго оформленную общественную концепцию, а дабы утвердить иной мировоззренческий принцип, который он считает наиболее подходящим для современной «усложнившейся» жизни. Он призывает отнестись с «критическим эклектизмом» ко *всем* действующим общественным программам, не принимая их целиком за истину, ««отрицая», в пределах возможности, одни их стороны и поддерживая дру-

гие». Потому что удел «всякой системы взглядов, когда она стремится стать определенной «программой» в узком смысле», — «сильно обкарнаться, потерять свою целостность, приодеться в мундир данной минуты»²⁴.

В мемуарном очерке «Антон Павлович Чехов» (1904) Короленко писал о преимуществах «свободы Чехова от партий данной минуты», так объясняя это: «Русская жизнь закончила с грехом пополам один из своих коротких циклов, по обыкновению не разрешившийся во что-нибудь реальное, и в воздухе чувствовалась необходимость некоторого «пересмотра», чтобы пуститься в путь дальнейшей борьбы и дальнейших исканий»²⁵. Скептическое отношение к узко понятому «направленству» возникает, как видим, и у Короленко. Но за этим ходом рассуждений предстает у писателя, если иметь в виду его деятельность в целом, и более широкое направление мысли.

Еще в 80-е годы народников-ортодоксов, вспоминал Горький, отпугивал в Короленко его «уклон... в сторону «метафизики», а это было преступно»²⁶. Уже с начала творчества публицистически обнаженная мысль, поставленная на службу злобе дня, переплелась в его произведениях с интересом к общефилософским вопросам («Слепой музыкант», «Ночь», «Парадокс» и т. п.). В 1903 г. он писал П. С. Ивановской по поводу религиозных исканий русской мысли тех лет: «Недавние марксисты кидаются к идеализму, Туган-Барановский... при мне развивал философию Зосимы... и оправдывал вечную казнь за преступления сей краткой жизни. То же самое — Булгаков, недавний ярый «материалист». Мережковский основал журнал, где (после недавнего преклонения перед Венерой и язычеством) воскуряет ладан и толкует об ересе, за которые громит Толстого... Все это — часто очень нехорошо, потому что люди обращают свои поиски назад (курсив мой.— В. К.)²⁷ и хотят выкинуть за борт то, что человечество уже узнало и никогда не забудет. Но самое чувство, побуждающее искать широких мировых формул,— я считаю нормальным, неистребимым и подлежащим бесконечной эволюции»²⁸ (10, 358). Отклоняя религиозно-мистические устремления, пытающиеся воскресить отжившее,

²⁴ Короленко В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. Спб., 1914, с. 356, 355.

²⁵ Короленко В. Г. Собр. соч. в 10-ти т. Т. 8. М., 1955, с. 84. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

²⁶ Горький М. Собр. соч. в 30 т. Т. 15. М., 1951, с. 18.

²⁷ Любопытна перекичка с Горьким, писавшим К. П. Пятницкому в 1902 г. о тех же явлениях: «Если б Вы знали, как мне противен этот поворот *назад!*» (Горький М. Собр. соч. в 30-ти т. Т. 28. М., 1954, с. 225).

²⁸ Приблизительно то же самое писал Короленко о Мережковском еще в 1893 г.: «Мережковский интересуется меня как искренний человек, в душе которого проснулась потребность в широких формулах мировой жизни...», одновременно отмечая, что «формулы» эти искажены субъективным толкованием, сведены к «мистицизму, низменному и жалкому» (Короленко В. Г. Дневник. Т. 1. Госиздат Украины, 1925, с. 230).

Короленко вместе с тем признает «нормальной» и «неистребимой» самую потребность в «широких мировых формулах».

Что означает это понятие для писателя, явствует из его рассуждений о повести Л. Андреева «Жизнь Василия Фивейского», относящихся к 1904 г. «Фетишистской концепции мира» (элементы которой усматривает Короленко в андреевском произведении), постулирующей наджизненные, мистически преднамеренные и непостижимые начала бытия, противопоставлена «пантеистическая концепция». В ее основе — тоже ощущение «мировой тайны», но в конечном счете «подлежащей познанию» и проявляющейся совсем в другом: в «связи, извечной, неразрывной... между природой и душой человека», связи, которая есть «великое, живое, бесконечное благо»²⁹.

Художественным выражением всех этих кровных мыслей, их «психологической подкладкой», по слову самого писателя (10, 358), становится написанная тогда же, в 1901—1903 гг., повесть «Не страшное», которую Короленко назвал «самым задушевным» своим произведением (там же). Казалось бы, традиционная коллизия возникает перед нами: личность с запросами, загубленная властью обывательщины. Человеческие отношения, целиком укладывающиеся в известный тезис: «среда заела». Но повествователь Павел Семенович Падорин (кому поручены некоторые важные мысли автора) ищет связей между тяжкими драмами быта и тем, что Короленко именовал «широкими мировыми формулами». В рассказ о затхлой русской провинции вселяется мотив «звезд»: «И зачем все... и какой, знаете ли, смысл твоей жизни в общей, так сказать, экономии природы, где эти звезды утопают, без числа, без предела... горят и светятся... и говорят что-то душе... Кажется, как будто не туда направляешься, куда надо. 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...»; «И показалось мне, что я сейчас разгадаю что-то такое, что должно объединить все это: и эти высокие мерцающие звезды, и этот живой шорох ветра в ветвях, и мои воспоминания, и то, что случилось... В юности это ощущение бывало у меня часто... Когда свежий ум искал разгадки всех вопросов и большой правды» (3, 373—374, 398).

«Загадки» повседневной жизни, узкого социального мирка причастны к «большой правде», той, что «объединяет все» в мире. В повести «Не страшное» более всего высказалась эта «большая правда» — антипод и богоискательской метафизики в духе Мережковского и К°, и пессимистической философии неотвратимого фатума. Герой произведения, Будников, испытавший полное банкротство, забывший о былых прогрессивных меч-

²⁹ О сборниках товарищества «Знание» за 1903 г.— Короленко В. Г. О литературе. М., 1957, с. 367—370.

таниях, в конце концов хочет «растворить свои искания в смиренной... вере», «отбросить гордость и слиться...» И характерно, что его обращение к христианству происходит одновременно с мещанским перерождением. Рогов, другой герой, сравнивает свою житейскую участь с участью бильярдного шара, который зависит от того, кто его пустил, и «своей воли» не «обнаруживает». Но если бы Рогов — убежден рассказчик — имел «веру в общий смысл жизни», то выдержал бы ее испытание «без надлома», то смог бы противиться роковой для него власти социальной среды. Потому что исходные начала жизни — только бы разгадать их! — добры к человеку, и «все мы обязаны быть здоровыми и счастливыми» (3, 370). В уже цитированном письме Короленко определил «тему» повести: «бессмысленная сутолока жизни и предчувствие или ощущение, что смысл есть, огромный, общий смысл всей жизни, во всей ее совокупности, и его надо искать» (10, 357—358).

Этот «общий смысл» и заключен в «пантеистической концепции мира». Конечные ответы на волнующие вопросы бытия писатель ищет в неких всеобъемлющих закономерностях действительности, что управляют и человеком, и звездами и находятся в ином измерении, нежели наличные социально-идеологические платформы. В сущностной мысли Короленко и других демократических художников этого времени можно различить (как различали мы, например, в «Фальшивом купоне» Толстого), с одной стороны, «буквальное», понятийное, собственно философское содержание, которое мы вправе не принять, и, с другой, общее помышление о современности, выражающееся через эту философию, но ею не замкнутое. Оно-то наиболее важно. В «пантеистическом» мотиве передан пафос *всеобщности* грядущего *общественного* обновления: дойти до корня в этом обновлении, до глубинных основ бытия, до воскрешения истинной, «природной» сущности человека. Тем и своеобразна «метафизика» писателя, что она, по Короленко, призвана повысить именно социальный тонус действительности, непременно воплотиться в истории.

Вернемся, но уже в новой связи, к той коллизии — «я» и «общее», к той личностной проблематике, о которых шла речь в первой главе. То же, простиупающее в различиях, качество мысли обнаруживается и здесь. В отношении к личности у позднего Толстого появляется нечто «чеховское». «Свободного» человека также изображает он вне «фирм» и «ярлыков», в разительном подчас противоречии сущностных свойств с идеологической доктриной — в том числе и его, Толстого, религиозной доктриной (хотя, разумеется, в согласии с общим своим патриархально-крестьянским мирозерцанием). Что несет в себе, к примеру, образ революционера в произведениях Толстого 900-х годов, какие духовные ценности? Писатель, естественно, не приемлет общественно-политического *сгеда* этих персонажей, но вме-

сте с тем возвышает нравственные, альтруистические стимулы из деятельности, проистекающие от самой природы.

Значительно сложнее с образом Хаджи-Мурата, героической личностью совсем другого склада. Напомним некоторые факты из творческой истории повести, замысел которой возник в 1896 г. Вот 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»³⁰. Здесь мы встречаемся с приблизительно тем же «вопреки», что и в образах революционеров: «хорош», несмотря на то, что человек чуждого мирозерцания («обман веры»). Мысль аналогичная снова косвенно высказывается еще в одной, более поздней, дневниковой записи от 7 мая 1901 г. «Видел во сне тип старика... Старик был тем особенно хорош, что он был почти святой, а между тем пьющ[ий] и ругатель. Я в первый раз ясно понял ту силу, к[акую] приобретают типы от смело накладываемых теней. Сделаю это на Х[аджи] М[урате] и М[арье] Д[митриевне]»³¹. Опять возникает проблема истинного человека, истинного героя, несмотря на совершенную «несвятость» поведения.

Что же было для Толстого «святого» и «несвятого» в Хаджи-Мурате? Известно, что небольшая повесть эта, писавшаяся на протяжении долгого срока, менялась от редакции к редакции. В одной из редакций, шестой (февраль 1898 г.), названной «Хазават», писатель хотел представить Хаджи-Мурата фанатичным приверженцем религиозной войны с иноверными (хазавата)³². Можно думать, что в данном случае неприемлемым, «несвятым» для Толстого было конкретное содержание веры Хаджи-Мурата, предполагающей насильственную борьбу с врагом, но в то же время глубоко импонировало писателю присутствие *сверхличных* устремлений, в жертву которых личность приносит себя. В этом смысле (в смысле типа человека) есть нечто, связующее образы революционеров и Хаджи-Мурата.

Но после шестой редакции было еще четыре. В ходе работы над произведением образ Хаджи-Мурата психологически осложнялся, становился все более противоречивым и неоднозначным. Оказались сильнее подчеркнуты теневые, эгоистические, своекорыстные черты Хаджи-Мурата. Но они «прощаются» ему за яркость, силу, цельность, полноту проявления природного начала, являющегося источником героического в этом человеке.

Чуткий, гуманный, мягкосердый Федя Протасов неспособен активно противостоять неприемлемому жизнепорядку. Но чтобы

³⁰ Толстой Л. Н. Юб. изд. Т. 53. М., 1953, с. 144.

³¹ Там же, т. 54, 1935, с. 97.

³² См. комментарии к «Хаджи-Мурату» А. П. Сергеевко (т. 35. М., 1950, с. 593).

извергнуть себя из него, Протасову достает мужества. И в своем отпадении он вдохновляется не «истинно» христианской религией в духе толстовства (осенившей, например, Нехлюдова в финале «Воскресения»), а стихийной жадной воли. Именно «не свободы, а воли» (слова Феде), воли как свободы *естественного* человека. Цыганская стихия «Живого трупа», к которой влечет Протасова, как раз и призвана выявить «природные» истоки личности.

И у других реалистических писателей этого времени, хотя и каждый раз по-своему, типический конфликт личности со средой сплошь и рядом осмыслен как противостояние самого естества человека отвергаемой социальной действительности.

Персонажи второго сибирского цикла Короленко, очень разные, сближены неискоренимой, исконно человеческой жадной свободой и добром.

Представление об отношениях личности и среды у раннего Андреева сплошь и рядом отличается сугубой отвлеченностью. Но само стремление к толкованию мотивов протеста и бунта в антропологическом духе было свойственно в то время и таким литераторам горьковского окружения, как Скиталец, — фигуре несравненно меньшей, чем Андреев, и очень с ним несхожей.

Любопытен маленький рассказ «Несчастье» (1900), гротесково-комическая вещица, по-своему выявляющая основную проблематику Скитальца. Герой — человек-гигант, с чистой, робкой душой и богатырскими физическими силами, вызывающими всеобщее изумление. Но этот исполин глубоко несчастен, нищ, гол, никому не нужен. Пробовал заняться физическим трудом — прогнали из-за чрезмерной силы: «Лому много провозжу...» Схватился в цирке с профессионалом-атлетом — победу не засчитали, боролся не по правилам. И так всюду. В скучном, измельчавшем современном мире с людьми, нищими духом и слабыми телом, в мире, где все разграфлено, подчинено мелочным правилам, нет места подлинной силе человеческой, нет выхода естественным возможностям «царя природы» («О, проклятая моя сила! Мое несчастье! Из-за нее я б-бедствую...»³³).

В рассказе «Несчастье» — это прежде всего физическая сила. В большинстве других произведений — это незаурядные духовные задатки, как у известного нам героя повести «Сквозь строй» или влюбленного в красоту крестьянина Назара из рассказа «Икар», строй чувств которого непонятен и чужд его окружению. Природная духовность, которая выразилась в них, свидетельствуя о возможностях народного характера, вместе с тем не содержит в себе специфически крестьянского, сословного. Судьбы изначально заложенных в человеке добрых устрем-

³³ Скиталец. Избр. произведения. М., 1955, с. 73.

лений и особенно художественной талантливости постоянно волнуют Скитальца.

В его рассказах возникают разнообразные творческие натуры — музыканты, певцы, композиторы, художники, не находящие истинного применения своим дарованиям, не оцененные или оцененные грубо, по-купечески, не встретившие заботы, понимания, поддержки («Композитор», «Любовь декоратора», «Ранняя обедня»). Таков и герой рассказа «Октава», деревенский плотник Захарыч. Приглашенный в певчие в город, он не прижился тут, разочаровался в городе и его обитателях, вернулся к себе на родину. Но характерно, что, рисуя Захарыча, автор выделяет в нем опять-таки не собственно крестьянские свойства, а начала именно «естественного» человека, рождающиеся от слитности с природой. Вот как сказано о самом большем его достоянии — голосе: «Внизу всего хора, как бы из земли, плыла густая, сочная и вкусная октава. Что-то плодородное, ароматное и девственное чувствовалось в этих ярких и цельных звуках, могучее и устойчивое. Казалось, что этот голос внес сюда всю природу, яркие солнечные лучи, их теплоту, ароматное дыхание зеленых степей, их тайны и теплый запах согретой солнцем земли»³⁴.

Обладатель октавы — уникал. Ряд таких уникалов и изображает писатель, любясь их даром. Октава становится своего рода символом исключительных возможностей человека. Но «природное» у Скитальца не абстрактно: это народно-национальная природа. Конфликт между сущностными началами человека и современным ему социальным бытием предстает у писателя в характерной национально-романтической окраске.

Различные литературные явления, прошедшие перед нами, сближаются, таким образом, некоторыми типологически сходными чертами. Главное в том, что критический реализм демонстрирует свою способность к развитию в условиях новой истории России. Стремясь стать вровень с временем, он отвечает на революционную ситуацию образом человека-протестанта, усилением бунтарских мотивов, пристальным вниманием к активным началам жизни. При этом начало активности приобретает особый аспект. Ее основным источником становится сама антропологическая субстанция, толкование которой неоднозначно. В нем по-своему запечатлено представление о глубокой закономерности, почвенности демократического движения в стране — органичного, как сама природа. Но оно, это толкование, одновременно и осложняет отношение к историческому детерминизму. Реалистическим художникам этой поры в высокой степени

³⁴ Там же, с. 43.

свойственно чувство своего исторического времени. В ряде произведений процесс общественной жизни способствует пробуждению волевого импульса, творческого духа в личности. Но история не столько *формирует*, сколько активно *стимулирует* основные силы бытия человека, заложенные в заповедных глубинах его существа.

Так, приблизительно, можно определить одно из типичных направлений мысли в литературе русского критического реализма на рубеже века и в первые годы XX столетия. Но особые отношения между философским и историческим содержанием, складывающиеся в ней, не застывают на одной точке. Они обнаруживают склонность к эволюции.

2

И это выявилось на следующем этапе истории реализма — в годы первой русской революции. Раньше уже говорилось о новых решениях проблемы личности и коллектива, предложенных реалистической литературой тех лет. Но решения эти важны не только сами по себе. Существенно, что они возникают на обновленной социально-философской основе. События времени подчас побуждают художников слова к переоценке как будто укоренившихся понятий *общего* мирозерцания. Ощущение судьбы исторической как судьбы личной входит в сознание демократических литераторов с внушительной силой. Это не гарантировало от слабостей их позицию. Многие из них оказывались заметно сильнее в критике, чем в утверждении, трагическую сторону происходящего воспринимали органичнее, чем героический оптимизм восставшего народа. Но было и другое: укрепившаяся и качественно обновленная вера в самую историю — историю уже не только как стимулирующий фактор, а как *первопричину*.

Чтобы убедиться в этом, обратимся к одному из наиболее крупных произведений того времени — к первой книге «Истории моего современника» В. Г. Короленко: она была начата в 1905 г., «при первых взрывах русской революции» (В. Г. Короленко, 6, 7) и закончена в 1908 г. (следующие три книги этого незавершенного произведения писались с 1909 г. до последних дней жизни писателя).

«История моего современника» — произведение мемуарное. Писатель желал, чтобы его историческое повествование имело «интерес самой живой действительности» (5, 7) — это удалось ему. И более того: среди произведений других писателей первая книга «Истории», быть может, особенно явственно представила социальную философию русского критического реализма революционных лет.

В предисловии «От автора», предпосланном публикации первых глав «Истории» в январе 1906 г., писатель очерчивал свой

замысел: «Я пишу не историю моего времени, а только историю одной жизни в это время, и мне хочется, чтобы читатель ознакомился предварительно с той призмой, в которой оно отражалось...» (5, 7—8). Возникает ассоциация с известным герценовским высказыванием по поводу «Былого и дум»: «отражение истории в человеке, случайно попавшемся на ее дороге». Но близость эта не столько в словах, сколько в самом типе художественной автобиографии.

Поскольку перед нами «отражение» истории, писатель «не особенно заботится о полноте биографических сведений», но зато «стремится к возможно полной исторической правде...» С другой стороны, это отражение истории в *человеке*. Поэтому время воссоздано всегда через «призму» героя. Но, в согласии опять же с историческим замыслом произведения, сам этот автобиографический герой представляет собой значительное обобщение и потому лишен доподлинной портретности («Я не пытаюсь дать собственный портрет»), тех «прихотей» и случайностей индивидуальной биографии, которые уводили бы от типической биографии современника.

Общественно-историческая проблематика произведения в полном объеме (проблема интеллигенции и народа, отношение этих двух сил к революционному движению) предстает со второй книги. Это понятно: первая книга доводит развитие событий лишь до окончания гимназии героем. Но уже первая книга намечает общий характер повествования и историческое содержание образа «современника». Эпоха 60-х годов, в условиях которой начинается сознательная умственная жизнь героя, осмыслена здесь как важнейшая веха. Автобиографический герой внимает словам любимого учителя своего, «разночинца и работника» Авдиева: «с Печориными, батюшка, дело давно покончено». На смену Печориным приходит новый человек. И именно это демонстрирует путь «современника», духовная эволюция которого приобретает свойства глубокой типичности уже в самых истоках.

Первым завоеванием героя стало преодоление тяги ко всему отвлеченному и мечтательному. Еще не оперившийся юноша начинает сознавать бесплодность и ярких, украсивших все его детство романтических грез о прошлом (писатель называл иногда это чувство «историческим романтизмом»), и «религиозного экстаза», который «врывался» в душу «вслед за жгучими историческими фантазиями». Веяния действительности обратили его совсем в другую сторону. Юный гимназист испытал «молодую радость раскрывающегося ума», получившего ключ ко всем волновавшим его явлениям бытия. Ключ этот в социальном взгляде на мир.

В литературе русского реализма герой «Истории» «нашел... свою родину», те «простые, ясные образы и мысли», которые «дают настоящую, неприкрашенную «правду» и все-таки сразу

подымают над серенькой жизнью, открывая ее шири и дали». И оказалось, что эти «простые» социальные вопросы (положение народа, главным образом) и есть самое важное. В прежних поколениях русской интеллигенции юноша-сверстник томился по отвлеченному, непременно проходил через умозрительный философский искус. С «современником» произошло другое. «Не то, чтобы я решил для себя основные проблемы о существовании бога и о бессмертии. Окончательной формулы я не нашел, но самая проблема теряла свою остроту, и я перестал искать. Мой умственный горизонт заполнялся новыми фактами, понятиями, вопросами реального мира. И все это было так ярко и толпилось так заманчиво и так, по-видимому, бесконечно... И столько в этом было жизни, глубины, наконец, столько неведомого и тайно манящего, что для других вопросов не оставалось места» (5, 309; курсив мой.— В. К.).

И не только религиозные вопросы, но и другие сферы душевной жизни, не имевшие непосредственно социального применения, были на продолжительное время отодвинуты на второй план. На их долю пришлось лишь детство героя и первые ученические годы. Тогда они заполняли его целиком. Но — странное дело! — изображая даже самую раннюю пору в бытии «современника» (а в состоящем из пяти частей первом томе «Истории» ей посвящено четыре), писатель отвел сравнительно мало места этого рода переживаниям, во всяком случае, значительно меньше, чем они занимали в реальной биографии подростка Володи Короленко.

На самых первых страницах повествования Короленко рассказал о себе, вероятно, трех- или четырехлетнем ребенке, который испытал сохранившееся в памяти на всю жизнь ощущение «протяжной, глубокой, нескончаемой и осмысленной» гармонии природы. Это произошло при «первой прогулке в сосновом бору» (самая глава названа «Первые впечатления бытия»). Как знаменательно, что именно такое переживание явилось для Короленко одним из «первичных ощущений» мира! Как важно это для приобщения к художественному творчеству писателя, широко развернувшему своеобразно пантеистическую философию природы! И как мало сказано об этом. Только один раз еще появится мотив «дразнящей тайны природы» — «священнодействия, полного гармонии и смысла», — промелькнет в самом конце книги.

И это, понятно, не просчет большого писателя: здесь действует определенный принцип отбора фактов. На страницах, посвященных «первым впечатлениям бытия», читаем: «В душе есть тоже много непонятого говора, который не выразить грубыми словами, как и речи природы...» Но и этот мотив — лишь пунктирная линия. В главе книги, названной «Тот свет. Мистический страх», больше рассказано о разного рода суевериях и религиозных предрассудках, которые «раздувала окру-

жавшая нас среда», нежели о волновавшей Короленко всю жизнь «тайне жизни и смерти»³⁵.

В печатный текст первой книги Короленко не включил полностью законченную главу «Детская любовь» — вероятно, из боязни увести в сторону от главного замысла. Ведь и в мечтательной любви подростка к девочке в серой шубке зрелый писатель увидел следы того же бесплодно романтического строя чувств, который он преодолевал в себе, и поэтому осудительно в конечном счете («безвольное рабство») отозвался об этой любви. И даже тема собственно художественного формирования личности оказалась второстепенным «сюжетом». Разумеется, Короленко не мог совсем «забыть» об этом: в первой книге «Истории» есть несколько страниц — и очень выразительных, — посвященных первым помыслам о писательстве. Но они скупы и в общем побочны.

Короленко последовательно выполняет свое обещание, данное в предисловии к первой книге: «гуще» отражать лишь «избранные мотивы». Повествование с самого начала приобретает качества «культурно-исторического документа первостепенного значения» (слова Розы Люксембург о первой книге «Истории») ³⁶, и этим все объясняется. Социально-политический ракурс становится господствующим в произведении. Жизнь и быт отдаленной российской провинции непосредственно соотносятся с крупнейшими событиями исторической современности (крестьянская реформа 1861 г., восстание в Польше 1863 г. и др.).

На многих страницах изображенная гимназия, в которой учится герой (сначала в Житомире, затем в Ровно), где господствует казенно-бездушная, мертво-формалистическая воспитательная система (лишь к концу пребывания героя в гимназии туда проникают «новые веяния»), где в роли воспитателей подвизаются «мундиро-автоматические» фигуры, подобные чеховскому Беликову, тоже предстает как прежде всего институт общественно-политический, миниатюрное подобие самодержавного государства — «казенный строй, требовавший догматического единства».

Но мы помним, что Короленко все-таки пишет не историю своего времени, «а только историю одной жизни», воссоздавая облик времени, главным образом, через восприятие автобиографического героя — ребенка, подростка (в четырех частях первой книги), который, естественно, не может осознать подлинный смысл многого, чему он свидетель. И это создает слож-

³⁵ Насколько больше дает для понимания тяги подростка к «вечным» вопросам и его художественно одаренной натуры написанный в 80-х годах автобиографический рассказ «Ночью», совпадающий с этой главой рядом мотивов. Вместе с тем рассказ лишен ясно выраженного социального аспекта действительности.

³⁶ Люксембург Роза. О литературе. М., 1961, с. 215.

ности для писателя. На страницах произведения бытует формула, становящаяся в конце концов привычной: поведав о том или другом событии, автор скажет о герое, что он тогда этого не понимал. Герой не понимал, что значили толки об освобождении крестьян и сопутствующие факты; лишь порой «в детскую душу заглядывала непонятная тревога, которая, впрочем, быстро исчезала с впечатлениями ближайшего яркого дня...» Столь же смутными были его впечатления, рожденные событиями в Польше. Так продолжалось и в первые годы учения.

Рассказав о «времени перелома в воспитательной системе», о нашумевших статьях Пирогова о воспитании, вызвавших ответ Добролюбова, писатель заметит: «Я был тогда слишком мал и не помню, в какой мере отголоски этого журнального спора проникали в гимназическую среду» (5, 125). Рассказав о выстреле Каракозова в Александра II 4 апреля 1866 г., Короленко скажет: «Сколько могу припомнить, покушение Каракозова ни во мне, ни в моих сверстниках не будило в то время никаких вопросов» (там же, 140). И так же воспринимались эпизоды социально-классовых отношений, происходившие даже на глазах у героя.

Рассказав о «мрачной вражде» к «панам» деревенского парубка Ивана, герой опять же остается в недоумении: «Мы не могли тогда понять источника этой вражды и считали Ивана просто отвратительным человеком с дурным характером...» (там же, 233).

Примеры легко умножить, но и так ясно: многое из того, о чем хочет сказать писатель, он не может передать в прямой реакции героя и поэтому вынужден прибегать к достаточно развернутым объяснениям и публицистическим рассуждениям «от себя», принося порою в жертву художественную сторону и делая это вполне сознательно. Иными словами, избранный аспект изображения действительности в четырех частях первой книги «Истории» заметно шире основной «призмы» произведения — призмы сознания автобиографического персонажа.

Но призма эта все-таки сохраняет определяющее значение. Юный герой не способен еще отчетливо мыслить, но он зорко видит. Нет ясного осознания, но есть множество разрозненных, не связанных воедино наблюдений, впечатлений, закрепленных цепкой памятью подростка. Позднее они всплывут снова и предстанут в совсем ином свете. Именно этим «зародышам новых вопросов и настроений», залогам духовного будущего автор отдает явное предпочтение перед изображением детских эмоций и порывов (чувства природы, детской любви). В результате возникает образ детства, несколько «обделенного» по сравнению с реальным детством автобиографического героя. Зато вся книга подчинена выявлению и прослеживанию истоков тех социальных чувствований «современника», которым принадлежит грядущее.

Герой Короленко — человек поколения 60—70-х годов, времени возникновения и оформления общественных начал, которые обнаружат себя с полной очевидностью, ворвутся «на арену жизни тревожно и бурно» в начале следующего века. Именно эта мысль — о преемственности двух исторических эпох и характеров, ими созданных, — сообщает злободневность произведению Короленко. В условиях 60-х годов рождается новый тип человека, который своей общественной деятельностью определит всю дальнейшую историю России. И молодой современник эпохи первой русской революции наследует черты короленьковского «современника», сделавшего нужды «действительной жизни», практическую общественную программу основным содержанием своего сознания, освободив его от «других вопросов», которые, хотя и не были «решены в том или другом смысле», но были «отодвинуты» на время.

Нечто подобное тому, что произошло с юным героем произведения, происходит вновь со зрелым писателем Короленко в пору создания первой книги «Истории». Он тоже исключает все кроме общественной проблематики, из своей творческой работы тоже «отодвигает» волновавшие его неясные вопросы, относящиеся к бытию «вообще», оставляя лишь то, что являлось для него самым главным, — идею исторического человека. В первой книге «Истории» основная общественно-политическая коллизия эпохи повелевает всем, непосредственно формируя психологию личности.

«История моего современника» интересна и значительна не только сама по себе, но и как явление крайне типичное для всего литературного процесса. Особенности мысли Короленко, ясно выразившиеся и в общей проблематике этого произведения, и в характере героя, знаменательны для целого этапа в русском реализме. События русско-японской войны и революции очень заметно освобождают мирозерцание ряда художников от категорий неисторических, полагая определенный рубеж между тем, что пишется ими в эти годы, и тем, что писалось ими еще совсем недавно. Приоритет непосредственно исторических факторов в формировании личности перед сущностными, природными — вот основа концепции человека, намечающейся в реализме той поры.

Показателен пример Вересаева. В его произведениях начала 900-годов — «Записках врача», некоторых рассказах и особенно повести «На повороте» — философски-всеобщее и социально-конкретное не всегда сливаются воедино, порой внутренне спорят. В цикле рассказов о японской войне («Враги», «На отдыхе», «В мышеловке», «Исполнение земли» и др.), написанных в течение 1904—1906 гг., тоже ощутимо присутствие двух начал, но разноречия между ними уже нет.

Гнетущее ощущение близости смерти, преследующее людей на войне, — один из настойчивых мотивов цикла. Ощущение, которое нередко передано в образах экспрессивных, безлично-обобщенных, внушающих мысль о неумолимой, фатально злой силе: «что-то грозно-уверенное и предательское», «грозное и невидимое», «подавляющее величие отрицающего «ничто»...» и т. п. И все-таки коллизии внереальные тут отсутствуют. Переживания вересаевских героев возникают на социальной в конечном счете основе, не имеющей ничего общего ни с таинственными «сущностями», ни с отвлеченным пацифизмом.

Характерен рассказ «Враги» — о том, как русский и японец «сейчас рубили и увечили друг друга, потом перевязывали друг другу раны и целовались». Что здесь — отрицание всякого насилия в толстовском духе? Из размышлений героя рассказа, штабс-капитана Березникова, явствует иное: «выше души, выше жизни может стоять дело великое и светлое», которое «способно освятить и кровь и смерть», но преступно «делать это во имя ремесла». И так же думает ротный командир Катаранов из рассказа «В мышеловке»: была бы вера, «всю бы роту уложил до единого человека, сам бы умер», а здесь «и вы, и я, и солдат — всякий знает, что смысла нету». Даже ощутивший тщету всего земного перед лицом смерти — таинственного «нечто», офицер граф Раменский все же мечет «грозный» взгляд на бездарного корпусного генерала, нелепо губящего людские жизни («Исполнение земли»).

Автора «Рассказов», безусловно, влечет к себе «вечное» (свои размышления о войне он связал с волнующей и его тайной смерти), но оно подчинено здесь «временному»: источник страха смерти у героев — сознание бессмысленности и изменности несправедливой войны.

А в очерково-публицистической книге «На войне» (позднее заглавие — «На японской войне»), написанной вслед за рассказами, социально-политическая проблематика становится единственной. В этом большом и строго документированном повествовании даже мелкие и как будто случайные эпизоды часто вырастают в «какой-то огромный, болезненно карикатурный символ». Уже в начале возникает образ «огромной, сложной машины»: «мы заглянули в нее и увидели: колесики, валики, шестерни, все деятельно и сердито суетится, но друг за друга не цепляется, а вертится без толку и без цели. Что это — случайная порча механизма в том месте, где мы в него заглянули, или... или и вся эта громоздкая машина шумит и стучит только для видимости, а на работу неспособна?»³⁷ Речь идет о механизме военном. Но никто из читателей не усомнится в гораздо более емком смысле прозрачного иносказания. Военное поражение предстает знаменем краха всей го-

³⁷ Вересаев В. Собр. соч. Т. 3. М., 1961, с. 64.

сударственной системы. Книга Вересаева выделяется среди сочинений этого рода последовательностью революционной идеи, определенностью общественно-политического мирозерцания.

И во многих других произведениях революционных лет действительность часто предстает лишь в своем социально-политическом выявлении; иные же ее выявления всецело подчинены первому — основному для писателя. Такой ракурс изображения действительности имел, понятно, и собственно эстетический смысл, влияя, в частности, на развитие жанров. Это явственно демонстрирует драматургия «знаниевцев», тесно связанная с театром Горького.

Характерны, например «Мужики» Чирикова (1905), рассказавшие о революционных волнениях в деревне. В одном из писем автор назвал свое произведение «общественной драмой целой эпохи»³⁸. Это, конечно, чересчур большая претензия. Широты, «панорамности» пьесе как раз не хватает. Изображенное народное движение ограничено стихийными формами и чисто крестьянскими целями. Ясно выраженного представления об основных движущих силах революции пьеса не дает. Но в избранных пределах картина правдива и реалистически выразительна. Чириков достоверно воспроизвел эволюцию народных настроений (от покорной боязливости к озлоблению, гневу, стихийной вспышке), с сочувствием и пониманием отнесся к мотивам, рождающим крестьянский бунт. Перед нами — прямой классовый конфликт «мужиков» с землевладельцами, объясняющий решительно все взаимоотношения действующих лиц.

Различия между персонажами определяются прежде всего их отношением к земле и, соответственно, к антагонистическому классу. У крестьян — это неодинаковый уровень социальной сознательности, различная степень ненависти к помещику³⁹. У «хозяев» — это разноречия идеологические. В авторском к ним отношении обнаруживался политический радикализм Чирикова тех лет. Ретроград — помещик Бронников, либерал кадетского толка Городецкий, а также прогрессисты — народник Павел Иванович и поверхностно увлекающийся марксизмом студент Владимир сталкиваются между собой. Но конфликты эти, в конечном счете, мнимые: спор идет лишь о больших или меньших уступках народу. В последнем действии пьесы все они одинаково напуганы угрозой возмездия. Знаменателен заключительный эпизод «Мужиков»: крестьянский топор занесен над народолюбцем Павлом Ивановичем.

³⁸ Драматургия «Знания». М., 1964, с. 557.

³⁹ Чириков использует прием Л. Толстого: помещичья жизнь оценивается глазами мужика. Возникают некоторые ассоциации с «Плодами просвещения»; в 1-м действии, например, крестьяне на господском дворе наблюдают за тем, как носят еду для бар: «Жрут, жрут, конца этому жранью нет!..» Но реакции эти — уже не этические «приговоры» толстовского мужика, а свидетельство оголенной классовой вражды.

Драматургическая структура произведения четка и обнажена. Лицом к лицу сведены два социальных мира. Развитие действия с неторопливой последовательностью выясняет их непримиримость, подготавливая закономерную кульминацию четвертого акта — бунт. В «Мужиках» жанр социально-политической драмы предстает в «чистом» виде.

Сближаются с «Мужиками» в общем жанровом типе пьесы Юшкевича — «Голод» (1905), «Король» (1906), Айзмана — «Терновый куст» (1906), хотя собственно стилевые качества этих произведений различны. Юшкевич и Айзман обращаются к темам революционного движения в городе, пролетарской борьбы. В «Голоде» веет стихийными социальными чувствами; в «Короле» изображено проникновение социалистических идей в рабочую среду; герои «Тернового куста» участвуют в вооруженных выступлениях народа. Но во всех пьесах присутствует политический конфликт (буржуазии и пролетариата), который с немолчаливостью приводит к полному антагонизму враждующих сторон, к развенчанию иллюзии возможности примирения между классами, — конфликт, являющийся *единственной основой* драматического действия. И столкновения «отцов и детей», и национальные противоречия («Король»), и даже личные отношения героев (например, Доры и Александра в «Терновом кусте») — все «включено» здесь в основную общественно-политическую коллизию и ею освещается.

В пьесах Юшкевича и Айзмана важен и богоборческий мотив. В «Голоде» идею религиозной покорности ярко и фанатично проповедует старик-сторож Сем. Всякая борьба, протест — не переставая, твердит он — преступление против неисповедимой божественной воли. Но по мере развития действия у героев пьесы нарастают сомнения в религии: у одних — робкие и тут же прячущиеся, у других — решительные. Жена рабочего Нахома, мать троих детей, не раз на протяжении пьесы гневно изобличает творца: «обманщик Ты», «прислужник богатых, поденщик у сильных» и т. п. Интересно, что подобный же спор о боге возникает и между близкими героям «Голода» персонажами в «Терновом кусте» Айзмана. И тут есть старик — старьевщик Меер, проповедующий фатализм («И кто же может исправить то, что не довершил или что неудачно сотворил господь?..»), пассивность, непротивление злу. И своя пролетарская мать — Леа, яростно отвергающая все эти идеи («Никто не видел, как бог создавал человека. Но все мы видим, как мучители создают жизнь. И их должны мы толкнуть в локоть...»).

Богоборческая мысль — своего рода социально-философское основание той концепции человека, которую разделяют оба писателя. В «Терновом кусте» это подчеркнуто: создают жизнь «мучители», а не «бог»! Богоборчество здесь — отрицание не только религиозной, но всякой отвлеченно-сущностной причинности в объяснении человека. Отрицание, необходимое реали-

стам революционной эпохи, чтобы решить положительно основной вопрос, возникший перед ними: о праве личности революционно изменить бытие и ее творческих возможностях. «Человек! Что такое человек? Это король земли... Король!» — заявляет один из героев «Короля».

Значительность той роли, которую играет здесь столкновение социально-философских мировоззрений, противоположных — активного и пассивного — отношений к жизни, и сближает эти пьесы с театром Горького. Идеино-жанровая и тематическая близость «Короля» Юшкевича и «Врагов» Горького несомненна (они не раз сопоставлялись в критике). (Кстати, обе пьесы были напечатаны под одной обложкой, в XIV сборнике «Знания» за 1906 г.) «Когда я писал мою пьесу, — признавался Айзман, — я чувствовал, что зажег меня Максим Горький, без него «Терновый куст» либо не был бы написан вовсе, либо вышел бы значительно слабее»⁴⁰. Горький, в свою очередь, не раз положительно отзывался о пьесе как о «большой вещи, с высоким подъемом»⁴¹.

В политической драме «знаниевцев» последовательно (и даже иногда с излишней прямолинейностью) выразились найденные реализмом революционных лет критерии изображения человека. Суть новой «волны» в русском реализме заключалась в явственном углублении исторического взгляда на вещи. Властная общая тенденция увлекла, пусть на краткий срок, и художников, политически индифферентных до той поры. У одних это движение мысли выразилось более последовательно и категорично, у других — значительно менее, у третьих — лишь как робкое устремление, но так или иначе оно сказалось почти всюду.

3

Красноречив в этом отношении преобразенный революционным временем путь Куприна. Напомним о предшествующем периоде его творчества. Замедленное течение жизни в произведениях Куприна начала 900-х годов еще не содержит зримых признаков обновления. В рассказах 1902 г., таких, как «В цирке», «На покое», «Болото», звучит тема всесторонне детерминированного человека. Их герои — полностью зависимые, сломленные обстоятельствами люди, испытавшие на себе таинственную силу жизни, силу судьбы (слово, нередкое у Куприна). Это и лесник Степан с его «тихой покорностью перед таинственной и жестокой судьбой» («Болото»), и выброшенные за борт жизни служители сцены, доживающие свой век в «убежище для престарелых немощных артистов» («На покое»), и цирковой атлет Арбузов

⁴⁰ М. Горький. Материалы и исследования. Т. 2. М.—Л., 1936, с. 328.

⁴¹ Горький М. Собр. соч. в 30-ти т. Т. 28, с. 441.

(«В цирке»), который «знал и чувствовал, что его... заставляет именно так поступать какая-то безымянная беспощадная сила. И он стоял неподвижно, глядя на тяжелые складки занавеса с тупой и печальной покорностью»⁴².

Два рассказа 1903 г.— «Трус» и «Конокрады» — вносят нечто иное в творчество Куприна тех лет. В них возникает активный герой. Различные по «материалу» (быт еврейского пограничного местечка в «Трусе» и типы русского Полесья в «Конокрадах»), оба рассказа связаны внутренним единством. И тот и другой строятся на сопоставлении активного и пассивного характеров. В чем истоки волевого акта, с одной стороны, и подчинения обстоятельствам, с другой? — спрашивает Куприн. И отвечает: в природе человеческой. Это придает повествованию, несмотря на весь бытовой колорит, неминуемый налет абстрактности. Быть контрабандисту Мойше Файбишу решительным и смелым, сильным и предприимчивым, а бродячему актеру Гершу Цирельману — боязливым, беспомощным и слабым. Так им на роду написано. Попытка старого Герша преодолеть себя, стать на стезю Файбиша кончается полным крахом: через «природу» не перескочишь. Происходит философское оправдание маленького человека, «негероя», который к тому же обладает в этом рассказе неоспоримыми преимуществами перед своим антиподом. Бесстрашие Файбиша от грубой примитивности его натуры, тогда как «трусость» Цирельмана, безволие его в сфере «внешней», деятельной жизни — примета сложности его души артиста. Куприн не против активного начала вообще. В рассказе «Конокрады» все по-другому. Антитеза «храброго» и «труса», сильного и слабого возникает здесь с противоположным знаком. «Трус» в этом рассказе действительно ничтожен, а сильная личность опозитивирована в горьковском духе (герой рассказа, конокрад Бузыга, несомненно, связан с персонажами горьковского «босяцкого» цикла, что сразу отметила критика). Но общая концепция личности остается той же. «Трус» жалок, но он не виновен в этом. Рассказ Онисима Козла о своей жизни — тому свидетельство. Врожденный, неизбывный страх души, от которого «ноги отнялись и язык в роте как присох», не победить. Это выше возможностей, отпущенных Онисиму природой, опять-таки реабилитирующей «маленького» человека.

В последующих произведениях Куприна происходит постепенное накопление новых качеств. Интересы писателя явственно переключаются в область политически злободневную. И это, в свою очередь, приводит к пересмотру концепции личности в повести «Поединок» (1905) — значительной вехи на пути художника. Творчество Куприна не знало до сих пор обобщений такой масштабности и обличительной силы. В ярких картинах

⁴² Куприн А. И. Собр. соч. в 6-ти т. Т. 3. М., 1958, с. 29. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

устоев и обычаев царской армии, в типах косного, нравственно омертвело го офицерского сословия современники увидели символ разложения всего общественного устройства.

Но сосредоточим внимание не на теме собственно армии в «Поединке», поскольку об этом уже много говорилось, а на его более широкой, философической проблематике. Мы уже частью касались ее (в первой главе), в связи с образом Назанского, предупреждая при этом, что философия Назанского, хотя и близкого автору героя (философия, противопоставляющая фаталистическому взгляду на человека «нищиеанское» представление об избраннической миссии отдельной личности), далеко не исчерпывает всей мысли «Поединка» — произведения переходного и оттого противоречивого. Авторская мысль как бы раздваивается здесь между двумя персонажами — Назанским и Ромашовым, в душевных исканиях которого личностное начало теснее, чем у Назанского, связано со всечеловеческим, хотя «внешний» смысл некоторых рассуждений Ромашова как будто этому противоречит. «Я — это внутри... — размышляет он, — а все остальное — это постороннее, это — не я». И даже так: «... я умру, и не будет больше ни родины, ни врагов, ни чести. Они живут, пока живет мое сознание. Но исчезни родина, и честь, и мундир, и все великие слова — мое Я останется неприкосновенным. Стало быть, все-таки мое Я важнее всех этих понятий о долге, о чести, о любви?» (3, 362—364).

Но это не нищиеанский эгоцентризм. Молодой офицер с постоянно оскорбленным человеческим достоинством выражает таким путем протест против постылых фетишей самодержавного «отечества», «алтарей», «воинской чести» и пр. Это в заостренной форме высказанное требование свободы и простора для отдельной личности, не только своей. Герою постепенно открывается представление о человечестве как о *мире* личностей, каждая из которых достойна внимания: «Вот их (солдат.— В. К.) сто человек в нашей роте. И каждый из них — человек с мыслями, с чувствами, со своим собственным характером, с житейским опытом, с личными привязанностями и антипатиями... Что я сделал, чтобы прикоснуться... своим Я к ихнему Я?» (3, 366). Нивелируют людей, превращают в «стадо» трагические социальные обстоятельства — «общее рабство», «начальническое равнодушие», «произвол и насилие». Между тем в возможности всякого человека (и тут Ромашов не сходит с Назанским) стать неповторимым и духовно сложным. И в наивных, смутных мечтаниях своих о будущем человечества Ромашов уповает не на одно лишь свое «Я», а на «все Я, населяющие земной шар».

Очень важна соотнесенность двух центральных образов повести — Ромашова и Шурочки. Оба ненавидят тусклое, бездуховное, обывательски животное существование, задыхаются в нем, мечтают о жизни полноценной и яркой, томятся по человеку

героическому и сильному. Но гораздо важнее различие между ними: Шурочкина сила — не та, к которой стремится Ромашов, а другая, хищная. И если уж говорить о собственно нищепанском типе в повести, то психологически всего ближе к нему именно героиня. Поэтому сильная женщина в повести Куприна не «посрамляет» слабого мужчину, как бывало в памятных ситуациях классической русской литературы. Сопоставление это имеет другой характер, и оно в пользу Ромашова. Нам явлены два несоединимых понятия о «Я», два «пафоса» личности — гуманистический и эгоцентрический. Куприн по-своему соприкасается тут с горьковской концепцией активного, деятельного человека.

Примечателен в этом смысле и жизненный путь Ромашова. Уже с начала нашего знакомства с ним молодой подпоручик, мучась робостью, скованностью, чувством зависимости, одержим мечтой стать сильной личностью. Но, казалось, дальше забавной «привычки... думать о самом себе в третьем лице, словами шаблонных романов», наделяя собственную персону героизмом и прочими добродетелями, дело не пойдет. Мечтаньям, казалось, так и суждено остаться книжными, поскольку на их пути неодолимая преграда — сама *психологическая природа* «трусливого Ромочки» со свойственными ему приступами страха, до бледности и замирания сердечного, и ощущениями виноватого школьника. Но как-то, в одну из самых тяжелых минут жизни Ромашова, после обычной подавленности «в душе у него вдруг вспыхнула гордая, дерзкая и злая отвага». Волевым порыв скоро испарился, но укоренилось душевное влечение к нему, нет-нет вызывавшее подобные же вспышки отваги, хотя в устойчивое состояние духа она все-таки не превратилась. К тому же и самые моменты решимости у героя «Поединка» имеют не простую психологическую подоплеку. В сцене разгула в публичном доме Ромашов, рискуя жизнью, предотвращает убийство женщины разбушевавшимся дикарем-офицером. Вероятно, это была наиболее смелая акция в его жизни, одарившая его чувством «победителя». Но сам поступок возник не из хладнокровно мужественного решения, а из состояния аффекта — «странной смеси ужаса и веселья», «отваги» и «физического холода». В завершающем судьбу Ромашова драматическом событии (встреча с Шурочкой и затем — дуэль и смерть) тоже противоречиво соединились волевое усилие и душевная слабость.

«Добрый Ромочка» так и не стал героем и тем не менее изменился за время повествования, стал другим. Его путь, так быстро оборвавшийся, шел от прекраснотушных фантазий к робкому утверждению себя в реальном поступке. Ромашов пытается победить в себе раба, «труса» (в том смысле, который вложен в одноименный купринский рассказ, как и в рассказ «Конокрады»), преодолеть как бы *изначально* данные свойства натуры. И в этой борьбе с собою чуть выглянули, «проклюну-

лись» активные устремления, рожденные *социальным* опытом героя.

Повестью «Поединок», завершенной в первые месяцы 1905 г., начал новый этап купринского пути. Его приметы: усиление социально-критических начал в творчестве писателя и, что не менее существенно, появление принципиально иных черт в его концепции человека, постепенно расстающейся с пессимистическими представлениями о фатально детерминированной личности, обращены ли они были к природному или социальному фатуму. В прозе Куприна революционных лет эти новые качества разовьются, оформятся, приобретут большую определенность и ясность.

В его произведениях 1905—1907 гг. демонстративно входит политическая тема. Писатель обличил злодеяния карателей, палачей революции («Сны», «Убийца», «Бред» и др.), заклеймил предателей («Демир-Кая»), рассказал об ужасах еврейских погромов («Гамбринус», «Обида»). Объектом прямых сатирических обличений Куприна становятся в это время самодержавные установления и воспитанные ими рабы души («Механическое правосудие», «Сказочки: I. О Думе; II. О конституции», «Исполины»). Мысль «Поединка» обогащается в публицистике писателя. Оголтывая реакционная военщина в ее уже непосредственном отношении к революционному движению — тема статьи «События в Севастополе» (1905). Это рассказ очевидца о зверской расправе над моряками восставшего крейсера «Очаков» 15 ноября 1905 г. Интенсивным и страстным было купринское восприятие этих лет как времени, окрашенного мученической кровью, но и героически-прекрасного — «теперешнего великого, огненного времени» (из первоначального текста рассказа «Река жизни»). Тем великого, что, вопреки смертям и страданиям, утверждало идею Человека: «Нет в мире господина, кроме человека!» («Сны»); «Слава единственному богу на земле — Человеку» («Тост»); «Мысль бессмертна» («Счастье»). Этот Человек ассоциируется в сознании писателя прежде всего с личностью революционера, прославленной в рассказе «Тост». Герой рассказа «Река жизни» (1906) скажет о революционной молодежи той поры: «Я видел, как в детях, в гимназистах, в школьниках просыпалось и загоралось священное уважение к своему радостному, гордому, свободному «я»...» Представление о горделивом «я», не лишенное отвлеченности в «Поединке» (писатель говорил лишь о чаемом), становится теперь заметно конкретнее, сближается с историей.

Все же этой конкретности не достало, чтобы создать живой портрет революционного героя, ввести его в свой художественный мир — купринский мир зримой, «телесной» очевидности. А между тем возникла настоятельная потребность в реальном (а не только патетически провозглашаемом) образе сильного человека. И она своеобразно пробила в рассказе «Штабс-ка-

питан Рыбников» (1905), который Куприн считал лучшей своей вещью. Герой рассказа — японский шпион; тем не менее он приподнят, опоэтизирован. Все дело в том, что писатель отвлекается в этом случае от конкретного социально-политического содержания, связанного с его персонажем. Его занимает иная задача: воплотить в живом характере чисто психологические свойства выдающейся личности — стоическое убеждение, чувство долга, общего дела, волю, мужество. Герой Куприна резко контрастирует с ничтожной, мелочной, ни во что не верящей петербургской офицерской и прочей буржуазной публикой, которая определяет и общественное мнение, и судьбы войны. В «Штабс-капитане Рыбникове» военщина, проигрывающая русско-японскую кампанию, снова выставлена на позор. Но в рассказе заключен и более широкий смысл. На специфическом материале возникает все та же волнующая писателя мысль о сильной личности, руководимой сверхличными побуждениями, чуждыми обывательской толпе. Но подлинный исторический герой так и не получился у Куприна.

И в эти годы Куприну по-прежнему доступнее и ближе «маленький» человек. Но отношение к нему уже иное: «маленький» человек оценивается ныне мерилom Человека.

Переосмысление этой темы, начатое «Поединком», продолжено в «Реке жизни» и «Гамбринусе» (1907). Студент из рассказа «Река жизни», кончающий самоубийством из-за того, что осквернил себя изменой, предав революционных друзей на допросе у жандармского офицера, — это не просто отрицательная, но и трагическая фигура. «Да, я сознаю, что все это вышло дико, и презренно, и смешно, и отвратительно. Но иначе не могло быть, и если бы повторилось, то вышло бы по-прежнему» (4, 71). Где причина? В «неустойчивой и дряблой воле», «трусости», «неврастеничной боязливости»? Только ли в природе человеческой? Нет, возможность такого объяснения, словно бы предвиденная писателем, подчеркнута отвергается: «... когда я один на один с моей собственной волей, я не только не трус, но я даже мало знаю людей, которые так легко способны рисковать жизнью. Я ходил по карнизам от окна к окну на пятиэтажной высоте и глядел вниз, я заплывал так далеко в море, что руки и ноги отказывались служить мне... Но людей я боюсь... Когда я слышу, как пьяные ругаются и дерутся на улице, я бледнею от ужаса в своей комнате. А когда я ночью, лежа в постели, представляю себе пустую площадь и несущийся по ней с грохотом взвод казаков, я чувствую, как сердце у меня перестает биться... Я на всю жизнь испуган чем-то...» (4, 73—74).

«Трусость» здесь — уже не принадлежность естества, а свойство, возникшее в процессе социальной жизни. «Таково было и все молодое поколение предыдущего, переходного времени», продолжает студент, поколение, воспитанное «в духе набожной тишины, насильственного почтения к старшим, безличности и

безгласности». Но не одну беду только, а и вину поколения увидел тут писатель. Социальный фатализм так же чужд теперь Куприну, как и фаталистическое отношение к природе вещей. Можно объяснить поступок студента, но нельзя простить его, как не прощает себя и он сам, поставивший точку пули в конце своей горестной и сурово разоблачительной исповеди: «В теперешнее страшное, бредовое время позорно и тяжело и прямо невозможно жить таким, как я» (4, 74). Он не нашел в себе сил избавиться от психологии раба, от «духовной нищеты и трепетной родительской морали». Но ведь другие, сверстники его, нашли!

Другой путь «маленького человека» тогда же запечатлел Куприн в известном рассказе «Гамбринус». Сашка, музыкант из портового кабака, одарен талантом, доброжелательством, веселостью и прочими симпатичными нравственными качествами. Единственное, что очень трудно предположить у этого хорошего человека, — мужество; казалось, он родился кротким, и эта черта неискоренима в нем («кроткий, веселый» человек, «кроткая и смешная доброта», «кроткие и смешные глаза» — этот эпитет повторяется настойчиво). И казалось, трагические события времени должны были совсем придавить его. Но происходит иное — рождение стойкости духа. В одном из финальных эпизодов герой рассказа сталкивается с черносотенцами, «и никто из посетителей Гамбринуса *никогда не поверил бы* (курсив мой. — В. К.), что этот смешной, кривляющийся Сашка может говорить так веско и властно» (4, 181).

И в «Гамбринусе» есть некоторый общий план, некая глубинная мысль, которая становится очевидной лишь в соотносении с предыдущим творчеством писателя. Речь опять-таки о новых чертах в купринской концепции человека. «В дни погромов Сашка свободно ходил по городу со своей смешной обезьяньей, чисто еврейской физиономией. Его не трогали. В нем была та непоколебимая душевная смелость, та *небоязнь боязни*, которая охраняет даже слабого человека лучше всяких браунингов» (4, 179). Горький, но полезный опыт революционных лет вдохнул силу в слабого человека. Представление о непреодолимом различии между «сильным» и «слабым», близкое преждему Куприну, оказывается неосновательным. Напротив, в «Гамбринусе» своеобразно утверждается благотворная текучесть личности. Социальный процесс возбуждает в человеке способность изменять себя, стать выше обстоятельств.

В согласии с этой общей идеей и мысль об искусстве. «Гамбринус» завершается сентенцией: «Человека можно искалечить, но искусство все перетерпит и все победит» (4, 183). Знакомый купринский апофеоз искусства! И в одном с искусством рядом — природа (например, «Изумруд» — 1907), любовь — «вечные» ценности, которые нередко враждуют со «временным» и злободневным в вещах Куприна. Но в его творчестве рево-

люционных лет характерное это противопоставление выражено значительно менее, а подчас и вовсе исчезает.

В 1906 г. появилась маленькая притча Куприна «Искусство». У гениального скульптора спросили: «Как согласовать искусство с революцией?» В ответ он показал изваянную им фигуру раба, «разрывающего оковы страшным усилием мышц всего тела», захваченного «радостью борьбы» (6, 580). Искусство, вдохновляющее на борьбу и вдохновленное ею! Близкий мотив звучит и в «Гамбринусе»: искусство «все перетерпит», искусство мужественно, и эту мужественную силу его создатели черпают в грозных бурях жизни. И снова приходит на память — по контрасту — рассказ «Трус», где хрупкой, ранимой художнической натуре как раз противопоставлена жизненная стойкость.

Так, в купринских произведениях 1906—1907 гг. проясняется начатое повестью «Поединок» движение художественной мысли писателя, немалым обязанное соприкосновению с горьковской концепцией человека («Великолепная повесть»⁴³, — отзывался в то время Горький о «Поединке»). Перед нами в значительной мере новый для Куприна, как и для ряда других реалистов его времени, принцип изображения характера: герой раскрывается в борении своих естественных, природных слабостей, а также дурных свойств, воспитанных окружающей общественной средой, с другими, позитивными, свойствами, *но тоже приобретенными в ходе социальной жизни*, и они нередко оказываются сильнее, одерживают верх. Последнее особенно важно.

В начале главы уже говорилось об отношениях между средой и человеком в реалистическом искусстве. Если в просветительском реализме «историческое» вторично по отношению к «естественному» (среда большей частью искажает изначально, в самой природе человеческой заложенные добрые качества, определяющие коренную ее суть), то в критическом реализме во главу угла выдвигается проблема социально-исторической детерминированности характера. Но все же и здесь импульсы, идущие от среды, чаще оказывают отрицательное воздействие на личность, преграждают пути к духовному самоопределению, превращают в жертву обстоятельств. Диалектический выход из противоречия между общественной закономерностью и свободой, историзмом и антропологизмом не мог быть обретен на почве «старого» реализма. Он впервые найден философией марксизма и художнически воссоздан социалистическим искусством. Но подступы к этого рода решениям обнаруживаются и в демократической литературе 1905—1907 гг. Понятие социальной среды обогащается здесь в двух основных отношениях. С одной стороны, «социальное» уточняется, конкретизируется в своем непосредственно *классовом* содержании (например, в драматургии

⁴³ Регинин В. Из беседы с Максимом Горьким. — «Биржевые ведомости», 1905, 22 июня.

«знаниевцев»). С другой же стороны, интенсивнее, чем прежде, развивается *позитивный* аспект проблемы исторического детерминизма — как фактора, не только не сковывающего, а, напротив, при определенных условиях освобождающего личность, стимулирующего ее активно-творческие возможности.

Интересен в этом смысле и опыт И. С. Шмелева, ровесника Куприна, хотя писательское его имя стало известно значительно позже. Первая книга Шмелева, очерки «На скалах Валаама», вышла еще в 1897 г., но затем последовала длительная пауза, и только с начала революции 1905 г. он избрал путь профессионального литератора.

В тех произведениях Шмелева, которые непосредственно отражали переживания революционного времени, любопытно соединяются новизна и «почвенность». Своими корнями творчество писателя 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. Традиционализм Шмелева, в сравнении с другими писателями-реалистами его времени, пожалуй, особенно заметен. И понятно почему: внимание писателя часто привлекают давно сложившиеся (и оттого законо освящаемые литературной традицией) типы и явления. Вместе с тем в главной теме своего творчества этой поры, теме кризиса устарелых форм русской жизни, Шмелев во многом обновляет традицию.

Колоритно рассказал писатель о том, как патриархально-купеческая жизнь, казавшаяся от века неподвижной, вдруг стала «ползти по швам, коробиться 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 в произведениях Шмелева 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 потуги» — новый хозяин оказался еще более хищным, бездушным, аморальным, чем его предшественник; в нравственном смысле — явлением еще большего «распада». Отвратительный облик

цивилизированного «буржуя» запечатлен в «Человеке из ресторана» — повести, 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 Алексея Хмурова, — это гибель «ранних ростков», «хваченных морозом», за ними пойдут другие, крепкие, которые выстоят. С глубокой симпатией изображены писателем участники революционного дела — «дети», пришедшие на смену консервативным «отцам», — и в других произведениях («Вахмистр», «Человек из ресторана»). Правда, эти герои, эскизно зарисованные, не на переднем плане повествования. Масштабный и полнокровный образ человека-борца был не под силу Шмелеву, как и другим писателям его тогдашнего круга. Но в близкого ему героя, «маленького» человека, он (подобно Куприну) вкладывает новое содержание, широкую и обнадеживающую философию жизни.

Может показаться странным применение к «бытовику» Шмелеву слова «философия». Но это оправдано. «События жизни перепутались со всем обиходом, и он уже не мог выделить их от своей частной жизни»⁴⁴ — 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 «громальной 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: в ней противостоят аналогичные начала. «Как и во всяком человеке, в Уклеякине 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 Уклеякин... Всегда грязный, с запахом лука, кислоты, винного перегара, сапожного вара и потной затхлости. Угрюмый, исподлобья взглядывавший на грязный переулоч, с ожесточением прокалывавший толстую кожу, покорно прикрывавшийся рукой от побоев и иногда огрызавшийся.

⁴⁴ Шмелев Ив. Рассказы. Т. 2. М., 1912, с. 25.

Пытавшийся убежать, пьяный, от первого, заложенного глубоко внутри... рвавшийся обнаружить, выкричать этого внутреннего, мятущегося, и осмеиваемый»⁴⁵ («Гражданин Уклеикин» — 1907).

Один человек, бытовой, обыденный Уклеикин, изуродован дремучей, косной социальной средой. Другой Уклеикин, тот, что «от себя», внутренне 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 Уклеикине задолго до ее прихода. И пусть судьба его обернулась трагически, пусть внешние силы растоптали пробудившееся в нем сознание личности, все же в этой судьбе на миг обнаружилась высокая правда жизни: неискоренимость «бродильных» начал в душе человека и сопряженность их с самым духом движущейся истории.

Близкие мотивы возникают и в повести «Человек из ресторана» (1911)⁴⁶. Прочитав первоначальную редакцию повести, Горький писал Шмелеву 9 февраля 1911 г.: «...герой повести в конце ее совсем не таков, как в начале, он смотрит на жизнь новыми глазами, и это осталось не ясно выраженным у Вас»⁴⁷. И Шмелев прислушался к замечанию Горького, обратившего внимание на одну из самых важных сторон произведения — эволюцию героя. Вначале перед нами — «маленький человек», одаренный высокими нравственными качествами («жизнь без соринки»), но воспитанный в трепете перед сильными мира сего и скованный мещанскими представлениями. Живет, нуждаясь, но «честь честью, как люди», официант Скороходов со своей семьей, по праздникам ест «поросенка с кашей и суп из потрохов», помышляя лишь о собственном домике. И все пошло прахом — «как раскидал кто и порастащил все в моей жизни». Участь героя повести — резкое обвинение власть имущим. Но в его злоключениях есть и положительный итог. Герой возвысился в страданиях, стал видеть острее и пронизательнее, проникся чувством всеобщего благополучия окружающей жизни («один только результат остался, проникновение наскрозь»), начал смутно понимать истинную цену лучшим людям своего времени — революционерам, дорогой ценой освобождался от ду-

⁴⁵ Шмелев И. С. Повести и рассказы. М., 1960, с. 52.

⁴⁶ Повесть эта — за хронологическими пределами рассматриваемого периода. Но всем содержанием своим, подходом к действительности она примыкает к «знаниевскому» реализму 1905—1907 гг., запоздалое его проявление в нашей литературе. Любопытно, что «Человеком из ресторана», опубликованным в XXXVI сборнике «Знания» за 1911 г., одновременно завершились и целая полоса деятельности писателя, связанная с впечатлениями революционных лет, и период его сотрудничества со «Знанием». Новая полоса творчества Шмелева, начавшаяся с 1912 г., совпала со вступлением его в «Книгоиздательство писателей в Москве».

⁴⁷ Цит. по кн.: Шмелев И. С. Повести и рассказы, с. 461.

ховного рабства. Узкое, мещанское, эгоистическое отдалилось от него — стало ближе «дальнее». Знакомая по «Гражданину Уклейкину» тема борения двух начал — «преодоление» быта и приобщение к истории — определяет и здесь коренную суть эволюции героя.

Человек в произведениях писателя, о которых идет речь, целиком укоренен в общественной среде и зависим от нее. Но это не приводит к фаталистическому взгляду. В шмелевской прозе ему противостоит, как видим, представление о двух типах среды — «заедающей» (неподвижный быт) и расковыливающей (движущаяся история). Представление, согласное с той обнадеживающей социально-детерминистской концепцией, которую развивает реализм революционных лет.

В литературе этих лет намечается и еще один, не менее любопытный сдвиг, еще одна переоценка ценностей, тесно связанная со всеми прочими. Немало писателей интересующего нас круга стремится занять определенную позицию в общественном движении, тяготеет к конкретному политическому мирозерцанию.

Правда, увлечение идеями «партийности» воспринималось в литературе тех лет и по-другому, язвительно, зло. Иронические выпады по поводу различных политических партий и организаций, их, якобы лишних, мешающих единству действий распрей и «свар», довольно часты, например, в сатирической периодике лет революции. Наряду с сознательно буржуазной идеологией «беспартийности» достаточно широко распространена была в те годы (особенно среди художественной интеллигенции) и другая «беспартийность» — стихийная, невольная, проникнутая искренним отвращением к существующему строю, но вместе с тем и иллюзией идеологически единого лагеря оппозиции. Подобные понятия порождались «сравнительной неразвитостью классовой борьбы»⁴⁸. Но растущее революционное движение помогало изживать наивные представления.

Из крупных представителей реалистического направления лишь Короленко питал известное доверие к кадетам, сотрудничал в кадетской «Речи», даже баллотировался во вторую Государственную думу от блока либеральных партий. Но иллюзии эти начинают скоро рассеиваться: год за годом у него все больше укреплялось критическое отношение к «российскому верноподданному вигизму»⁴⁹.

Заметнее эсеровская ориентация в реализме тех лет. В декабре 1905 г. Горький отозвался — в письме К. П. Пятницкому —

⁴⁸ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е. Т. 12, с. 139.

⁴⁹ См. об этом в кн. Г. А. Бялого «В. Г. Короленко». М. — Л., 1949, с. 274—278, 293—294.

о рассказе Скитальца «Лес разгорался»: «Рассказ очень недурен, но сильно эсероват»⁵⁰. То же, в общем, можно сказать и о других крестьянских рассказах писателя 1905—1906 гг.: «Кандалы», «Полевой суд», «В деревне» (первоначальное название «Манифест»). Тем не менее все они увидели свет в изданиях горьковского «Знания». Потому, видимо, что достоверность наблюдений в прозе Скитальца, лирическая ее размашистость оказывались шире «программы».

Но наиболее притягательной для писателей-реалистов (особенно круга «Знания») — таких, как Вересаев, Гарин-Михайловский, Гусев-Оренбургский и др. — оказалась социал-демократическая платформа. А. В. Луначарский писал в 1907 г. в статье «Задачи социал-демократического художественного творчества»: «... вокруг Горького есть художники-интеллигенты, интеллигенция постоянно выдвигает новые дарования, и близость части интеллигенции к пролетариату должна будет, быть может, уже скоро породить социал-демократическую беллетристику, а затем и живопись, и скульптуру»⁵¹.

Луначарский знал, понятно, о несхожести социалистических пристрастий в писательском мире. Но он говорил все-таки не об отдельных индивидуальностях, а о некоей общей литературной тенденции.

Рядом с Горьким, действительно, начинают появляться спутники, целиком разделяющие его политическую веру: Серафимович, деятели массовой революционно-пролетарской поэзии. Правда, еще больше было тех, кого привлекали лишь отдельные стороны пролетарской платформы, которым оставалась чуждой истинная суть революционного учения, его конечные цели. Показательно, однако, уже само оказанное ему предпочтение, достаточно явное и широкое, перед доктринами других партий.

В 1906 г. Леонид Андреев писал Вересаеву: «Я как был, так и остался вне партий. Люблю, однако, социал-демократов, как самую крупную и серьезную революционную силу. С большой симпатией отношусь к социал-революционерам. Побаиваюсь кадетов, ибо уже зрю в них грядущее начальство, не столько строителей жизни, сколько строителей усовершенствованных тюрем. Об остальных можно не говорить»⁵². Это был явный сдвиг в ориентации, и для такого писателя немалый. Разумеется, цельного художественного отражения какой-либо общественно-политической концепции в творчестве Андреева нечего и искать. Его отпугивает всякая, слишком обязывающая, определенность мышления, и поэтому он чуждается «программ». Но к обновленной социальной мысли русского реализма (как мы увидим из дальнейшего) писатель тоже по-своему приобщается.

⁵⁰ Архив А. М. Горького. Т. 4. М., 1954, с. 192.

⁵¹ Луначарский А. В. Собр. соч. Т. 7. М., 1967, с. 164.

⁵² Вересаев В. Воспоминания. М.—Л., 1946, с. 457.

Интересна тема пролетарского революционера в ряде произведений тех лет. В статье «К современным событиям» (1906) Гарин-Михайловский писал «о рабочих представителях» социал-демократической партии: «Я... встретил между ними гораздо более образованных, развитых, понимающих свои задачи людей, чем в своем кругу»⁵³. Сочинения демократических художников знакомят нас с подобными образами («К звездам» Андреева, «Страна отцов» Гусева, «В октябре» Кипена, «Король» Юшкевича, «Терновый куст» Айзмана и др.). Художественной удачей авторов они по большей части не стали и задуманы интереснее, чем исполнены⁵⁴. Революционно-пролетарский мир предстает здесь не только как огромная, непосредственно активная сила, но и как средоточие выдающейся духовной энергии. Эти интеллектуальные акценты в изображении борющегося рабочего так же новы и примечательны, как и образ коллективной психологии.

Красноречивы и мотивы демократической поэзии этого периода, унаследовавшей традиции гражданской лирики XIX в. В смысле самой поэтики она обновляется не очень заметно, но социальное содержание становится значительно точнее и определеннее. По мере развития революции общее и широкое представление о силах, участвующих в борьбе, конкретизируется мыслью об особой роли пролетариата — в произведениях Е. Тарасова, А. Черемнова, А. Лукьянова и др.

Примечательна и эволюция некоторых «суриковцев». Начиная с 1905 г., в деятельности наиболее видных участников этого движения (Ф. Шкулева, М. Савина, М. Леонова, частично Е. Нечаева) происходит разительная перемена: от сентиментального миротворства и мысли о всеобщем братстве — к прославлению революционной борьбы, от горьких сетований на тяжкую судьбу одиночки — к оптимистическому осознанию себя частью сражающегося коллектива. Противоречивый путь, которым прошло «суриковство», увенчался для общественно чутких представителей этого течения приходом в революционно-пролетарскую литературу.

Все это позволяет понять значение и место знаменитой ленинской статьи «Партийная организация и партийная литература» в литературном процессе эпохи. Призыв В. И. Ленина к осуществлению принципа строгой партийности уже «в рамках буржуазного общества»⁵⁵ был адресован не только литературе революционной социал-демократии (части российского общества, отличающейся наиболее высоко организованным классовым

⁵³ Гарин-Михайловский Н. Г. Собр. соч. Т. 5. М., 1958, с. 677.

⁵⁴ Образы революционеров в демократической литературе того времени рассмотрены в работе С. В. Касторского «Писатели-знаниецы в эпоху первой русской революции» (сб. Революция 1905 года и русская литература. М.—Л., 1956).

⁵⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е. Т. 12, с. 105.

миросозерцанием), но уже тогда, в 900-е годы, обращался по сути к значительно более широкому кругу русских писателей, шел навстречу их собственным, хотя и не отчетливым порою, чаяниям⁵⁶.

Изменения, происшедшие за этот срок в русском реализме, были знаменательными. Они прежде всего обязаны самой изменившейся действительности в революционную эпоху. Но следует иметь в виду и другой, литературный фактор — творчество Горького. В 90-е годы Горький еще воспринимается современниками как явление, «выпавшее» из общего ряда. С начала 900-х годов уже отчетливо внушительное воздействие его произведений на литературу. В годы же самой революции Горький, возглавлявший товарищество «Знание», вокруг которого объединялась значительная часть реалистов, властно выдвигается как центральная фигура литературного процесса. Это признают не только его восторженные поклонники, но и неистовые ниспровергатели. Это подтверждено массой документальных свидетельств. И это, в первую очередь, явствует из многих сочинений тех лет, в которых очень легко обнаружить то или другое «горьковское» решение, образ, стилевую окраску.

Но важнее, конечно, сходжения типологические. Усиление эпической тенденции в реализме; углубление историзма художественного мышления, связанное с переоценкой отношений человека и среды, с новыми подходами к проблеме социального детерминизма и сущностной проблематике; пафос массы, «собирающего деятеля», гармонизированный с пафосом активной индивидуальности; попытки преодоления скептического отношения к политическим идеологиям и тяготение к социал-демократическому миросозерцанию; образ нового, революционно-пролетарского героя — таковы основные линии этих сновидений, наиболее отчетливо проступившие в творчестве заниевцев. В нем с особенной явственностью выразилось то плодотворное, что заключал в себе на данном этапе весь русский реализм. При общем демократическом умонастроении писатели этого круга отличались разнородными симпатиями и устремлениями. Но в революционные годы здесь усиливается консолидирующая, центростремительная, «собирающая» тенденция. Именно в эту пору «знаниевский» реализм приобретает черты определенной типологической общности.

Значение русского литературного опыта эпохи революции 1905—1907 гг. поучительно. Этот опыт тогда же был воспринят

⁵⁶ Вопрос о роли и месте статьи В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» в литературном движении периода первой русской революции подробно исследован в кн. Б. Мейлаха «Ленин и проблемы русской литературы конца XIX — начала XX в.» (изд. 3-е. Л., 1956; раздел «Ленин и вопросы культуры и литературы в период революции 1905—1907 гг.»).

другими национальными литературами России⁵⁷. Со временем он становится международным достоянием. Именно в России впервые возникает тот тип художественных взаимосвязей, которому суждено будет сыграть столь важную роль во всем литературном процессе XX столетия; создается новая не только в русской, но и в мировой литературе ситуация: соприкосновение двух типов реализма — социалистического и критического. И появление признаков нового качества в критическом реализме — во многом результат этого взаимодействия.

Другое дело, что в границах рассматриваемого литературного периода качество это оказалось не очень устойчивым. Дала знать невыношенность новой идейно-художественной концепции, которая — если иметь в виду целое, общую картину — была все-таки больше заявлена, возведена, чем органически освоена. Слишком малым историческим сроком располагала она, чтобы пустить глубокие корни, быть пережитой всем художественным существом. И это объясняет, почему уступила она напору отрицательных впечатлений действительности, почему жестокий и властный поворот истории, каким явились годы реакции, застал демократический лагерь литературы не очень защищенным. Уже первые поражения революции повлекли за собой в этой среде разочарования, внутренние кризисы, отказы — подчас демонстративные — от недавних духовных приобретений. Ряд литераторов круга «Знания» усомнится теперь в том новом, что принес в их творчество 1905 г. Кризисные явления характеризуют в это время творчество Куприна, Чирикова, Юшкевича, Айзмана, Гусева-Оренбургского и других писателей. Однако и этот период продолжался недолго.

4

Уже с 1910—1911 гг., с оживлением освободительного движения, реализм начинает снова задавать тон в художественной жизни, наступает иная фаза в его развитии — в этом сходятся разного толка литературные обозреватели. «Возрождение реализма» — так называлась статья критика М. Калинина (А. Кариняна), помещенная в январе 1914 г. в большевистской «Правде». Неодинаково складываются в это время судьбы отдельных писателей. Великолепный взлет переживает творчество Бунина, создающего самые капитальные и художественно совершенные свои вещи. Другим становится и Куприн. Что же до большинства «старых» знаниевцев, то их творчество постепенно убывает, переставая в целом быть влиятельным фактором литературной жизни. В реалистическом направлении выдвигают

⁵⁷ См. об этом в книге Н. С. Надъярных «Типологические особенности реализма. Годы первой русской революции» (М., 1972).

ся новые писатели. Деятельность некоторых из них начинается раньше, но пора созревания приходится на конец 900-х — начало 10-х годов. Это С. Н. Сергеев-Ценский, А. Н. Толстой, М. М. Пришвин, К. А. Тренев, И. Д. Сургучев, В. Я. Шишков, А. П. Чапыгин, И. Е. Вольнов и др.

Новым становится и сам критический реализм. Хотя и восприняв опыт революционных лет, реалистическая литература пошла уже другими путями, отмеченными крупными достижениями, но и немалыми сложностями. Осложняются прежде всего отношения между материалом художника и истолковывающей его авторской мыслью.

Явно или подспудно, но мысль писателя 10-х годов постоянно возвращается к недавней бурной истории. И каким бы разным, а подчас и непримиримым, ни оказывалось ее восприятие, значение революции 1905 г. как крупнейшей вехи в жизни страны так или иначе признано теперь едва ли не всюю русской литературой. Тогдашняя критика говорила о целом «течении» в нашей литературе, которое «сложилось под непосредственным психологическим давлением... пятого года»⁵⁸. Пишутся романы, притязающие на обобщение событий революционного времени и вызванных ими духовных изменений в последующей жизни русского общества. Но как раз этот «исторический» роман — явление часто ущербное. Здесь особенно сказались либо открыто реакционные тенденции — «Навы чары» Ф. Сологуба (1908), «То, чего не было» В. Ропшина (Б. Савинкова, 1913), «На весах жизни» и «Честность с собой» В. Винниченко (1911—1912), «Чертова кукла» З. Гиппиус (1911), либо более умеренные, но тоже «ликвидационные» настроения, по выражению одного из критиков, — «Мертвая зыбь» Миртова (О. Негрескул-Котылевой, 1909), «Между двух зорь» И. Новикова (1915). Другой пример — роман Л. Андреева «Сашка Жегулев» (1911), написанный с благим намерением возвысить революционную эпоху и вместе с тем демонстрирующий непонимание истинного ее смысла.

Что же касается большинства реалистических художников послереволюционного времени, то для их произведений характерен, в целом, другой тип повествования о современности. Тенденция к экстенсивности, расширению диапазона тем становится приметной чертой их творчества. Русская действительность предстает в самых разных социальных пластах и разрезах: мирок помещного дворянства (А. Толстой) и среда буржуазных накопителей (например, «Движения» Сергеева-Ценского, «Забавное приключение» Шмелева), патриархальные островки, рассеянные по обширным пространствам европейского Севера и Сибири (Пришвин, Чапыгин, Шишков, Гребенщиков), и уклад

⁵⁸ Ожигов Ал. Романы пореволюционного краха. — «Современный мир», 1916, № 3, 2 отд., с. 150.

типичной деревни (Бунин, Муйжель, Подъячев, Вольнов), уездная глухомань, захлестнутая обывательской стихией (Замятин, Сергеев-Ценский, Куприн, Никандров и др.), и убогая, обездоленная жизнь многочисленных городских низов (Шмелев, Куприн, Подъячев и др.). При этом реалисты 10-х годов чаще всего не воссоздают историю своего времени в ее *узловых* общественно-политических проявлениях, привязаны к быту. Но их «бытовой» реализм — во многом относителен, не замкнут, богаче привычного содержания, связанного с данным понятием. В лучших образцах он философичен, склонен уходить от эмпирии, хотя извлекает свою широкую проблематику из житейски обыденного материала. Он *непосредственно* не демонстрирует историческую арену, но ощущение истории, хотя и противоречивое, присутствует в нем постоянно.

Характерно, что в произведениях этой поры бытовая тема сплошь и рядом связана с образом захолустья, с образом Руси, «загнанной на кулички» («На куличках» Е. Замятина). Среди частых героев реалистической литературы — и безнадежно отживающие, и еще не начавшие жить жизнью исторической. О «самом низшем разряде городского населения», народе, «словно отрезанном от мира», один из героев повести Подъячева скажет: «Плохо... наше дело... мы забытые». «Забытые» — так названо и само произведение. Мотив «забытого» историей человека, социального слоя, целого уклада становится весьма распространенным. Повышенный интерес к захолустной Руси — деревенской, мелкопомещанской, полупролетарской и т. п. — имел серьезные основания. (Это явствует и из творчества Горького — автора «окуровских» повестей и сочинений автобиографического цикла.) Значительная часть этих слоев населения играла пассивную роль в прошедшей революции. Достоверная картина их нынешних чаяний, дум, настроений приобретала немалую цену в новый исторический период, когда «буржуазия и пролетариат вступили... в борьбу из-за влияния на «народ», на массы»⁵⁹.

Особенно выразительна эволюция крестьянской темы. Деревенскую прозу лет реакции привлекали теневые стороны «мужицкой» жизни в духе традиции литературного шестидесятиничества. «Отрицательное» направление, развивающееся в «народном реализме», возникает в поисках ответа на проблемы освободительного движения, которое испытывало серьезные трудности. Но в ответах явственно сказывалась гипертрофия критицизма. Разные литературные явления тех лет сближает пессимистический мотив «отчужденной» деревни.

В годы нового освободительного подъема вместе с общей эволюцией русского реализма меняется и литература о народе. Всего красноречивее эти изменения выразило творчество Горького. Его автобиографические произведения 10-х годов (сборник

⁵⁹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е. Т. 22, с. 169.

«По Руси», «Детство», «В людях»), сочетающие исторический оптимизм, яркую перспективу будущего с пронзительным драматизмом, с беспощадной правдой о настоящей жизни масс, «непонятно грубой и жестокой», «запутанной» и «обидной» («По Руси»), пролагали новые пути. Принципиально важно их место в истории нашей литературы. В завершенном синтезе здесь соединились традиции писателей-шестидесятников и Чехова, автора «Мужиков» и «В овраге», с традицией «романтического» обновления «народного реализма», которая связана с именем Короленко.

Деревенская проза 10-х годов не достигает высот горьковских повествований. Но она развивается подчас в близком направлении, отходит от крайностей, стремится к более широкому и просветленному взгляду на народ (Вольнов, Тренев, Касаткин и др.). Аналогичная эволюция происходит и с другой популярнейшей темой — темой русской провинции⁶⁰.

Объективная художественная логика, далеко не всегда совпадавшая с авторскими толкованиями, свидетельствовала о кризисном характере эпохи, подсказывала вывод: «отчужденный» быт, социальное и психологическое захолустье — реальность теперешней жизни — в конечном счете обречены. Вместе с тем сдвиги и изменения в окружающей действительности, уловленные литературой, не мыслились все-таки самими художниками (во всяком случае, большей их частью) как предвестие «неслыханных перемен». Гнетущим настроениям лет реакции пришло на смену ощущение исторического движения, но лишенное той интенсивности и напряженности, того чувства «катастрофы... при дверях» (опять-таки вспоминая слова Блока), которое испытывали многие литераторы перед первой русской революцией. В критическом реализме 10-х годов (до начала империалистической войны) преобладает особый тип восприятия исторического времени — восприятия, чуждого представлениям о застое, неподвижности и вместе с тем достаточно скептического по отношению к ближайшим историческим перспективам. На то были и субъективные, и объективные причины.

Характерно постоянное и настойчивое подчеркивание Горьким — именно в пору революционного подъема 1911—1913 гг. — крайних сложностей рождения нового в стране, связываемых во многом с пассивностью значительной части трудовой массы. В 1911 г. он писал Андрееву: «...в «подъем настроения» не очень верю, подъем этот надо создавать, а надеяться на него — не следует... И вот наша очередная задача и работа: собрать рассеянную энергию, освободить ее из сети и цепей различных недоумений, испугов, неверий и т. п. китайской чепухи»⁶¹. Труд-

⁶⁰ Подробнее об эволюции деревенской прозы, как и о теме провинции см. в нашей работе о судьбах критического реализма, помещенной в кн. Русская литература конца XIX — начала XX в. 1908—1917. М., 1972, с. 79—90.

⁶¹ Горький М. Собр. соч. в 30-ти т. Т. 29. М., 1955, с. 194.

ности мучительны, но они преодолимы на путях активной исторической деятельности, отчетливой общественно-исторической концепции — убежден писатель.

Критический реализм в осложненных условиях развития страны не находит подобной концепции. Картина современной жизни, привлекающая в произведениях этого времени особенной чувственной достоверностью и социальной конкретностью, нередко соседствует с известным философическим отвлечением от текущего исторического процесса в самой мысли художника.

Обратимся к одному из интересных сочинений той поры. Речь пойдет о книге Вересаева «Живая жизнь» (1910—1914). Ее первая часть — «О Достоевском и Льве Толстом» — появилась в 1910 г. Это не художественное произведение, а исследование, но меньше всего академическое, скорее лирическое, исповедальное. В «героях» книги явлены два противоположных типа 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 отделяет «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 сугубую категоричность этого противопоставления. Но нужно иметь в виду намерения автора и время, когда писалось его произведение. Ведь и в известных статьях Горького о «карамазовщине», появившихся несколько позднее, мы встретимся с не менее решительным неприятием мира Достоевского. Оба писателя протестовали прежде всего против популярного в годы реакции декадентского культа «большого гения». Протестовали во имя возрождения философии духовного здоровья, возвещая о выходе русской общественной жизни из кризиса. Но борясь в одном стане и имея перед собой общего противника, Вересаев и Горький проповедовали все-таки не одно и то же.

Вересаев в своем сочинении безоговорочно принимает толстовское видение мира, как оно ему открывается. Мир — «светлая тайна». Лишь вступив в «целостное общение» с нею, познает добро, станет «светлым существом» и человек. Но чтобы осуществить эту цель, 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... 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...»⁶²

⁶² Вересаев В. Собр. соч. Т. 3, с. 345, 441.

Книга Вересаева отличается привлекательными чертами обобщенного восприятия действительности, свойственными и другим художникам-реалистам 10-х годов: призыв к «единению с миром», защита человеческого духа от расцветшей в годы реакции «арцыбашевщины» с ее культом грубой животности, как и от символистского спиритуализма. Однако при этом существенные ценности бытия, постигаемые интуитивным путем, отделяются от иных духовных начал, расположенных на значительно менее глубинном уровне «оформленных мыслей». Характерно, что последовательный демократ Вересаев находит «неиссякающую жизнь» прежде всего в революционном герое своей эпохи. Но характерно и другое. Основные достоинства этого героя коренятся, в согласии с концепцией автора, не в определенной системе убеждений (ибо «живая жизнь не может быть определена никаким конкретным содержанием»), а все в тех же изначальных, стихийно творческих силах природы, высшее проявление которых писатель и видит в революционной среде.

Видный издательский деятель тех лет Н. С. Клеостов (Ангарский) писал в своих «Литературных воспоминаниях»: «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... под идейным влиянием Вересаева и особенно его книги «Живая жизнь...»⁶³ Это явное преувеличение. Авторитет Горького и в 10-е годы оставался высоким среди художников-реалистов и значительно большим, чем авторитет Вересаева. Но в приведенном суждении есть и зерно истины.

В 1912 г. Вересаев стал играть руководящую роль в товариществе «Книгоиздательство писателей в Москве», вокруг которого собрались лучшие представители реалистической литературы той поры. Возложенные на него редакторские обязанности он понимал широко, настаивая на общей платформе как основном условии. Вышедший в «Книгоиздательстве» в октябре 1913 г. первый сборник «Слово» открывался статьей Вересаева «Аполлон, бог живой жизни»⁶⁴, своеобразную программность которой отметила тогдашняя критика. Предпринятое писателем исследование греческой религии, как и первая часть «Живой жизни», было проникнуто все тем же внутренним устремлением — поисками философии жизни, нужной современнику. Бог Аполлон трактован здесь как «колоссальный образ-символ, вмещающий в себя все существеннейшие стороны одного цельного, определенного, всеисчерпывающего» мирозерцания. Суть его состоит в следующем: «жизнь была полна ужасов, страданий и самой обидной зависимости. И тем не менее гомеровский эллин

⁶³ Рукоп. отдел Гос. биб-ки им. В. И. Ленина (ГБЛ), ф. 9, ед. хр. 1.

⁶⁴ Отрывок из II части «Живой жизни» («Аполлон и Дионис (О Ницше)»), которая была закончена в 1914 г.

смотрел на жизнь бодро и радостно, жадно любил ее «внутри и чревом» — любил потому, что сильной душе его все скорби и ужасы жизни были *нестрашны...*» (с. 25). Где истоки этой внутренней «силы жизни», истоки «самостоятельного почина», начала активности «по велениям собственного духа, хотя бы и вопреки божеской воле», — всего того, что образует «несокрушимо крепкий, действенный и жизнелюбивый эллинский дух»? В стихийной причастности человека той эпохи к «таинственному ритму, которым полна мировая жизнь, в ощущении которого нестрашными становятся опасности и ужасы личного бытия» (с. 20—21).

Эллинская религия в этом смысле поучительна для Вересаева так же, как и «живая жизнь» Толстого. Склонить к этой оптимистической вере участников сборников «Слово» и намеревался писатель. 8 ноября 1912 г. он писал Горькому о предполагаемом направлении сборников: «...«верность земле», вера в светлое и радостное существо жизни, ненависть к тому, что ее портит и уродует; вера в человека...»⁶⁵ Горький ответил: «С Вашим взглядом на характер сборников — совершенно согласен и — как Вы — уверен, что книги такого тона были бы и полезны и своевременны»⁶⁶. Но всецело сучувствуя такому жизнеощущению, Горький отклонял противопоставление его «идеологиям»⁶⁷.

У других художников это противопоставление выражалось подчас еще более разительно. В. В. Вересаев продолжал быть внутренне связанным с социал-демократическим движением. И если его восприятие философии движения менялось, а в годы после первой русской революции особенно осложнилось⁶⁸, то отношение писателя к самой революционной *практике* оставалось, в общем, неизменным на протяжении предоктябрьских десятилетий, как и пафос исторического деяния.

В целом же пафос этот заметно ослабевает в реалистической литературе 10-х годов, нередко отступая перед философически созерцательным отношением к действительности. Опять-таки дала знать о себе память о недавнем прошлом, но в другом смысле: память о поражении революции, повлекшая разочарование в близких непосредственно политических решениях. На

⁶⁵ Архив А. М. Горького. Т. 7. М., 1959, с. 286.

⁶⁶ Там же, с. 115.

⁶⁷ «Я не могу согласиться с тем, что «идеологии нет уже в жизни»...» — писал он Клецову в ответ на изложение последним — в более оголенном и упрощенном виде — вересаевской платформы объединения писателей (Архив Горького, ПГ-рл, 18—29—5). Организация писателей нужна, но «для этой цели необходимо объединить людей идеологически», — утверждал он в другом письме тому же адресату (Архив Горького, ПГ-рл, 18—29—4).

⁶⁸ Подразумевая прежде всего эту эволюцию, Вересаев писал в своей автобиографии 1913 г.: «Ни от чего в прошлом я не отказываюсь, но думаю, что можно было бы быть значительно менее односторонним» (Русская литература XX века. 1890—1910. Т. 1. М., 1914, с. 144).

новом этапе реализма вновь возникает разноречие между философским и историческим содержанием в художественной мысли, к преодолению которого стремилась литература революционных лет. Но оно приобретает уже иной смысл. Происходят перемещения и на шкале сущностных ценностей. Мы помним, что в реализме конца 90-х — начала 900-х годов на передний план выдвигались природные силы человека, которые вступали в открытый конфликт с окружающим миропорядком. Ныне им предпочитают другие ценности, не вызывающие к немедленному контакту с современной общественной жизнью: субстанция космического бытия, природа, любовь, искусство. Означало ли это демонстративный уход от действительности в надежде на индивидуальное спасение? Чаще всего — не означало. В реализме 10-х годов пафос сущностного имеет гуманистическое содержание. В пафосе этом проявились поиски факторов, связующих людей, поиски путей совмещения малого мира отдельной личности с большим миром. То более определенно, то очень смутно, интуитивно здесь проступала мысль о будущем пересоздании общего бытия на основах «живой жизни». Проблема соединения субстанциального с историческим, таким образом, не снималась, а переносилась на достаточно неопределенный срок. В текущей же жизни эти начала оказывались в различных ценностных рядах. В том смысле, что историческая действительность сего дня не в состоянии вместить широты содержания, которое заключают ценности другого ряда. Созерцательность реалистической литературы этого времени, как видим, — особого рода. Приглушается волевое, бунтарское начало. Но проблема активности *духовной*, внутреннего *противостояния* среде продолжает сохранять все свое значение.

Есть нечто близкое между возвышением «вечных» ценностей и пристальным интересом к национальной субстанции в реализме конца 900 — 10-х годов. В годы после первой русской революции национальный вопрос — поле яростных общественно-политических и идеологических схваток. В это время и наша художественная литература прикована к национальной идее, «вопросая» ее о причинах недавних бурных событий, ища ключ в ней к прошлому, настоящему и будущему страны. Выдвижение проблемы национального характера, национальных корней общественной и личной психологии само по себе имело глубоко положительное значение. Но значительно возросшая благодаря этому историческая масштабность реалистического повествования переплеталась подчас с толкованиями национального феномена как имманентной духовной сущности. Она понята не в религиозно-мистическом — в духе славянофилов и их последователей — смысле, не как данная свыше и потому принципиально неизменяемая и непоколебимая (каждый народ воплощает в своем историческом пути особый «вековечный смысл», выразить кото-

рый он «призван Волею, вызвавшей его к бытию»⁶⁹), а как зарождаемая в глубинах самого человеческого бытия, но глубинах заповедных, которыми современный общественно-исторический процесс пока не овладевает.

5

Итак, еще одно направление мысли в русском реализме, изложенное нами в самом общем виде. Так или иначе оно было связано с разными писательскими судьбами, и особенно тесно — с судьбою Бунина. Своеобразие интересующего нас философского жизнеощущения можно, пожалуй, представить всего конкретнее на примере творческого пути именно этого художника, начиная с ранних этапов его деятельности.

На протяжении предоктябрьских лет Бунин совершил знаменательную эволюцию. Но при этом сохранялись некие общие, проступившие уже в ранних сочинениях, свойства художнического видения, в котором созерцательное отношение к жизни преобладало над непосредственно действенным. Свойства, выделявшие писателя в реалистической литературе начала 900-х годов и времени первой русской революции. «Всякому известно... что в смысле общественных настроений Бунин, хотя внешним образом связан был с «прогрессивной группой» М. Горького, внутренне все же стоял от этой группы особо...»⁷⁰ — писал В. В. Воровский.

Положение изменилось в послереволюционные годы. Меняется прежде всего сам Бунин. Но, с другой стороны, многое из того, что отделяло прежде от философии писателя его литературных сотоварищей (и что осталось у Бунина), теперь становится близко им. Бунин явился, таким образом, своеобразным предтечей того типа реализма, который утверждается в 10-е годы.

Бунин начинал как художник отчетливо социальной темы (в прозе). Преобладающий мотив его рассказов 90-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»). Произведения эти, часто художественно-очеркового жанра, по-своему связаны с традициями русской демократической беллетристики 60—80-х годов. Но в них нет той беспощадной, жестокой трезвости в обнажении язв и зол социальной жизни, какая была присуща, например, литературному шестидесятичеству или чеховским «Мужикам». Они подчас смягчены лирически умиротворенным настроением,

⁶⁹ Розанов В. В. Литературные очерки. Изд. 2-е. Спб., 1902, с. 51.

⁷⁰ Воровский В. В. Соч. Т. 2. Л., 1931, с. 291.

которое окрашивает общее мирозерцание художника и одним из источников которого является мир природы.

Характерно, что уже в те годы, несмотря на отчетливые демократические симпатии, у молодого Бунина начинает складываться скептическое, в целом, отношение к разного рода идейным течениям современности и их борьбе между собою.

Об этом можно судить по большому рассказу «На даче» (1895), где изображен толстовец в спорах с инакомыслящей интеллигентней (народниками, марксистами и др.), представленной легковесно, фельетонно, как справедливо, в общем, заметил А. Скабичевский, не принявший рассказ в «Новое слово»⁷¹. С наибольшим сочувствием обрисован сам толстовец Каменский (Бунин пережил увлечение толстовством в это время), 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.

В самом конце 90-х и начале 900-х годов в творчестве писателя совершаются изменения: непосредственное изображение коллизий социальной жизни все чаще вытесняется лирическим самовыявлением. Отдельные критики демократического лагеря отнеслись к этому отрицательно. В ряде рецензий, относящихся к началу 900-х годов, была высказана мысль о «новом» Бунине, равнодушном к современности, к общественным вопросам. Известно, что и Горький в отзыве на поэму «Листопад» (из письма к Бунину 1901 г.) говорил о том, что Бунин отдает предпочтение «вечному» перед «сегодняшним днем, чем я, по преимуществу, живу...»⁷² Однако Горький был далек от прямолинейного взгляда на этого писателя, радовался его уходу из «Скорпиона», привлек его в «Знание». Писатель остался чужд освободительному движению, находившемуся на крутом подъеме в первые годы нового века, но в его произведениях этого времени проявился интерес не только к «вечному». В них заметно обозначилась общая для всей русской реалистической литературы тема кризиса социальной жизни. Два рассказа, напечатанные в 1900—1902 гг., — «Антоновские яблоки» и «Руда» — сопровождалась в первоначальной публикации подзаголовком «Из книги «Эпитафии»⁷³. На своеобразные «эпитафии» похожи и многие из рассказов Бунина первой половины 90-х годов. Проникнутые мотивами запустения, оскудения крестьянской и поместной жизни, они часто вызывают ощущение тупика: ничто не брезжит вдали. В произведениях, созданных на рубеже века, — уже иное. В них идет речь о смене форм жизни: «Руда! Может быть,

⁷¹ Бунин И. А. Собр. соч. в 9-ти томах. Т. 2. М., 1965, с. 501. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

⁷² Горьковские чтения. 1958—1959. М., 1961, с. 19.

⁷³ Рассказ «Руда» при позднейшем переиздании (в сборнике «Начальная любовь», 1921) получил название «Эпитафия».

скоро задымят здесь трубы заводов, лягут крепкие железные пути на месте старой дороги и поднимется город на месте дикой деревушки. И то, что освящало здесь старую жизнь, — серый, упавший на землю крест будет забыт всеми...» (2, 198).

В рассказах «Сны» и «Золотое дно» (напечатаны в первом сборнике «Знания» под общим заглавием «Чернозем»), отличающихся от других произведений Бунина начала 900-х годов ясно выраженной социальной проблематикой и добротной реалистической изобразительностью, — предчувствие близящихся крестьянских волнений. В обоих произведениях, представляющих собою своеобразные записи народных разговоров, деревенские люди изображены в ожидании «больших дел». Рассказы были высоко оценены Чеховым, Горьким. Напротив, Короленко в рецензии на первый сборник «Знания», не согласившись с мнением Чехова, ограничил содержание бунинских вещей лишь «лирическими вздохами о чем-то ушедшем», «запоздалой и тепличной элегичностью», упрекнув автора в дворянских симпатиях, в невнятном и одновременно пристрастном отношении к новому⁷⁴.

Короленко был не прав в столь категорическом суждении, Бунин, действительно, не высказывался определенно о назревающих в крестьянской жизни событиях, но не из-за какого-то скрытого умысла, на что намекал Короленко: «Случайно или неслучайно г. Бунин их (т. е. крестьянские толки «о старом и новом». — В. К.) не дослушал...»⁷⁵ Здесь отразилось его тревожное недоумение, непонимание совершающегося. И вместе с тем в рассказах нет враждебности к новому: писатель уважительно относится к народному мнению, которое — за перемены, и чутко ему внимает.

Отчего же тогда «великая грусть» о прошлом, столь явственная в сочинениях Бунина? Тут сказалась, конечно, глубокая привязанность его к обреченному мелкопоместному укладу, который его взрастил и был ему кровно близок. Но отмечая — и справедливо — сословные предрассудки писателя, не нужно представлять его дворянским последышем, как это еще порой бывает и по сию пору. Все обстояло гораздо сложнее.

Делясь впечатлениями о жизни в деревне, Бунин писал В. В. Пащенко 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 лес-

⁷⁴ В. Г. Короленко о литературе. М., 1957, с. 377.

⁷⁵ Там же, с. 378.

ным 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...»⁷⁶ Комментатор П. Л. Вячеславов обратил внимание, что Бунин в этом письме «как бы намечал тему будущего рассказа»⁷⁷, 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 «невольнo поэтизировать» старину. Речь, само собой, не о дворянском былом вообще: поэтизируется такое состояние жизни человека, при котором он может вступать в постоянное общение с природой (ездить по зеленым, «чувствовать лесной, холодный воздух» и т. п.). Все это необходимо иметь в виду, 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: «Въедешь во двор и сразу ощутишь, что тут оно еще вполне живо... Выделяется величиной или, лучше сказать, длиной только почерневшая людская, из которой выглядывают последние могикане дворового сословия — какие-то ветхие старики и старухи, дряхлый повар в отставке, похожий на Дон-Кихота. Все они, когда въезжаешь во двор, подтягиваются и низко-низко кланяются. Седой кучер... еще у сарая снимает шапку и по всему двору идет с обнаженной головой» (2, 184—185). Детали эти поданы спокойно, но и без всякой симпатии.

Однако в «Антоновских яблоках» хорошо ощущаются нотки любования бытовыми чертами среднедворянского и «мужицкого» уклада послереформенных лет. Можно напомнить хотя бы об идиллической зарисовке деревни Выселки, ее добротного благополучия, ее обитателях, здоровых духом и телом, о стариках-крепышах, доживающих чуть ли не до ста лет. Характерно вместе с тем, что предвидя, возможно, упреки против такого рода описаний, Бунин сопровождает их оговорками: Выселки — не типичный случай, они среди других деревень «спокоен веку... славились богатством». К тому же рассказ ведется об удачливом годе («Если же год урожайный... в деревне и совсем не плохо») и о самом благополучном для крестьян сезоне — осени.

⁷⁶ Бунин И. А. Собр. соч. в 5-ти т. Т. 1. М., 1956, с. 419.

⁷⁷ Там же.

В основном же писателя занимают не экономические и бытовые стороны сельской жизни, а другое. Подлинный герой рассказа — великолепная русская осень со всеми ее красками, звучаниями и запахами. Но природа важна не только сама по себе. Житейский уклад, воссозданный Бунинным, тоже главным образом раскрывается не во взаимоотношениях людей друг с другом, а через отношение человека к природе, либо в тех занятиях деревенского жителя, которые меньше причастны к непосредственно социальным отношениям (например, 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). Соприкосновение с природой, дарующее чувство радости и полноты существования, — таков основной ракурс, художнический угол зрения, в котором предстает человеческая жизнь вообще: «А черное небо чертят огнистыми полосками падающими 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!» (там же, 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 раскрасневшимися 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 молельной старика, имя которого окружено мрачными крепостными легендами...» (там же, 188—189).

Очень характерно это «забыв даже», близкое по смыслу цитированному месту из письма к Пашенко: опять осень с ее радостями спутала карты. Автор и тут не обманывается насчет «мрачного» прошлого, но он хочет сказать о другом. Он намеренно выделяет (и здесь, и в других произведениях этого времени) пусть не самую важную, но единственно дорогую для него в конечном счете сторону уходящей жизни — слитность ее с природой — и грустит о возможной утрате этого. Он опасается, что в мире, где «задымят трубы заводов», пройдут железнодорожные пути, не останется места для «белоствольной и развесистой плакучей березы» («Руда»), исчезнут леса, исчезнет «вся красота и вся глубокая печаль русского пейзажа, так нераздельно связанного с русской жизнью» («Новая дорога»). Он тревожится, что то новое, которое вступает сейчас в мир,

не устранив бедствий народных, уничтожит природно-национальную стихию, столь близкую душе каждого русского (к «нищете людей» прибавит «нищету природы» — «Новая дорога»).

Однако Бунин убежден и в том, что русская жизнь не может оставаться прежней: «...старое уходит, и мы провожаем его часто с великой грустью. Да, но не тем ли и хороша жизнь, что она пребывает в неустанном обновлении?» («Руда» — 2, 196). В рассказе «Над городом» звучит призыв к одухотворенной жизни, назначение которой — «благовествовать радость», напомнить людям, что «бог не есть бог мертвых, но живых!», жизни, возвышенной над приземленным, мещански скученным существованием большинства людей. Жажда полнокровного, духовно насыщенного бытия, свободного от пут, — лейтмотив ряда произведений писателя начала 900-х годов («Тишина», «Надежда», «Костер», «В августе»).

И важно, что мечты об этом счастье не становятся для художника чем-то противоположным реальности. «Идеальное» присутствует где-то подле человека, иногда «пересекая» его жизнь. Именно в этом глубинный смысл непрерывного поэтического аккомпанемента природы человеку в бунинском творчестве, природы, 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 столь прямые, очень характерны для Бунина. Правда, писатель, воспринимающий природу пантеистически, как средоточие одушевленной жизни, порою склонен видеть истинное счастье в бессознательном растворении в этой жизни, когда человек становится как бы частью самой природы — вроде сотского Митрофана из рассказа «Сосны» (1901). Но чаще сближение природы и человека имеет расширительно метафорический смысл. Возвысить человека до природы — значит основать жизнь на началах гармонии, целесообразности, эстетической завершенности. Таков смысл мечты лирического героя из рассказа «Тишина» (1901). Близкий мотив найдем в рассказе «С высоты» (1902) и других вещах.

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.

Природа Бунина обычно «тиха» и вместе с тем изменчива. Это 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, предраусветные), словно находящиеся на грани чего-то и что-то обещающие впереди, внушающие чувство ожидания, то тревожного, то умиротворенного⁷⁸. Мотив постоянного обновления природы все время звучит в поэзии Бунина. И, лишенный нарочитой подчеркнутости, он приобретает тем не менее обобщенный смысл.

Душевное прозрение связано и с истинной любовью или грезой о ней, обычно обходящих человека стороною, но иногда одаряющих минутами возвышенной радости. Такие минуты помогают осознать цену подлинного счастья, разительно несходного с той привычно «бессвязной, бессмысленной жизнью», погрязшей в «мелкой суете», которую ведет человек («Костер», «Осенью», «Новый год»).

Вчитываясь в рассказы Бунина 900-х годов, видишь нити, связующие его с Чеховым. Сам Бунин активно противился такого рода сближению. «Решительно ничего... чеховского у меня никогда не было» (9, 265), — писал он в «Автобиографической заметке» 1915 г. (Как следует из книги Бунина «О Чехове», Чехов высказывался в том же роде.) Но можно предположить, что столь категорическое суждение объяснялось и раздражением, которое вызывала у Бунина критика, толковавшая его близость к Чехову как подражательство⁷⁹. При всей самобытности обоих писателей, определенная типологическая общность их реализма несомненна⁸⁰.

Потребность обновления жизни, счастье, близкое и вместе далекое, тайна радости и красоты, которая ускользает из рук, хотя и находится где-то рядом со скудной обыденностью — вот поэтические мотивы, роднящие обоих художников. Правда, у Чехова на первом плане — изображение «призрачного», мертво-обывательского существования, а лирическая тема часто звучит в подтексте. У Бунина же она обычно ставится во главу угла, а мир гнетущей повседневности, напротив, дан больше намеком, лишь как подразумеваемая антитеза лирической темы. С «чеховской» природой — в тех случаях, когда она больше, чем природа, когда ее образ становится носителем представлений

⁷⁸ Спивак Р. «Живая жизнь» И. Бунина и Л. Толстого. — «Ученые записки Пермского гос. ун-та им. А. М. Горького», 1967, № 155, с. 111. Это одно из наиболее проницательных исследований о философском содержании творчества Бунина.

⁷⁹ Некоторый материал на эту тему (высказывания современной Бунину критики и его возражения) приведен А. К. Бабореко во вступительной статье к переписке Чехова и Бунина (Литературное наследство. М., «Наука», 1960. Т. 68, с. 405—406).

⁸⁰ Подробнее об этом см., например, в статьях И. Газер «А. П. Чехов и И. А. Бунин» (Литературный музей А. П. Чехова. Таганрог. Сборник статей и материалов. Вып. 3. Ростов-на-Дону, 1963) и Э. А. Полоцкой «Чехов в художественном развитии Бунина» (Литературное наследство. Т. 84, кн. 2, М., 1973).

о желанном и должном,— перекликается «бунинская». У Бунина подобные образные ассоциации часто связаны с поэзией и красотой степного пейзажа, кровно близкого художнику (напомним и о чеховской «Степи»). Оба художника особенно очарованы природою в состоянии покоя, мира, тишины — тишины, являющейся и у Чехова («В родном углу», «Случай из практики», «В овраге»), и у Бунина образным воплощением чаемой гармонии.

Параллели можно умножить. Когда лирический герой прозаического этюда «Надежда» заявляет (в «знаниевской» редакции произведения): «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...»⁸¹ — разве слова эти и смыслом своим, и всем лирическим складом не напоминают хорошо знакомые чеховские мотивы?

Разумеется, нужно помнить о глубоких различиях между писателями (резко увеличивают эту дистанцию последние произведения Чехова). У Чехова несравненно более сильное, чем у Бунина, отвержение прошлого (у него нет и в помине бунинской «великой тоски» по уходящему), гораздо более глубокое ощущение истории. Чехов не сомневается, что рано или поздно прекрасная жизнь настанет. Бунин говорит об этом со значительно меньшей убежденностью.

Порой даже — хотя и не так часто в эти годы — на его представления о мире ложится мрачная тень. Таков рассказ «Туман» (1901). Извечная тайна бытия предстает здесь чем-то глубоко чуждым человеку, в образе апокалиптического видения, «спокойствием великой и безнадежной печали», тайной смерти. От «Тумана» тянутся нити к «Господину из Сан-Франциско» — не к социальной его проблеме, а к пессимистической философской концепции. «Туман» как бы образный зародыш знаменитого бунинского произведения: крохотная светящаяся точка, парокход, 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. «Утром, когда я открыл глаза и почувствовал, что... в открытый люк тянет теплый ветерок с побережий, я вскочил с койки, снова полный бессознательной радости жизни... Улыбаясь, я сидел потом на верхней палубе и чувствовал к кому-то детскую благодарность за все, что должны переживать мы. И ночь и туман, казалось мне, были только затем, чтобы я еще более любил и ценил утро» (2, 235). Образ лучезарного

⁸¹ Бунин Ив. Рассказы. Т. 1. Изд. «Знание». Спб., 1902, с. 290.

утра, рассеявшего туманную мглу, а с нею вместе и «серую скуку» души, возникает и в рассказе «С высоты» (1904). Мотив внутренних сил души, сил любви, торжествующих над «зловещими призраками ночи», запечатлен в лирическом этюде «Ночная птица» (1902).

В произведениях Бунина своеобразно сплетаются конкретно-историческое и сущностное. Представление писателя о смысле исторических процессов, протекающих у него на глазах, смутное. Но заботится он все-таки о сохранении не отживающего уклада, а всечеловеческих потребностей. Сущностный аспект размывает идеологическую (дворянскую) определенность мысли — и в этом случае «к пользе» для Бунина. Временное (история) поверяется исконным — природной стихией, которой сопричастна и человеческая жизнь. «Вечное» писателя, мы видим, не было равнодушным к «сегодняшнему дню». Но в нем, бунинском «вечном», отсутствовало начало борения. В те бурные годы именно это, в первую очередь, отличало писателя от других реалистов — прежде всего «знаниевского» круга.

В годы первой русской революции расхождение между Буниным, уехавшим путешествовать по Востоку и открыто подчас декларировавшим свою общественную индифферентность, и демократическими художниками становится, казалось бы, еще более разительным. На самом деле в его творчестве подспудно и медленно зреют новые качества.

Примечательны многие его стихи на мотивы из Корана, которые увидели свет в 1906 г. Понятно, не собственно религиозным своим содержанием (в этом смысле бунинские «подражания Корану» — лишь великолепные стилизации), но и не только поэтической силой приковал Коран Бунина. Мысль о неких универсальных началах людского общежития, справедливых и мудрых, запечатлена здесь поэтом. И вера в их возможность. А также 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 пафос возвышенного созерцания и пафос 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 («Дикарь»). В стихах, навеянных разбойничьим фольклором, опоэтизированный мятежный порыв, возникают мотивы своеобразного «выламывания» личности («О Петре-разбойнике», «Два голоса», «Мушкет», «Казнь»).

Однако гораздо органичнее, устойчивее, чем пафос героики, оказалось другое бунинское приобретение революционного времени — 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 двуединую природу, демонстрирует как бы два ряда объяснений жизни.

Таким сложно многосоставным содержанием, проступающим во внешне традиционном бытовом обличье, обладает деревенская эпопея Бунина (повесть «Деревня», 1910; повесть «Суходол», 1912; множество рассказов 10-х годов)⁸². Бунина-лирика сменил в деревенском цикле суровый, жесткий реалист.

Тягостно мрачная атмосфера царит в повести «Деревня». Нищая, сирая, первобытно убогая жизнь, под стать которой и облик человеческий: косность, рабья пассивность, непросветленный инстинкт, жестокие нравы. И постоянный аккомпанемент гнетущих осенних дождей, ледящих зимних ветров. Возникает обобщенный образ: деревня — «царство голода и смерти». В. В. Воровский писал в 1911 г. о «талантливой», «архиреальной... пахнувшей перегноем и прелыми лаптями» вещи, «яркой и правдивой» в «картине быта... старой деревни» и одной из сторонней, неправдивой в претензии исчерпать жизнь деревни вообще, в конечных обобщениях. Но крупная заслуга писателя — в глубоком изображении «идиотизма деревенской жизни», который «объясняет многое и многое», что придает повести значение «важного «человеческого документа», своего рода исследования о причинах памятных неудач»⁸³ (иными словами, о причинах поражения первой русской революции).

Бунин своеобразно воскрешает традицию беспощадного, трезво критического изображения народного бытия в духе литературного шестидесятилетия, в духе Глеба Успенского, о котором в одном из интервью 1912 г. он говорил как об «огромном таланте, огромном художнике», противопоставляя его творчество «идеализации мужика» в духе Златовратского⁸⁴. Потреб-

⁸² В последние годы появился ряд обстоятельных исследований, посвященных деревенской прозе Бунина 10-х годов (Л. В. Крутиковой, Н. М. Кучеровского, О. Н. Михайлова, А. А. Нинова).

⁸³ Воровский В. В. Соч. Т. 2, с. 291, 300.

⁸⁴ Литературное наследство. Т. 84, кн. 1. М., «Наука», 1973, с. 372.

ность в таком воскрешении была: и для объяснения «причин памятных неудач», и для опровержения неославянофильских тенденций, распространившихся в литературе лет безвременья (напомним хотя бы об их отражении в сборнике «Вехи» — в статьях Булгакова, Гершензона). «Деревня» демонстративно, подчеркнута полемична по отношению ко всякого рода идеализированным представлениям о самобытно-русском и исконно-славянском.

Но при этом для писателя крайне сложен вопрос «кто виноват?» Над ним мучительно бьется и герой повести Кузьма Красов: «...с кого и взыскивать-то? — вопрошает он. — Несчастный народ, прежде всего — несчастный!..» (3, 75). Но это опровергается противоположным ходом мыслей: «Рабство отменили всего сорок пять лет назад, — что ж и взыскивать с этого народа? Да, но кто виноват в этом? Сам же народ!» (там же, 78). Именно он, а не правительство и не тяжкая история («Татаре, видишь ли, задавили! Мы, видишь ли, народ молодой! Да ведь авось и там-то, в Европе-то тоже давили немало — монголы-то всякие. Авось и германцы-то не старше...» — там же, 34). Тихон Красов упрекает брата в противоречиях: «Ну, уж ты ни в чем меры не знаешь. Сам же долбишь: несчастный народ, несчастный народ! А теперь — животное!» (там же, 121). Кузьма и в самом деле растерян («Ничего теперь не понимаю: не то несчастный, не то...» — там же, 122), но склоняется все-таки — а с ним вместе и автор, вся образная логика повести — к выводу о «виноватости».

Тут сказывается, в частности, существенное отличие бунинской «Деревни» от чеховских «Мужиков» — эти произведения постоянно (и в общем справедливо) связывают друг с другом. И там, и здесь — жестокая правда о жизни народа; и там, и здесь развенчиваются утопические упования (славянофильские, народнические). Но если для Чехова народ — прежде всего несчастный, то у автора «Деревни» преобладают осудительные интонации. Они связаны с национальной концепцией Бунина. Свои наблюдения над «мужицкой» душой писатель хочет отнести и к «чертам психики славянина» вообще (9, 536), стараясь многое объяснить этими чертами.

Основные герои повести — братья Красовы — по-разному возвышаются над общей массой. Тихон всю свою незаурядную силу, ум употребил на стяжательство, обогащение, эксплуатацию мужика, но в итоге пришел к духовному опустошению. Брат Кузьма с его жаждой духовной жизни и гуманностью как будто противоположен Тихону: он — наиболее положительный тип в «Деревне». Но и над ним довлеет «дурновская» кровь, и его поработщает тоска будней, рождает инертность, бессилие, не дает вырваться из заколдованного круга. С социальной зоркостью, психологическим проникновением изобразил писатель и облик нового деревенского хозяина, и драму

народного интеллигента. Но оба столь разных характера призваны продемонстрировать и нечто другое — тяжелое общее наследие национальной психики, черты «пестрой души» (слова Тихона) русского человека.

В повести, запечатлевшей деревню в революционное время, Бунин свел вместе, противопоставил друг другу национальную и социальную идею, заставив последнюю уступить. Оттого и не состоялась обновление русской жизни, потому и не затронула революция российскую дремучую глубину, что не смогла одолеть, по Бунину, исконных свойств национального характера.

В следующей большой своей повести — «Суходол» — Бунин обратился к прошлому, к тем истокам, которые объясняют настоящее. В истории дворянского рода Хрущевых присутствует мысль о судьбах всей дворянской России. Интонации здесь более сложны, чем в «Деревне». Над автором сохраняют власть поэзия русской старины, отдельные черты немудреного быта отцов, «древней семейственности, что воедино сливала и деревню, и дворню», влекущее чувство близости к предкам — «пращурам». Но в целом идеализации патриархального уклада нет и в помине. Мрачные картины жестокого самодурства господ и рабской покорности крепостных — в центре повествования. Впрочем, неискоренимая пассивность, рабский страх перед жизнью и фаталистическое к ней отношение присущи и господам. И те и другие — носители некоторых общих черт ущербного человеческого типа, возникшего на почве духовного захолустья. Со всей подлинностью, не оставляя никаких надежд, рассказал Бунин о деградации близкого ему социального мира, оказавшегося неспособным «ни к труду, ни к общежитию». Но и тут выводы писателя претендуют на более широкий смысл. Бунин хочет видеть в «суходольской душе» опять-таки образ национальной психики.

18 мая 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»⁸⁵. Совпадая в этом замысле с повестями писателя, бунинские рассказы 1911—1913 гг., написанные вслед за «Деревней», развертывают все-таки значительно более многоцветную картину народной жизни, хотя и сохраняют общий сумрачный колорит.

Есть среди этих рассказов и повествования совсем в духе «Деревни». Мотив русской «азиатчины», столь явственный в повести Бунина («во весь дух ломим назад, в Азию!» — говорит один из ее героев), подхвачен в рассказе «Пыль»: вся провинциальная Русь здесь — средоточие «турецкого». Писатель поведал о первобытно примитивной психике («Сто восемь», позднее

⁸⁵ Сб. На родной земле. Орел, 1958, с. 308.

название — «Древний человек»), равнодушной жестокости, слепом инстинкте («Ночной разговор», «Игнат»), об одичавшей, исполненной страха перед жизнью мужицкой душе («Ермил»). В рассказах Бунина тоже развеиваются разного рода народнические и неославянофильские иллюзии. Пресловутая «власть земли» — это лишь поглощенность изнурительными и мелочными каждодневными «заботами», обрекающими на духовную скудость: «семой десяток живу, а... интересного ничего не было» («Забота»). Явления «юродства» в народе, праведничества «блаженных», столь часто идеализированные, истолкованные как своеобразное протестанство, у Бунина предстают преимущественно в отрицательном свете («Я все молчу», «Чаша жизни»). Во всех этих бунтах, «в жажде самоистязания, отвращения к узде, к труду, к быту» видит он чаще всего опустошенность души, лишь прикрываемую «всякими личинами» («Я все молчу»). Столь же беспощаден писатель и к кровному своему дворянскому племени, рисуя вслед за «Суходолом», с не меньшей резкостью, чем в нем, картины дворянского оскудения («Последний день»). В рассказе «Личарда» — отталкивающий образ дворовой Агафьи, «холопки лютой».

Примечательны образы новых хозяев — мещан, кулаков, выбившихся в люди из низкого звания («Сила», «Хорошая жизнь», «Князь во князьях»). Это тип рожденного «волей» человека, который «сам себе голова», «умного, дельного и бессердечного» («Хорошая жизнь»). Сила — глубоко отрицательная, но уверенная в себе и свободная от той рабской психики, которая сводила на нет преуспевания Тихона Красова. В Буравчике, герое рассказа «Сила», нет азиатчины в духе «Деревни»: он злой и ничем не связанный в своих действиях хищник. Уже эти образы по-своему корректируют категорическую национальную мысль автора «Деревни».

Но наиболее важны положительные народные характеры, созданные писателем. Наряду с изображением тупой покорности в рассказах 1911—1913 гг. возникают и характеры, у которых смирение иное. Это герои кроткие, многотерпеливые и вместе с тем привлекательные добротой, душевным теплом, красотой внутреннего облика («Веселый двор», «Худая трава»). В невзрачном и приниженном, на первый взгляд, человеке обнаруживаются мужество, нравственная стойкость («Сверчок»). Дремучей косности противостоит подчас глубокая духовность природы, незаурядный творческий талант, ум (лирик Родион из одноименного рассказа; деревенский «колдун», коновал Липат из рассказа «Хороших кровей», властно вторгающийся «в самые сокровенные уставы природы», чтобы творить благо; Арсенич, герой рассказа «Святые», с его несколько комической, но неустранимой тягой к возвышенному, светлому). В новых произведениях писателя возникают лирико-поэтические интонации, напоминающие о бунинской ранней прозе.

Осложнение художественной палитры в рассказах 10-х годов означало не только обогащение самой картины народного бытия, где появились теперь, по собственному признанию Бунина, «новые», сравнительно с «Деревней», «черты нашей души, новые типы, новые настроения»⁸⁶, но и, можно думать, усиление напряженности внутренней полемики писателя с самим собою (это отметила и тогдашняя критика), в ходе которой активнее сопоставляются различные воззрения.

Особенно спорит с гнетуще мрачным взглядом на народ известный рассказ «Захар Воробьев» (1912), о котором писатель сказал в письме Н. Д. Телешову: «он меня защитит»⁸⁷. Герой — крестьянский богатырь, обладатель огромных, но невыявленных, нелепо растрачиваемых возможностей: «жажды подвига», тоски по «необыкновенному», исполинской силы, душевного благородства. Правда, Захар — уникал 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). Знаменательны эти слова, произнесенные уже самим автором. Выходит, коренные национальные истоки, так великолепно сохранившиеся в Захаре, велики, сильны, но их губит современная действительность. Это уже нечто противоположное тому, что утверждалось в «Деревне». Бессмысленная смерть героя символична. Примечателен и мелькнувший в эпизоде спор о России, который в первоначальной редакции был шире («Мужик кричит, что плохо у нас жить, по чужим странам лучше... А старик кричит, — у нас лучше...» — там же, 43). Захару запали в этом споре слова «У нас дуб дюже велик вырос...», в которых он почувал «какой-то чудесный намек на что-то»⁸⁸, на возможности Родины.

В статье о русском романе 10-х годов К. Д. Муратова, возражая А. А. Волкову, писавшему о «чуть ли не мистической предопределенности» поведения героев «Суходола», отстаивает историзм мышления Бунина: перекликаясь с историческими трудами своего времени, писатель возводит национальные черты русской жизни прежде всего к особым условиям развития русского феодализма сравнительно с западноевропейским⁸⁹. Понятие о национальной субстанции у Бунина и в самом деле нельзя истолковывать в мистическом смысле. Но оно чаще всего не является и собственно историческим.

Прямое отношение ко всему этому имеет тот вопрос о «несчастном» или «виноватом» народе, который так настойчиво возникает в деревенской прозе Бунина. Собственно историче-

⁸⁶ Из письма Н. С. Клевову от 19 мая 1913 г. (Сб. Проблемы реализма и художественной правды. Вып. 1. Львов, 1961, с. 173).

⁸⁷ Литературное наследство. Т. 84, кн. 1, с. 610.

⁸⁸ XXXVIII сборник «Знания». Спб., 1912, с. 14.

⁸⁹ Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972, с. 115—117.

ский взгляд исходит из представления о «несчастном» народе, все теневые стороны которого объясняются обстоятельствами его истории. «Виноватый» же народ по существу так же несчастен, но несчастен больше не по вине условий «внешнего» бытия, а 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 шестидесятиничества, 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»⁹⁰. Характерно, что «собственная вина» тоже отделяется здесь от «дурного положения», но данное 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 революционным деятелем («Возьмите самого дюжинного, самого бесцветного, слабохарактерного, пошлого человека, как бы апатично и мелко ни шла его жизнь, бывают в ней... минуты энергических усилий, отважных решений»⁹¹), чему примеры находит критик уже в окружающей его среде («в числе людей, принадлежащих по своим интересам к народу, есть уже такие, которые довольно похожи на нас с вами, читатель»)⁹². 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. Истоки национальной субстанции коренятся для него где-то в инстинктивных тайниках психики и не поддаются рациональному «исправлению», отчуждены от истории. Это отчуждение — основная причина тех односторонне мрачных итогов, к которым приходит автор «Деревни».

В рассказах, последовавших за «Деревней», происходит сближение исторических и национальных представлений писателя. Ответственность на обстоятельства возложена не только в «Захаре Воробьева». «Вся земная жизнь», все горе ее явились в

⁹⁰ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. М., 1950, с. 884.

⁹¹ Там же, с. 877.

⁹² Там же, с. 889.

предсмертном сне крестьянина Аверкия в образе старосты, который драл Аверкия кнутом «по чем попало» («Худая трава»). В рассказе «Весенний вечер» жестокое убийство и ограбление — это акт отчаяния человека, когда «хоть с голоду околевать»; совершив же преступление, он утрашил содеянного. Значительно явственнее, чем прежде, звучит теперь у Бунина тема «несчастливого» (а не «виноватого») народа.

Тенденция примечательная, но одна среди прочих. В рассказе «Сто восемь» («Древний человек»), например, — совсем иное. «Дело тут не в экономике», а «в примитивности, в первобытности», «в исконных чертах россиянина», которых «не преидеши»⁹³, — заключает интеллигент-учитель свои безотрадные наблюдения над крестьянской жизнью, в целом не противореча здесь авторской мысли. Правда, столь прямой вывод исчезает в последующих публикациях произведения, но общий смысл от этого не очень меняется. То же и в «Ночном разговоре».

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 и третий, итоговый, план бунинского творчества тех лет — общефилософский. Чтобы представить характер этого взаимодействия (не лежащего на поверхности), обратимся еще к одному бунинскому сочинению, совсем непохожему на его крестьянские вещи. Это цикл своеобразных путевых очерков, названный — по заглавию первого из них — «Тень птицы» (1907—1911). Перед нами — рассказ об исчезнувших цивилизациях, о тенях прошедших эпох, навеянный впечатлениями от путешествий в Константинополь, Грецию, Египет, Иудею. Рассказ, в конечном счете, философски светлый. Бунин знает, разумеется, о страданиях, жертвах, крови, насилиях, которыми сопровождался путь человечества. Он скорбит о невозвратимой утрате великих ценностей культуры, о бренности сущего. Но горечь эта отступает все-таки перед отрадным чувством. Мир постоянно обновляется, рядом с гибелью — всегда рождение; и хотя «время разрушает стены, мечети, кладбища», «жизнь творит неустанно...» (ранняя редакция — 3, 431). В конце концов, ничто не проходит бесследно; накопления веков формируют опыт поколений. Зрелище египетских пирамид исторгает ликующие слова: «...исчезает 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, мысль о духовном родстве всех великих обществ, истекших цивилизаций. Интересен открывающий цикл очерк «Тень птицы» — рас-

⁹³ Бунин И. А. Полн. собр. соч. в 6-ти т. Т. 5. Изд. т-ва А. Ф. Маркс. Пг., 1915, с. 215.

сказ о Константинополе, рассказ, которому Бунин придавал особое значение: «вещь нешуточная»⁹⁴, писал он Телешову. Если в других очерках настоящее интересно лишь как напоминание о былом, то здесь именно современная жизнь привлекает автора — как воплощение идеи духовной преемственности. В современном Константинополе с его «терпимостью ко всем языкам, ко всем обычаям, ко всем верам» хочет видеть Бунин зачатки, признаки возрождения той «слитной» цивилизации, которую почитал высшим типом человеческого сообщества и черты которой усматривал, например, в древней Александрии, куда «когда-то стеклись чуть не все древние религии и цивилизации» (очерк «Дельта», ранняя редакция — 3, 440).

В бунинском цикле 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 пустыни 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»⁹⁵; 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 мно-

⁹⁴ Литературное наследство. Т. 84, кн. 1, с. 586.

⁹⁵ Скутари, Галата — районы Константинополя.

гозвучностью. В мире его очерков есть и «неэстетическое», но оно не омрачает, а, напротив, только подчеркивает, оттеняет повсеместное, неустранимое присутствие Красоты («В переулках Скутари... среди облезлых собак, скитающихся по пыли и ослиному помету... цветут розовыми восковыми свечечками темно-зеленые платаны...»; «Сладок среди вони 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, 329, 327).

Но изощренный эстетизм Бунина — все-таки не эстетство, а примета глубинного и целостного мирозерцания. «Служения богу» всегда имели «в основе своей служение только Солнцу»; «Будем служить людям земли и богу вселенной — богу, которого я называю Красотою, Разумом, Любовью, Жизнью...» (ранняя редакция — 3, 435). Перечень высших ценностей характерно для Бунина начинается Красотою. Но сама Красота толкуется в расширительном смысле — как синтез *всех* духовных устремлений человека.

Лирический мир автора «Тени птицы» с его способностью к гармоническому сопереживанию, с его многообразными и — вместе — едиными чувствованиями предстает малой каплей, отражающей огромное целое, как бы субъективным подобием, духовной проекцией большого мира, конечная суть устремлений которого — «служение Солнцу»⁹⁶. Предстает подтверждением лелеемой писателем пантеистической мысли о единосущностном бытии и «братской близости» человека «ко всему живому».

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 согласуется светлая философская идея «путевых поэм» (как и названных рассказов) с общей угрюмостью деревенского цикла? В бунинской философии жизни это связано. Ведь драма «славянской души», по Бунину, состоит именно в том, что она «гибельно обособлена от души общечеловеческой»

⁹⁶ В 1911 г., когда завершались очерки «Тень птицы», Горький говорил писателю А. А. Золотареву о «живом радужном блеске и звездном сиянии» художнической «души» Бунина («Наш современник», 1965, № 7, с. 103—104).

(3, 425), как писал он в ранней редакции «Суходола». Нет нужды заново опровергать «космополитическую» (слово самого писателя) идею Бунина⁹⁷, как и некоторые его обобщения, связанные с русским национальным характером. Но в самом общем представлении писателя об единокровной человеку мировой жизни, причастности его всему миру был заключен позитивный смысл. 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 будущим судьбам славянского мира. В сфере сущностных начал жизни преобладают начала добрые, и в первую очередь именно эта широкая философская мысль просветляет национально-исторические прогнозы писателя.

Ее присутствие дает косвенно знать о себе и в самом деревенском цикле — прежде всего в образе природы. Если в повести «Деревня» 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!

⁹⁷ Она высказана с особой демонстративностью в первопечатном тексте очерка «Тень птицы»: «Ах, никогда-то я не чувствовал любви к ней (России. — В. К.) и, верно, так и не пойму, что такое любовь к родине, которая будто бы присуща всякому человеческому сердцу!.. Если русская революция волнует меня все-таки более, чем персидская, я могу только сожалеть об этом. И воистину благословенно каждое мгновение, когда мы чувствуем себя гражданами вселенной!» (3, 428). В позднейших редакциях писатель убрал эти режущие слух и глубоко неверные прежде всего по отношению к себе самому слова.

В годы первой империалистической войны еще больше расширяется кругозор бунинской «малой» прозы. И это, в свою очередь, свидетельствовало о глубинных сдвигах в мирозерцании писателя, о новых свойствах его мысли. Тема войны часто присутствует в бунинских произведениях тех лет и непосредственно (например, «Последняя весна», «Последняя осень»). Но это не самое важное. Используя известные слова Маяковского, Бунин не писал о войне, а «писал войною». Он остался чужд шовинистическим настроениям, проникавшим в литературную среду. Мировая война, собравшая в один клубок вопиющие противоречия действительности, углубила эпическое качество бунинского творчества, раздвинула его границы («мужицкая» тема уже не преобладает в нем), в том числе географические границы: произведения писателя тех лет постоянно переносят читателя в разные концы света, порождают острое осознание единства современного мира.

Характерно, что у писателя исчезает теперь одностороннее представление об обособлении «славянской души» от «души общечеловеческой». В его произведениях этой поры, к примеру, и англичанин («Братья»), и русский («Соотечественник») сходно мыслят и судят о коренных вопросах жизни. Пресловутой национальной отъединенности нет, ибо вся в целом мировая жизнь воспринимается как вопиющее отчуждение, часто представляющее в символическом образе корабля, затерянного посреди океана («Господин из Сан-Франциско», «Братья», «Сны Чанга», «Соотечественник»). Социальное видение современности становится у Бунина гораздо более пронизательным и критическим. Но вместе с тем противоречиво осложняется его общефилософское мирочувствие, приобретаая черты трагедийности и катастрофичности.

В рассказах «Братья» (1914) и «Господин из Сан-Франциско» (1915), важных вехах бунинского творчества периода войны, наиболее обобщенно воплощена мысль о капиталистическом обществе, ужасающем художника прежде всего невиданными размерами эксплуатации человека. О жесточайшем колониальном порабощении во всемирном масштабе, о «земле древнейшего человечества», «жадно ограбляемой», о «цветных людях, обращенных... в скотов» поведал рассказ «Братья». «...В Африке я убивал людей, в Индии, ограбляемой Англией, а значит, отчасти и мною, видел тысячи умирающих с голоду, в Японии покупал девочек в месячные жены, в Китае бил палкой по головам беззащитных обезьяноподобных стариков...» (4, 277) — «исповедуется» герой рассказа. Тема грандиозных социальных контрастов, угнетения миллионов рабов кучкой людей развернута в «Господине из Сан-Франциско». Здесь создан «глобальный» образ буржуазной цивилизации с ее отталкивающей бездуховностью, угождением чреву, искусственностью и фальшью, эгоистическим вознесением «личности выше небес».

вопреки лицемерным уверениям в «грядущем всемирном братстве и равенстве». Но современная эпоха лишь заостряет, усиливает то, что было искони присуще «этому древнему миру где от века победитель крепкой пятой стоит на горле побежденного» («Братья»). Доведя до апогея все присущие ей противоречия, нынешняя цивилизация погибнет, как погибали прежде, как погиб Рим. Социально разоблачительная проблематика по-прежнему возвышается до философской мысли, но значительно изменившейся по сравнению с прежним Буниным. Исторический взгляд переходит в философию фатума. В конечном счете, гибельно вообще всякое деяние. Любое проявление личности оканчивается трагически. Человек — жертва «страшного Все-Единого» («Братья»), «безмерного, недоступного нашему разуму Ничто» («Соотечественник»). Писателем завладевает теперь буддийская философия, которая — в его толковании — утверждает обреченность всякого желания.

Интересно сопоставить в этом смысле отношение к Востоку к азиатской «душе» Бунина и Горького. В период создания «Деревни» (об этом можно судить и по их переписке) они некоторым образом сходились во взгляде на «азиатчину» как основное зло русской жизни, с которым необходимо бороться. Теперь же перед нами разные представления, что отчетливо видно, если соотнести, например, мотивы бунинского творчества военных лет с известной статьей Горького «Две души» (мы не будем касаться здесь ее противоречий). Горьковскому развенчанию пассивности Востока, призыву содействовать внедрению в жизнь активности — начала «европейского» противостоит у Бунина (несмотря на сочувственную оценку статьи Горького, высказанную в одном из интервью)⁹⁸ признание «ужасающего в своей непреложной мудрости» («Соотечественник») учения Будды — философии Востока. А это учение, утверждает писатель от лица того же своего героя из рассказа «Соотечественник», купца Зотова, породили именно «мы, арийцы, залезшие после Тибета в тропики». (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», 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 религию». Но ведь в «Тени птицы» сам писатель уповал на это. Возможно, что и своеобразная реабилитация азиатчины, «непотребных юродов» в рассказе «Аглая» (1916) тоже связана с этим новым поворотом мысли Бунина. (Характерно, что Горь-

⁹⁸ *Аргус*. У И. А. Бунина. — «Одесские новости», 1916, 26 апр.

кий, высоко отозвавшийся о художественных достоинствах рассказа и наречатавший его в 1916 г. в своем журнале «Летопись», отметил в то же время: «Тема «Аглаи» — чужда мне...»⁹⁹).

Все же пессимистическая философская идея, во многом навеянная впечатлениями войны, не исчерпывает бунинского видения мира в те годы, да и сама по себе не так уж прямолинейна.

Это демонстрирует и рассказ «Братья». Сопоставление героя рассказа, цивилизованного англичанина, и рикш-сингалезов многозначно. Первостепенно важен социальный аспект (поработитель и жертвы порабощения), но он не объясняет произведения во всей его сложности. Представители разных социальных миров и противопоставлены, и сближены в рассказе — сближены драматическим исходом своих судеб (смерть сингалезов, отца и сына, и духовная смерть англичанина). И англичанин, и сингалезы, хотя и противоположными путями (один — злом, другие — любовью), утверждают свое «я» в мире, следуют своим хотениям. Но ведь всякое самоутверждение приводит к страданиям и «беззаконно», поскольку противится велениям Возвышенного (Будды), проповедующего гибельность желаний. Перед лицом фатальной всеобщности все герои «Братьев» как будто равно виноваты или равно безвинны. Философский план рассказа «смягчает суровую обличительную правду» социального плана, и только в позднее написанном «Господине из Сан-Франциско» «отношения человека и космоса оказываются не универсальными», как в «Братях», а «определяющимися и местом человека на социальной лестнице»¹⁰⁰. Так полагает автор одной из наиболее интересных в целом работ об этих произведениях.

Но можно и возразить на это. Различия между двумя рассказами не так уж существенны. Автора «Братьев» тоже не «устраивает» нивелирующий общеполитический итог. Весьма значителен в этом смысле уже не собственно социальный, а психологический аспект рассказа — несовместимость душевного строя героев. Англичанин — представитель «нового железного века», который отторг личность от связей с общим и тем самым опустошил духовно. Сингалезы — представители народов, которые «еще живут... младенчески непосредственной жизнью, всем существом своим ощущая и бытие, и смерть, и божественное величие вселенной» (4, 277). О смерти старика-сингалеза сказано: «Жизнь его угасла вместе с солнцем, закатившимся за сиреновой гладью великих водных пространств... Солнце, заходя, переходит в ветер; а во что переходит умерший?»

⁹⁹ Горьковские чтения. 1958—1959. М., 1961, с. 88.

¹⁰⁰ Сливцкая О. В. Проблема социального и «космического» зла в творчестве И. А. Бунина. — Русская литература XX века. Сборник статей. Калуга, 1968, с. 132, 134—135.

(4, 258). И эта слитность с окружающим миром, вопреки всему,— благо, поскольку она дарует полноту чувств. Полноту чувств, которая искупает неминуемый трагический исход всякой жажды жизни, искупает, пусть мимолетным, но ощущением счастья любви. А любовь — это «жажда вместить в свое сердце весь зримый и незримый мир и вновь отдать его кому-то» (4, 272).

И речь не только о «младенчески» первобытных народах. Бунину чужды иллюзии патриархального состояния. Но он продолжает и сейчас искать пантеистическое начало в народной душе, вообще в человеке. В повествовании о господине из Сан-Франциско, отличающемся общей зловещей атмосферой, есть несколько беззаботных страниц. Это страницы, где возникает образ итальянского народа (кстати, ассоциирующийся с «итальянскими» сказками Горького); коридорный Луиджи и горничные из маленькой каприйской гостиницы, «простые люди» на рынке, два абруцских горца. Здесь сходный с «Братьями» философский мотив отчуждения от стихии жизни в мире поработителей и слияния с нею в мире простых людей. «На полути они (горцы.— В. К.) замедлили шаг: над дорогой, в гроте скалистой стены... вся озаренная солнцем, вся в тепле и блеске его, стояла... мать божия... Они обнажили головы — и полились наивные и смиренно-радостные хвалы их солнцу, утру, ей...» (4, 326)¹⁰¹.

Очень важными становятся мотивы любви в произведениях Бунина этих лет (помимо «Братьев», в «Грамматике любви», «Легком дыхании», «Сыне», «Снах Чанга»). Произведения — очень разные и вместе с тем близкие. Одухотворенные, поэтичные, страстные, они всегда скрыто философичны и отличаются неминуемо трагическим исходом. Трагизм любви — в сокрушительности, неумолимости вызываемых ею чувств, которые часто не вмещаются в рамки обычного существования, разрушают его, ибо превосходят возможности духовной «нормы»¹⁰². Но именно в этой огромности жестоко-прекрасных переживаний — и великое счастье, даруемое человеку любовью и, так сказать, ее субстанциальный смысл. Это порыв человеческого существа, сти-

¹⁰¹ Много позднее, в заметках «Происхождение моих рассказов», Бунин вспоминал, что это «место» он писал «сквозь восторженные слезы» (9, 368).

¹⁰² Г. Н. Кузнецова вспоминала о любопытном разговоре с писателем по поводу «Легкого дыхания»: «Я сказала, что меня в этом очаровательном рассказе всегда поражало то место, где Оля Мещерская, весело, ни к чему, объявляет начальнице гимназии, что она уже женщина. Я старалась представить себе *любую* девочку-гимназистку, включая и себя, — и не могла представить, чтобы какая-нибудь из них могла сказать это. И. А. стал объяснять, что его всегда влекло изображение женщины, доведенной до *предела* своей «утробной сущности». «Только мы называем это утробностью, а я там назвал это легким дыханьем. Такая наивность и легкость во всем, и в дерзости, и в смерти, и есть «легкое дыхание»...» (Кузнецова Г. Н. Из «Грасского дневника». — В кн.: Литературное наследство. Т. 84, кн. 2, с. 263—264. Курсив мой.— В. К.).

хийно 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 чудного рассказа, возвышенных своей философической сутью над конкретными ситуациями, запечатленными здесь, — и мысль об обреченности высокого чувства, и представление о неизъяснимо одухотворенной его красоте, и мотив слияния отдаленно 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»¹⁰³. Но ведь любить так, словно забыть обо всем, — и есть настоящая любовь. И это забвение, напротив, приводит у Бунина к своеобразному обретению мира. Сосредоточенность на «предмете» любви — признак полной самоотдачи, способности отрешиться от себя, точнее, так слиться с чем-то вне себя находящимся, чтобы сделать это «вне» своим. В образах бунинской любви сложно соединяется мысль о катастрофичности бытия (и об этом писали), столь свойственная Бунину в ту пору, с мыслью о спасительном пантеизме. Приведенная только что «формула» любви из «Братьев» («жажда вместить в свое сердце весь... мир и вновь отдать его кому-то») целиком совпадает у писателя с «формулой» пантеизма.

Не менее красноречиво выражена она и в «Снах Чанга». В рассказе о разбитых жизнях человека и его друга, собаки, возникает вопрос о двух «правдах» — «жизнь несказанно прекрасна» или «жизнь мыслима лишь для сумасшедших?» Все как будто говорит в пользу второй правды, опять же связываемой с буддизмом, другими философиями и предвещающей человеку кару за попытку самоутверждения, попытку «противиться». Но в финале оба этих взгляда отступают перед некоей «третьей правдой», в которой сливаются страдание и счастье. Находится человек, пригревший бездомную собаку, потерявшую единственно дорогое ей существо — своего хозяина, капитана: «...и глаза их, полные слез, встречаются в такой любви друг к другу, что все существо Чанга беззвучно кричит всему миру: ах, нет, нет — есть на земле еще какая-то, мне неведомая, третья правда!» (4, 385). Л. В. Крутикова совершенно справедливо связывает мысль о «третьей правде» с «темой любви-соучастия, любви-единения с миром»¹⁰⁴. Не стоит только противопоставлять любовь в собственном смысле слова — любви в широком смысле: мотив единения у Бунина несет всякая истин-

¹⁰³ Полоцкая Э. А. Чехов в художественном развитии Бунина. 1890—1910-е годы. — Там же, с. 71.

¹⁰⁴ Крутикова Л. В. В мире художественных исканий Бунина. — Там же, с. 110.

ная любовь. Многозначительно и другое: если умерший хозяин не ушел бесследно, если «Чанг любит и чувствует капитана, видит его взором памяти... значит, еще с ним капитан; в том безначальном и бесконечном мире, что недоступен Смерти» (4, 385). Если даже в жизни торжествует в конце концов гибельное начало, это неполное торжество, ибо оно не может устранить начала любви как начала сопереживания, способности жить внеличным, оберегающей внутренней связанностью человека с миром и тогда, когда рушатся внешние связи. Многозначительна самая близость человека с преданным ему животным, их глубокое взаимопонимание: «Не все ли равно, про кого говорить? Заслуживает того каждый из живших на земле» (там же, 370). И снова проступает бунинская мысль о сцеплении всего со всем в мире, которая по мере развития повествования все более просветляется.

Борение разных «правд» в сознании писателя демонстрируют и другие его вещи. «...Бунин одновременно пишет и об извечном трагизме бытия («Петлистые уши»), и о величайшем счастье — жить («Третьи петухи»)»¹⁰⁵, — замечает О. В. Сливцкая. И в самом деле, рассказ «Петлистые уши», написанный в 1916 г., — пожалуй, наиболее гнетущее из бунинских сочинений той поры. Кажется, что автор готов согласиться с рассуждениями убийцы, «выродка» Адама Соколовича о том, что «страсть к убийству и вообще ко всякой жестокости сидит... в каждом» (4, 389). Психика героя, не испытывающего ни раскаяния, ни страха, никаких моральных запретов на пути к преступлению, предстает здесь лишь как укрупненное выражение нормальной, будничной психологии века, возводимой к характерным для Бунина этих лет «глобальным» обобщениям: в конце концов, вся история рода человеческого, «все эти мифы, эпосы, былины...» говорят об одном и том же.

Но тогда же, в 1916 г., возникает и рассказ-притча «Третьи петухи». Господь прощает Фому-угодника, который спас от божеской кары разбойников, загубивших «невинные души»; спас ради того, чтобы они услышали еще раз голос «третьих петухов, в слезы любви и раскаяния некогда повергнувших Петра-апостола» (4, 421). В «Петлистых ушах» звучит мрачное и безнадежное: «Пора бросить эту сказку о муках совести, об ужасах, будто бы преследующих убийц» (4, 389); а в «Третьих петухах» — вера в «новый путь» для «темных и злых людей». Там — мысль о жизни-кошмаре; здесь — «сладка земная жизнь!..»

Вместе с «Третьими петухами» был написан и рассказ «Пост», гимн радости творчества, сливающего «я» и «мир» — «тайные вымыслы», думы со всем, что существует («все в мире — мое»).

¹⁰⁵ Сливцкая О. В. Указ. соч., с. 125.

Если в бунинской прозе конца 900-х годов тяжкие социальные впечатления («Деревня») подвергаются своеобразному очищению в широкой философской мысли («Тень птицы»), то позднее, особенно в военные годы, картина, как мы видим, становится гораздо более сложной. Ибо сама философская идея писателя постепенно утрачивает свою *относительную* цельность (однозначной она не была и прежде), явственно раздваивается, становится ареною соперничества порой взаимоисключающих представлений о субстанции жизни — светло пантеистического и фатально мрачного, удрученного зловеще надмирными началами бытия.

Спор этот запечатлен и в поэзии Бунина, по-прежнему родственно близкой его прозе. Легко следить здесь за постоянными взаимоотражениями, за частой переключкой схожих мыслей, мотивов, образов. Философский стержень бунинской поэзии предоктябрьского десятилетия тот же: «я», личность и всеобщая жизнь мира. Разные правды о человеке и мире и тут выступают в напряженный диалог.

Что есть человек?

...Мы и земле и богу далеки...
В гробах трясины роятся огоньки...
Во тьме родится свет... Мы — огоньки болота.

(«Трясина» — 1, 291)

Или:

Прекрасна ты, душа людская! Небу,
Бездонному, спокойному, ночному,
Мерцанью звезд подобна ты порой!

(«Летняя ночь» — 1, 347)

Что есть бог? «Творец», чьи дела «воистину зловещи и жестоки» («Сатурн»)? Или: «Бог есть Свет» («Джордано Бруно»)?

Голос правды Света звучит слышнее и отчетливее, чем другие голоса. И характерно, что в самом исповедальном проявлении художника — лирике — это еще заметнее, чем в его прозе. Обстоятельство знаменательное! Оно говорит о глубокой почвенности философского оптимизма в творчестве писателя на всем протяжении этого времени. «Свет... в большой степени является ключевым образом для понимания эстетики и поэтики Бунина»¹⁰⁸, — справедливо утверждает Р. Спивак. Но и сама эта просветленная мысль внутренне тоже драматична:

Для жизни жизни! Вон пенные буруны
У сизых каменистых берегов.
Вон красный киль давно разбитой шхуны...
Но кто жалеет мертвых рыбаков?

¹⁰⁸ Спивак Р. Указ. соч., с. 105.

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, 292)

Бунин пронзительно и скорбно чуток к обреченности, свойственной каждой отдельной форме существования. И он же благословляет эту неумолимость, что освящает собою вечное обновление жизни¹⁰⁷. 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. И только чувство «соприкасания со всем живущим», возможность так или иначе духовно причаститься «всеобщему» способны умерить эту боль.

Понятие о «всеобщем», в лирике раннего Бунина ассоциировавшееся чаще всего с мотивами природы, позднее все больше связывается с жизнью человека. Начиная с лет революции, ширится мир бунинской поэзии: быт — усадебный, крестьянский, старомосковский («Наследство», «Сенокос», «Дедушка», «Игроки»), чужие страны — их нынешняя жизнь, увиденная жадно внимательным взглядом неутомимого путешественника («Венеция», «Цейлон»), и тени их незапамятного прошлого, ожившего в воображении («Стамбул», «Иерусалим», «Храм Солнца»); мотивы отечественной истории, от самых истоков ее («Русь киевских князей, медведей, лосей, туров, польсье бортников и черных смолокуров»), истории величавой и жестоко трагической, со своими героями, мучениками и праведниками («Пустошь», «Шестикрылый», «Святой Прокопий», «Руслан» и пр.). Живые, с реалистической убедительностью выписанные характеры, изъясняющиеся порой 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 Всеслав», «О Петре-разбойнике», «Тора», «Потоп» и др.).

Ретроспективные мотивы поэзии Бунина, свидетельствуя подчас о классовых корнях его мирозерцания, отдаленности от общественной жизни в стране, сохраняли и некое позитивное общепhilософское содержание.

Я говорю себе, почуяв темный след
Того, что пращур мой воспринял в древнем детстве:
— Нет в мире разных душ и времени в нем нет!

(«В горах» — 1, 401)

¹⁰⁷ Об этом хорошо писал К. И. Чуковский в статье «Ранний Бунин» («Вопросы литературы», 1968, № 5).

напишет Бунин в 1916 г. В связи с приведенными строками О. Н. Михайлов заметил: «В многоэтажном здании природы, в последовательной подчиненности ее явлений человек, как полагает Бунин, занимает одну из последних ступеней и способен расширить слабые свои пределы лишь за счет опыта всех предшествующих поколений»¹⁰⁸. Непонятно это слово «лишь». Способность «расширить... свои пределы», возможность слияния духовного опыта современного человека с опытом всего пройденного им пути, утверждаемые в поэзии Бунина, — не признак слабости. Уже сама по себе эта возможность — как бы превратно ни оценивал писатель текущую социальную действительность — философски обнадеживающая.

Как соотносятся с этой всеобщностью мысли стилевые качества бунинской поэзии? В работах О. Н. Михайлова убедительно развеяна версия об эпигонстве Бунина-стихотворца и показано, что воскресшая у него пушкинская «прелесть нагой простоты» послужила обновлению языка поэзии XX в. Но какими внутренними, мирозерцательными потребностями вызвана к жизни эта форма?

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, 322)

Как характерно для Бунина сказать, что счастье — это сад: не ощущение сада, а именно сам он. Вокруг лежащий мир не нуждается в одухотворении его человеком, ибо сам этот мир — своего рода духовный феномен. Мы вправе отметить философско-идеалистическую подоплеку пантеистических воззрений о «единой, всемирной Душе». Но для Бунина-художника мысль о «каждом атоме», проникнутом «богом» («Джордано Бруно»), была важна прежде всего признанием внутренней значительности, *самоценности* каждого явления бытия и одновременно его связанности с общим. И передать эту самоценность способна лишь максимально объективная, как бы внеличностная поэтика, но вместе с тем и глубоко лирическая, поскольку всё — и вне меня, и во мне.

С позиций этой идейно-художественной системы субъективное «пересоздание» мира в модернистском духе и рожденная

¹⁰⁸ Михайлов О. Н. И. А. Бунин. М., 1967, с. 77.

им поэтика приводят к нарушению глубинных связей между «мною» и «всем». И не здесь ли, в философических (а не только в чисто художнических) основаниях, коренная причина яростных, подчас преувеличенно раздраженных реакций Бунина на поиски поэтов-модернистов?

Выразительность «безобразного» слова соединилась в бунинской поэзии со стихией описательности. Предельно изобразительны не только путевая картина, пейзажная зарисовка, но и философическое размышление. Стихи Бунина 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. Подробности эти бывают утомительны, но чаще в них заключен тот же глубинный смысл.

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, 406—407)

Нас волнует это почти бесстрастное перечисление. В нем чувствуется личная тема. Каждая новая подробность как бы устраняет дополнительную преграду между частным существованием и целым миром. В том и состоит оригинальность бунинской поэзии, что описательное начало не только не приглушает, но подчас усиливает ее лиризм, видоизменяя его, всемерно умножая внутренний опыт отдельного «я».

Подробность в стихах Бунина не только «перечислительная», но очень часто и эстетизированная. Им свойственно любование вещью, деталями быта, человеческой плотью:

Все мне радостно и ново:
Запах кофе, люстры свет,
Мех ковра, уют алькова
И сырой мороз газет.

(1, 369)

Бунин тут соприкасается с акмеистами, но и заметно отличается от многих из них. Эстетизированный мир поэта — это не

камерный мир. В конечном счете частность становится красивой в его поэзии именно потому, что она не обособлена, не замкнута.

И соловьи всю ночь поют из дымных гнезд
В дурмане голубом дымящего навоза,
В серебряной пыли туманно-ярких звезд...

(«Холодная весна» — 1, 366)

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, 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), сливаясь с ним в некоем синтезе.

Так и во всем дооктябрьском творчестве Бунина, впечатляющем нелегким утверждением просветленно-философского ощущения мира, которое раздвигает границы сословных представлений и исторических понятий писателя¹⁰⁹.

6

В начале очерка о Бунине говорилось о представительности его творчества в литературном движении 10-х годов. Для ряда крупных художников-реалистов той поры становится характерным соединение «по-бунински» масштабной, широкого захвата картины современной общественной действительности с философичностью «бунинского» же типа, своеобразным созерцательно-гуманистическим складом мысли, распространению которого способствовало изменившееся — в годы после первой русской революции — восприятие исторического времени.

Эти изменения отразила, например, проза Куприна. Интересно сопоставить два купринских сочинения: «Поединок» — этапную вещь революционных лет и «Яму» (1909—1915). Оба

¹⁰⁹ Именно эту философскую, общечеловеческую сторону творчества Бунина выделил Горький, приветствуя писателя в октябре 1912 г. по поводу 25-летия его литературной деятельности: «Большому сердцу Вашему доступно не только горе русской жизни — оно познало «тоску всех стран и всех времен» — великую, творческую тоску о счастье, которая движет мир все вперед» (Горьковские чтения. 1958—1959. М., 1961, с. 69).

они, хотя и названные повестями, тяготеют к жанру социального романа. Замыкая свои повествования какой-то одной сферой общественного бытия, Куприн запечатлевает в ней образ всей отрицаемой им социальной системы. Быт и нравы «жертв общественного темперамента» истолкованы в «Яме» как художественный «материал», который «необъятен по своему смыслу и весу». Пороки всего строя, «основная главная правда» окружающей жизни именно в проституции (так считает alter ego писателя репортер Платонов) предстают особенно наглядно, с «чудовищной, безобразной, голой яркостью».

Но как раз в этой своей претензии на широту повесть Куприна уязвима. В ней есть выразительные картины, детали, частности острого социального смысла. Но в целом нет свойственной «Поединку» глубины художественного осознания и претворения отдельного факта, которая превращала бы его в социальный символ. Публицистические рассуждения в «Яме» (Платонова и других), обличительные, страстные, дают в конечном счете больше для уяснения мысли автора, чем самая картина жизни. Но и они значительно менее перспективны, чем в «Поединке». В речах героя «Поединка» Назанского есть предчувствие «огромной, новой, светозарной жизни», которая «уже у ворот». В «Яме» оно сменяется представлением о господстве социального зла, которому, если и суждено исчезнуть, то в очень далеком будущем — «может быть, тогда, когда осуществятся прекрасные утопии социалистов и анархистов». Мотив этот возникает здесь мельком. Но о том, сколь ненадежна была вера Куприна в утопии социалистов, свидетельствует, например, его рассказ «Королевский парк» (1911).

Что же до отношения писателя к прошедшей революции, оно осталось сочувственным (годы реакции лишь на время колебали его). В «Черной молнии» (1913) Куприн рассказал о «сонной, ленивой, ко всему равнодушной, ничего не любящей, ничего не знающей провинции» как об основном зле российской действительности, сгубившем могучий освободительный порыв. Обыватели из купринского рассказа ненавидят «революцию паршивую», силясь представить противным естеству все, что порождено ею: «А вот я на днях прочитал у самого ихнего модного: «Летает буревестник, черной молнии подобный». Как? Почему? Где же это, позвольте спросить, бывает черная молния?... Чушь!» (4, 642). Но «черная молния», всколыхнувшая «вонючую человеческую трясиину», — не бред, а быль. И автор вместе со своим героем, лесничим Турченко, полон благодарной памяти о ней, но, в отличие от героя, не ждет, что она скоро «засверкает». Ведь герой, жаждущий обновления, остается одиноким среди окружающей его общественной среды.

И не только такой косной, как русская провинция. Перед нами — коллизия, притязающая на широкий смысл. В рассказе «Жидкое солнце» (1912), где возникает образ современного

буржуазного европейского мира, творческая личность, движимая высоким идеалом, одаренная огромными созидательными возможностями (великий ученый — лорд Чальсбери), оказывается также бессильной.

В произведениях 10-х годов сохранился и пафос гордого Человека, рожденных вдохновениями революционной эпохи, осталась и тема истинного героя. Только заметно изменился ее смысл по сравнению с прежними произведениями. Просветленная мысль, творческие таланты, душевная мощь — во всех этих качествах крупной личности писатель видит теперь, главным образом, проявление творящей силы самой природы, силы, на пути которой становится история. Именно такова коллизия «Жидкого солнца»: природе, щедроверяющей свои тайны «гениальному самоотверженному человеку», как бы воскресшей в нем для «великого дела оздоровления и украшения земли», противопоставит общество, которое «не стоит ... ни забот о нем, ни... самоотверженной работы».

В 10-е годы социальный запал Куприна бывает очень сильным. Не только русская действительность, но подчас и все современное общество, подпавшее под власть капитала, подвергается непримиримому отрицанию, и обычно — с позиций «естественного» человека.

Герой рассказа «Анафема» (1913), протодьякон Олимпий, вместо проклятия «богохульнику и отступнику», «болярину Льву Толстому», возглашает в храме божьем «много лета» ему — «украшению и цвету жизни». Чтение Толстого воззвало «стихийную протодьяконскую душу» к бунту против официальной церкви, открыло глаза на мир: «все одна фальшь». Но интересен тот облик, в котором Толстой предстает у Куприна — не религиозным философом-непротивленцем, конечно, но и не сокрушительным обличителем государственной и общественной системы, а автором «прелестной повести» о непосредственной, инстинктивной людской жизни, родственно слитой с природой и всякой земной тварью («зверь» человеку в «пример»). Писателю, как и его герою, всего ближе Толстой — сочинитель «Законов».

«Природный» аспект важен и в «Черной молнии». «Лес был... настоящею семьею и, кажется, единственной страстной привязанностью» у героя рассказа, тогда как обывательская среда, здесь запечатленная, — это и образ современного человечества, отчужденного от благотворных стихий жизни.

Приблизительно в эти же годы восприятие современной действительности как процесса революционного постепенно уходит и из творчества Шмелева. Благословенный шум истории в ранних произведениях писателя («Работает лаборатория мира, уже сильнее клокочет в тигле, рвутся огненные языки...»¹¹⁰ — так

¹¹⁰ Шмелев Ив. Распад. [Рассказы]. Т. 1. Изд. 2-е. М., 1915, с. 105.

заканчивается повесть «Распад», 1906) противостоял мертвенно застойному быту. Ныне «шумная» жизнь оказалась скомпрометированной: «Чуется ночь в затишье. Кончился треск, остановилась гомозливая беготня и стукотня... А теперь — Господи, тишь какая! Затаилось все... Чего-то ждет. Чего же ждать то? Или еще не все, чего стоит ждать, затопталось в беге...?»¹¹¹ («Карусель»). Желанное, чаемое ищется теперь в формах «тихой» жизни. Мысль эта своеобразно отражается 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 все, в сущности, о чем поведено в маленькой повести «Виноград» (1913). Протекло время в смене будничных сцен, ничего не завязав, мало что изменив в судьбе персонажей. Ненавязчиво внушается мысль, что жизнь — сама по себе цель. Она, эта жизнь, в общем-то не радуется ничем особенным, но все-таки жить хорошо. Хорошо, потому что есть переживания любви (пусть даже печально кончающейся), есть доброта и сердечность в душе человеческой, в народной душе, есть природа.

В повести «Стена» (1912), выразительно обрисовавшей социальные антагонизмы времени (разоряющееся дворянство, буржуазные хищники, крестьяне, артельные рабочие), возникает контрастный мотив и другого рода: 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»¹¹².

«А чужи за окном шумно радовались ясному дню, но корнет не слышал их. До них ему не было никакого дела...»¹¹³ Этот отрывок — уже из другого произведения Шмелева, повести «Пугливая тишина» (1912). Но она о том же: о дворянском вырождении, распаде усадьбы и приходе в жизнь еще более хищных и грубых начал. Аналогично и образное решение, только более выявленное, подчеркнутое. Параллель светло гармоничного мира природы, благословенной тишины и распугивающего ее, режущего слух шума окружающей жизни, переходя-

¹¹¹ Шмелев Ив. Рассказы. Т. 6. М., 1916, с. 19—20.

¹¹² Там же. Т. 4. М., 1913, с. 39, 57, 33.

¹¹³ Шмелев И. С. Повести и рассказы. М., 1960, с. 258.

щего в «визг, рев», становится эмоционально-смысловым лейт-мотивом повествования.

Мотив «тихой» природы, проникающий и во многие другие произведения писателя, часто приобретает подобный многозначительный смысл. Проблема двух народов возникает перед Шмелевым. Того, кто больше «втянут» в текущую социальную историю, в которой видит теперь писатель лишь торжество буржуазного, грубо материалистического принципа (например, повесть «Поденка»). И другого, истинного, слитого со «светлым небом», «вольными полями» и «снеговыми просторами» («Стена»; «Волчий пережат», 1913). Обращение к истории (пусть развивающейся с трагическими «зигзагами») сменяется апелляцией к «природному» состоянию. Неизменные ценности существования (противопоставленные «временным») Шмелев хочет найти сейчас в патриархальном строе жизни (например, повесть «Росстани», 1913).

Те же поиски влекут в это время и других писателей к патриархальному мотиву. Но у многих из них этот мотив предстает менее однозначно. Иллюзия патриархальности в конечном счете рассеивается.

В ранних сочинениях Пришвина, например, отдана дань и модернистским веяниям («семена веры в народ-богоносец»), чувствуются утопически-народнические рудименты, но сильнее всего оказывается земное, здоровое ощущение национальной почвы. В книгах путевых очерков писателя второй половины 900-х годов («В краю непуганых птиц», «За волшебным колобком», «Светлое озеро»), в рассказах 10-х годов («Черный араб», «Никон Староколенный» и др.) воссоздан патриархальный народный мир страны, овеянный фольклорной архаикой (аборигены русского Севера, где живы предания раскола; обитатели лесных краев, что вокруг озера Светлояр, на дне которого — легендарный град Китеж; жители азиатской степи). Мир этот увиден одновременно глазами романтика и глазами ученого. Поэт порою желает слиться со стихийно-природной жизнью («вот, наконец, найдена эта страна непуганых птиц»), а «внимательное разглядывание» исследователя охлаждает чрезмерные восторги. Романтик покoren «естественным» народным человеком. А реалист различает в этом состоянии с его, действительно, привлекательными чертами и архаическую запущенность мысли. И он не хочет, подобно герою романа «Серебряный голубь» Андрея Белого (написанного в 1909 г.), видеть «в отсталых именно понятиях православного мужичка... новый светоч»; он не стремится сохранить в неприкосновенности отживающие формы национального бытия; он не считает пагубой современную цивилизованную жизнь: «Вдруг становится легко, разделяющая линия больше не нужна», и открывается «что-то общее в этом гуле Невского проспекта с гулом тех трех водопадов, который мне пришлось слушать на каменном острове

между елями»¹¹⁴ («В краю непуганых птиц»). Образ мира, где все любовно «собирается», где природа «вся живая... вся отвечает человеку» («Черный араб»), мира, sprыснутого, как живой водой, «остатками чистой, не испорченной рабством народной души» («В краю непуганых птиц») — таков ощущаемый нами идеал писателя, обращенный к будущему. Но этот идеал, столь человечный и демократический, тем не менее мало сопряжен — и умышленно — с опытом текущей истории. В национально-поэтическом мире художника субстанция «национального», «народной души» оказывается в значительной мере отвлеченной от социальных бурь и драм времени, истолкованной слишком «сущностно». Много позднее Пришвин писал о своих настроениях той поры: «законы истории не всегда совпадают с законами сердца»¹¹⁵.

Бликие вопросы волнуют и С. Н. Сергеева-Ценского в известной повести «Печаль полей» (1908—1909). Принятая у нас версия о социальной проблематике этого произведения, в котором деградации господ противостоит жизненная сила и духовное здоровье крестьян, — упрощенная. Такие мотивы есть, но они отступают перед темой общности национальной судьбы, символизированной в лирическом образе «полей» («мои поля, родина моя»). И эта общность — благо, но лишь в конечном счете. Мысль и о могуществе полей, и о гнетущем их бессилии присутствует в произведении. Ее воплощает мужицкий богатырь Никита Дехтянский — «существо могучее, темное, пашущее, сеющее, собирающее урожай, — плодотворец полей»¹¹⁶. Образ силы огромной, но «невнятной», «темной», слепой и неспособной поэтому создать «что-нибудь большое»: «Какое страшное напряжение, какую неслыханную силу пустила в ход земля, чтобы что-нибудь большое выбросить из себя под ласку солнца, — и ничего!» (4, 182). Печаль полей — это тоска «о нерожденном». Ею живет природа; она сродни мужицкой душе; ею болен и род помещиков Ознобишиных. Крестьянин Игнат, проповедующий высокую правду о «царстве небесном на земле», в котором «все люди ... ровни», погибает, не понятый окружающими. И Анна Ознобишина трагически переживает его участь. Ведь и ее нерожденные дети, ее неутоленное материнство тоже предстают символом того большого, что не могут еще вместить «поля», хотя и тоскуют по нем. И Игнат, и Анна, и Никита Дехтянский, и тесть Анны, дед Ознобишин, кому также «неистребимый запас» силы «был отпущен полями», но вместе с тем и их духовный голод, — все они, хотя и по-разному, воссоздают

¹¹⁴ Пришвин М. М. Собр. соч. Т. 2. М., 1956, с. 161.

¹¹⁵ Там же, с. 793.

¹¹⁶ Сергеев-Ценский С. Собр. соч. в 7-ми т. Изд. 2-е. Т. 4. М., 1917—1919, с. 217—218. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, указывается том и страница.

комплекс «полей» («поля сковали для всех одну сплошную душу» — там же, 181).

В повести ощутимо своеобразное неонародничество, хотя далеко не ортодоксальное. Деревенский склад жизни и души предпочтен городскому. Активность города отталкивающе бездушна. Но кроткая пассивность деревни — бесплодна. Тоска все сгущается, становится все пронзительнее. Центральный мотив произведения — мука рождения «чего-то большого», страстное ожидание его — и драматический финал передают, хотя и в лирическом отвлечении, чувство горечи поражения в недавней освободительной борьбе. Грусть автора — это переходящая «грусть безвременья». Как и бунинские повествования о деревне, «Печаль полей» значительна самим масштабом раздумий о «России как о целом». Значительна темой Родины и мечтой о ее свершениях. Пути неведомы («Обчертила какая-то темная сила, — давно, спокон века, и ушла: кто снимет чары?» — там же, 182). Писатель ищет ответа в национальной субстанции и не находит, ибо в отрешении от социальной жизни она и сама становится тайною. Но тайною, которая должна быть разгадана, которая откроется не в буржуазном настоящем и не в патриархальном прошлом, а когда-то в будущем.

Напротив, Куприну, который проникается в это время скептическим отношением к будущему, не чужда мысль о золотом веке в прошлом. Но и она не прямолинейна. Это явствует из очерков «Листригоны» (1907—1911). В «оригинальнейшем уголке пестрой русской империи», среди рыбаков из Балаклавы, обрел писатель, казалось бы, людскую общность, живущую природной, естественной жизнью, столь противоположной затхлому существованию типичной российской провинции, изображенной, например, в «Черной молнии».

«О, милые, простые люди, мужественные сердца, наивные первобытные души, крепкие тела, обвеянные соленым морским ветром...» (4, 509). Герои Куприна — потомки «гомеровских листригонов», в них «чувствуется... какая-то таинственная, древняя... кровь первобытных обитателей»; их жены и матери «странно и трогательно» похожи «на изображение богородицы на старинных византийских иконах»; в их краю «может и пять тысяч лет тому назад... справлялся всенародно великолепный праздник Вакха...» И это «исконное», «вековечное», «древнее», что на каждом шагу чуется тут писателем, особенно дорого ему. И вместе с тем отношение автора к своим героям не так уж просто. Они и достоверны, и идеализированы. В реальных греках из Балаклавы черты первозданной жизни простирают не в столь чистом виде и не так часто, как хочется писателю. В глубине души он осознает это и кое-где дает почувствовать («Проснулась древняя, многовековая спайка между людьми, кровное товарищеское чувство, так мало заметное в будничные дни среди мелких расчетов и житейского сора...» — там же, 512). Осо-

знает также, что обретенный им мирок — зыбкая опора в современной действительности. Иллюзий возрождения патриархального века у Куприна нет. И тем не менее в «Листригонах» господствует незамутненное, радостное, гармоническое настроение. «Ослепительно блестел снег... золотом солнце обливало заливы, горы и людей. И крепко, густо, могущественно пахло морем. Хорошо!» (там же, 530). Хочется понять это «хорошо» в каком-то более широком смысле. Не только к солнцу, морю и обитателям древнего края, а и к жизни в целом, самой ее субстанции обращены эти слова. Несмотря на все, хороша жизнь! Высокие ценности всегда сохраняются в ней, вопреки тяжким превратностям истории. В конце концов, и у Куприна, и у других писателей патриархальный мотив важен не сам по себе, не в своей конкретной социально-идеологической сути. Сквозь него просматривается широкое субстанциальное содержание, не сводимое к тем или другим отошедшим формам человеческого общежития. Характерная особенность реализма 10-х годов, уже наблюдавшаяся у Бунина: сущностное начало в творчестве писателя возвышается над узостью иных социальных предрассудков и представлений.

В 1908 г. появилась «Суламифь» Куприна. Горький отверг произведение Куприна, а Воровский писал о нем как о «гимне женской красоте и молодости»¹¹⁷. Воровский был ближе к истине. «Суламифь», хотя и напечатанная в арцыбашевском альманахе «Земля», противостоит «арцыбашевщине», культу секса, низменной, грубой животности, противостоит другим изображениям именно чувственной любви. И это запечатлено в двух женских образах — Суламифи и Астис: зловещая египетская царица Астис с ее «необузданной чувственностью» и «свирепыми кровавыми ласками», в которой соединились жестокость и сладострастие, порок и любовь, ради обладания которой становились готовыми «на всякий грех», «на всякое унижение и преступление», и — кроткая, стыдливая Суламифь, не возбуждавшая «ни в ком ни злости, ни ревности, ни злости», «вся нежность и ласка». Истинная любовь не знает зла, она — свидетельство о добрых возможностях человеческой природы. Такова Суламифь, таков и ее возлюбленный. В тот день, когда он познал любовь, «никого не хотел Соломон видеть... несчастным». Стилизованная библейская легенда звучит прекрасной сказкой, романтической мечтой.

У В 1911 г. появился «Гранатовый браслет», в котором все эти мотивы приобрели реалистическую доподлинность, где «высокое» утверждалось как реальная ценность жизни. «А я хочу сказать, что люди в наше время разучились любить. Не вижу настоящей любви», — грустно констатирует старый генерал Аносов. История жизни «маленького» человека, в которую во-

¹¹⁷ Воровский В. В. Соч. Т. 2, с. 279.

шла любовь, что «сильна как смерть», любовь, заключающая «весь (смысл жизни — всю вселенную)», любовь — «глубокая и сладкая тайна» — опровергает это. Выговаривая авторские мысли, Платонов из «Ямы» размышляет о чувстве любви, возвышающейся до «любви ко всему». В образах любви целомудренной и земной, плотской и чистой, в пафосе неискоренимых, вечных ценностей особенно высказались в это время гуманистические представления писателя, его устойчивые демократические привязанности. «Бедная девушка из виноградника» («Суламифь»), чиновник контрольной палаты со смешной фамилией Желтков («Гранатовый браслет»), рыбаки из Балаклавы («Листригоны»)! Именно в людях простого звания чаще всего видит Куприн носителей истонных и добрых начал бытия.

Характерные черты художественного мышления реализма на этом этапе красноречиво выразил и А. Н. Толстой, чья творческая биография начинается в конце 900-х — начале 10-х годов¹¹⁸. Произведения молодого литератора, запечатлевшего в колоритных, ярких бытописаниях опустошение, упадок, окончательный тупик дворянской России (сборник «Заволжье», романы «Две жизни» («Чудаки») и «Хромой барин»), встречались по-разному в тогдашней литературной среде. Наряду, например, с известным отзывом Горького в 1910 г. (из письма слушателем школы в Болонье, созданной группой «Вперед») о писателе, несомненно крупном, сильном и с жестокой правдивостью изображающем психическое и экономическое разложение современного дворянства¹¹⁹, высказывались упреки Толстому в поверхностном, бездумно-глумливом отношении к действительности. «Не к широкой и яркой картине пришел художник, а к тысяче и одному анекдоту»¹²⁰, — писал В. Львов-Рогачевский по поводу романа «Чудаки». Стихия анекдотического, действительно, окрашивает толстовскую прозу 10-х годов. Но эта черта не только не противоречит «жестокой правдивости», а, напротив, является важнейшим ее признаком. Несостоятельность, никчемность, непригодность к жизни большинства персонажей дворянского цикла состоит как раз в том, что они не могут проявить себя иначе, как в сфере анекдота. И — что любопытно — персонажей, подчас очень различных в своих прочих душевных свойствах. В толстовских повествованиях постоянно варьируются два особенно распространенных типа человека: гру-

¹¹⁸ Ранний Толстой среди других писателей-реалистов его времени наиболее изучен, и результаты изучения в целом наиболее бесспорны. Мы позволяем себе поэтому сказать о Толстом лаконичнее, чем о других, особенно выделив лишь одну из мирозерцательных сторон его творчества 10-х годов которая нуждается, на наш взгляд, в более точном истолковании.

¹¹⁹ Горький М. Собр. соч. в 30-ти т. Т. 29, с. 142.

¹²⁰ «Современный мир», 1911, № 6, с. 333.

бому хищнику, «насильнику» («Насильники» — так названа одна из пьес), низменному чувственнику противостоит душа добрая, мягкая, уступчивая, кроткий бессребреник («Мишука Нальмов», «Петушок», «Приключения Растегина» и т. п.). Но существенно, что в самом важном для писателя все они оказываются «одним миром мазаны», становятся разными гранями единого собирательного образа.

Общеизвестна близость раннего Толстого к гоголевской традиции, которая много раз прослеживалась и в образах, и в стилистике, и даже в сюжетных мотивах его творчества. Герои заволжского цикла немало позаимствовали у нравственных уродов, чья галерея украшает первый том «Мертвых душ». Но попытка искать творческие начала в этой среде, предпринимавшаяся и Гоголем (во втором томе романа), и другими писателями прошлого, была уже решительно чужда Толстому. В современном ему дворянском мире возможности позитивного содержания исчерпаны. Отсюда тот полемический смысл, который присущ характерному для ранних толстовских произведений мотиву развенчания якобы положительного героя, возвращенного на усадебной почве.

Таков, например, Щепкин из «Приключений Растегина»: «Иногда есть у меня даже потребность поужинать с друзьями, выпить вина, но, конечно, если я имею право на это... Ни одного движения мы не имели права сделать для себя. Все для народа. А если и делали что-либо по слабости, то очень расквашались. Мы во всем каялись»¹²¹. Пожалуй, еще никогда в прежней литературе образ «кающегося дворянина» не был столь откровенно карикатурен. И это ощущение не могут приглушить описания участи героя, достойной сострадания, или его помышлений, лишенных всякой корысти, всякой задней мысли, действительно альтруистических: он пародиен, жалок в самом своем благородстве. И больше того. Чудак-идеалист дерзко сближен со своим нравственным антиподом — разнузданным циником (вроде Дыркина, Раисы, Семочки Окоемова). Являя собой более или менее анекдотическую реальность, они сближены уже единством самого художественного приема.

В «Приключениях Растегина» особенно демонстративно выразилось своеобразное восприятие Толстым дворянски-усадебной жизни. Если бы писатель смотрел на своих героев изнутри изображенного им социального мирка, различиям между ними, вероятно, придавалось бы большее значение. Но, вопреки кровным биографическим связям, позиция автора заволжского цикла — чаще всего позиция стороннего наблюдателя, позиция подчеркнутого внутреннего отдаления от «объекта». Социально-психологическая дистанция эта как раз и позволяет

¹²¹ Толстой А. Н. Полн. собр. соч. в 15-ти т. Т. 2. М., 1949, с. 370—371. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, указывается том и страница.

синтезировать, собрать в фокусе то, что на близком расстоянии могло бы рассеиваться, уловить в многообразии явлений единую их суть — нелепую анахроничность. Именно в анекдотизме ранних толстовских сочинений с наибольшей наглядностью проявились и глубокое отчуждение автора от запечатлеваемой среды, и его критический пафос.

Умение понять диалектику общественного целого, несущественность, мнимость многих противоречий, несходств, разногласий в свете объединяющего их социального смысла (противоречий, которые изнутри той или иной социальной общности могли казаться значительными и важными) было свойственно в нашей дооктябрьской литературе прежде всего творчеству Горького. Черты близкого подхода к изображению социальной общности, при всем различии мирозерцаний, мы встречаем и в произведениях раннего Алексея Толстого. Не случайно Горький так выделил Толстого — *социального критика* среди других литераторов-современников.

Вместе с тем глубоко несходными оказывались в ту пору *позитивные* устремления обоих писателей. Наша критика много и справедливо говорила об уязвимости отвлеченно-этических идеалов раннего Толстого. Но ограничиться только этой оценкой (как часто бывает) — все-таки неверно.

Известно, что противовесом социальной скверне в произведениях писателя дооктябрьской поры становится прежде всего любовь. И хотя чаще всего это любовь «под старыми липами», она не изнеженное усадебное дитя, а своеобразный прорыв в душном, затхлом мирке усадебных представлений. «Где же было и любить этим людям прошлого, как не в роскошных парках...»¹²² — так думают герои Зайцева («Усадьба Ланиных»). Но не так у Толстого. В «Хромом барине» властной силе непобедимого чувства одинаково покорны и сам «хромой барин», князь Краснопольский, и помещицы дочь Катя, и разночинец, доктор Заботкин, и хозяйка постоялого двора Саша. Любовь — всечеловеческое начало, противящееся любым сословным перегородкам. И это не только любовь в собственном значении слова.

«Долетел из-за роши удар колокола, — в монастыре звонили к вечерне. Сонечка обернулась и долго слушала и снова опустила голову. «Нет, этот зов не для меня. Успокоение? Нет!» Тревожно билось сердце, — молило: «Хоть гибели, хоть горьких слез, но жить! жить! жить!» («Чудаки» — 2, 140); «Только жить, чувствовать, вздыхать...» (2, 198) — заклинают и другие герои писателя.

Неприятие спиритуалистской концепции, утверждение земного назначения человека как раз и несут в себе толстовские

¹²² Зайцев Борис. Усадьба Ланиных и другие рассказы. Берлин — Пб. — М., 1922, с. 19.

образы любви. И назначения, не узко понятого. «...Любить тебя и все любить, потом, кажется, весь мир любить...» (2, 412), — исповедуется герой рассказа «Овражки» Давид Давидыч Завалишин своей возлюбленной. И это не тривиальная поэтическая «фигура» в устах любящего, а философический мотив, соприкасающийся с мотивами бунинских рассказов о любви.

Правда, у Бунина любовь всегда трагична, сцеплена со смертью. Такой бывает она и у Толстого (например, рассказ «Любовь»), но чаще завоеванное в муках высокое чувство обещает героям глубокое и долгое счастье. Вместе с тем мысли о любви в творчестве и того, и другого писателя присуще сходное, своеобразно «пантеистическое» содержание, о котором уже шла речь на страницах о Бунине.

В крохотном эпизоде из «Чудаков» герои романа, напуганные ночной темнотой в лесу, встречаются с удельным сторожем:

«В голосе его было столько ласкового спокойствия, будто не человек это говорил, а шумело дерево листьями. В лесах рождаются такие голоса, в широких степях... Слушая их, чувствуешь, как во всем — и в камне, и в птице, и в человеке — одна душа.

Умиrotворилось сердце Степаниды Ивановны, пропал у Смолькова ночной страх, и долго еще слушали они, как, удаляясь, постукивал сторож палкой по стволам...» (2, 94).

Именно такому жизнеощущению причастна истинная любовь. Но оно не дается сразу. К нему ведет тернистая дорога. В ряде произведений Толстого возникает близкий сюжетный мотив — мотив возвращения человека к своей любви, поначалу эгоистической, поверхностной, небрежной, неосознанной, а затем вновь обретенной и очищенной в горниле тяжких испытаний. Но путь любви — это и путь всей жизни. Человек отказывается и от себя прежнего, чтобы вновь вернуться к себе, обогащенному многострадальным опытом, внушившим спасительную истину: счастье даруется тому, кто, переступив порог эгоистического «я», сумел ощутить причастность свою к миру.

Давно высказанное и принятое иными из современных исследователей мнение К. И. Чуковского о «Хромом барине» как «гримировке» под «жестокий талант» Достоевского¹²³ — в общем несправедливо. Интонации в духе «жестокоего таланта» здесь, конечно, есть, но они отступают перед просветленной философией жизни, лишенной, кстати говоря, какой-либо мистичности. Ведь монашек, наставляющий героя на путь истинный, — это бродяга и расстрига. Он учит князя Краснопольского не привыкать «к дому» (иначе — ко всему обуживающему и замыкающему жизнь) ради любви к большому «языческому»

¹²³ Чуковский К. Портреты современных писателей. Алексей Толстой. — «Русский современник», 1924, № 1, с. 258.

миру, где царствуют «ветер и солнце», который открывается человеку, становясь «весь... как хрустальный»; и только тогда, по обретении этой любви, становится возможной и любовь к женщине.

А вот переживания другого героя из этого же романа: «...Григорий Иванович, жмурясь и подставляя затылок солнцу, чувствовал, что все в нем слабеет (да и зачем ему это свое?): он будто растворяется в свете, в тишине и все — небо, облака на небе, вода, деревья и луг — все в нем... Это было похоже на смерть, на сон или на любовь. «...Пусть я урод, не способен умереть за нее, — ну, нет, умереть-то я очень способен, пусть только прикажет...» (2, 197—198).

Через семь овражков в весеннюю распутицу, как сквозь круги ада, иногда «ползком» (как «хромой барин») добирается до своей любви и другой герой Толстого («Овражки»). Уже почти «отрешаясь от жизни», он духовно прозревает: «Будто он стал так велик... что включил в себя землю, и солнце, и звезды, и все...» (2, 403—404). На почве этого ощущения, ощущения «нашей земли», и возникает любовь Давида Давидыча к Оленьке.

Легкомысленно бежав от своей возлюбленной «в поисках приключений», ввергнутый в пучину войны из тишины липовых аллей, пережил нечто сходное еще один герой Толстого (рассказ «Под водой»). Почувствовал «бытие» «не случаями и отдельными картинками», а «во всей полноте»; ощутил: «весь мир, вместе с травой и звездами, — во мне»; понял: «покуда я один — меня нет, я — глухой, ослепший, бескровный призрак!» (3, 283, 285, 293). И лишь тогда понял другое: «Казалось, я не думал о вас все это время, но вы присутствовали незримо... я угадывал вас в утренней заре, и в закате, и в веселом прыжке дельфина из волны в волну» (3, 292—293).

Самое интимное и сокровенное из чувств не отъединяет человека от общей жизни. Напротив, оно становится одним из высших проявлений его «пантеистической» сущности. Мысль о «связанном» со всем в мире человеком — позитивное начало ранних толстовских произведений — привлекает своею широтой и гуманностью. Но она далека еще от непосредственно исторического содержания, чуждается его и не возвышается в этом смысле над уровнем философии критического реализма той поры.

Что же касается другого, обличительного, начала толстовской прозы 10-х годов, то оно предвещает уже иной уровень. Уровень *социальной* мысли, которая станет полностью доступной писателю лишь в советское время, на почве нового миропонимания.

Примечательно это несовпадение уровней. Оно говорило о внутренней незавершенности, переходности художественного мира писателя, предсказывало новые рубежи.

Знаменательно, что нечто подобное отличает в 10-е годы и творчество другого будущего классика советской литературы — Сергеева-Ценского, который в критических отзывах той поры аттестуется порою как «лучшая надежда современной русской литературы»¹²⁴. Несовпадение уровней (идеалы и социальная критика) отчетливо и в его произведениях. Широко тематический кругозор его творчества. «Печаль полей» (о которой шла речь) запечатлевает лишь одну из многочисленных сфер действительности, привлекавших писателя¹²⁵.

Критицизм Ценского — иного характера, чем у Алексея Толстого. Образы отрицаемой им действительности, его сатирические гротески не анекдотичны, а сумрачны, трагедийны, они отличаются напряженным драматизмом.

С этим восприятием мира Ценский вошел в литературу. Но на первых порах оно часто представало в мистифицированном облике.

В ранних рассказах писателя начала 900-х годов («Тундра», «Умру я скоро», «Цыганский барон», «Маска», «Дифтерит», «Бред» и др.) возникают мотивы безжалостной и бездуховной жизни, в которой «темно и узко», «тесно, густо и нечем дышать» («Маска»), добротная реалистическая образность сочетается — в духе раннего Андреева — со взвинченной экспрессивностью. Притяжения между обоими писателями сказываются и в самом видении жизни, которое у Ценского в ту пору значительно более прямолинейно и упрощенно. Навязчивы его мысли о всеильной власти над действительностью таинственных, роковых начал, о фатальном одиночестве человека. В противоположность Андрееву, ранние произведения писателя почти вовсе лишены начала протеста, что придает его мирозерцанию черты чисто декадентские. В годы первой русской революции у Ценского появится протестующий герой, кое в чем напоминающий андреевского Савву (повесть «Сад»), пробудится гражданский пафос (рассказ «Молчальники»). Но подъем настроения продлится недолго. Кризисная общественная ситуация вновь стимулирует декадентскую волну, которая широко разольется в сочинениях писателя 1906—1908 гг., хотя все-таки не станет царить в них безраздельно, противоречиво соединится с устремлениями к социальной мысли, рожденными революционным временем.

Все это явственно демонстрирует роман «Бабаев» (1906—1907) — одно из крупных произведений Ценского дооктябрьско-

¹²⁴ Чацкина С. О пантеизме С. Ценского. — «Северные записки», 1913, № 5—6, с. 234.

¹²⁵ Примечательно, что в тогдашней своей писательской среде единственно Ценский вдохновился замыслом монументального эпического повествования (первая часть его, роман «Валя», и отдельные «этюды» к нему написаны в предоктябрьские годы; весь же эпический цикл, названный впоследствии «Преображение России», был создан в советское время).

го периода. Оно представляет собой причудливый симбиоз, где уживаются, казалось бы, несовместимые мироощущения.

Значителен общественный смысл этой книги, рассказывавшей о кровавом подавлении революции 1905 г., о русской женщине. Образ казармы, в «толстые стены» которой «всосалось насилие», картины офицерского быта, армейских учений, запечатлевшие косность, жестокость, духовное одиночество, слепоту к жизни одного из реакционнейших русских сословий, невольно ассоциируются с купринским «Поединком». В центральном образе поручика Бабаева, карателя, участника расправ над освободительным движением, выставлена на позор социальная практика российского самодержавия. Но писатель больше всего сосредоточен на внутренней жизни героя. Душевный же мир Бабаева гораздо сложнее, чем его поступки. Типичная коллизия отчужденной личности возникает в романе Ценского, отчужденной и от окружающей действительности («душа, в которой ничему другому, тому, что не он, нет места») и от собственного «я» («тело казалось чужим... мысли тоже чужими...») ¹²⁶. Отчуждение это воспринимается героем трагически. В Бабаеве есть «осколок светлого» — мучительная жажда «припасть... ко всем ключам жизни», приобщиться в той или другой форме к стихии общего, будь то «пантеистическое» слияние с природой, или любовь к женщине, или мечта о возврате к безоблачному, согласному с миром, состоянию духа. На короткий миг померещится ему, что освободительное движение народа, когда «тысячи, десятки и сотни тысяч вдруг сказали какое-то одно слово, и слово это спаяло их» ¹²⁷, поможет «отодвинуть задвижку» и его собственной души. Но «ящик личного» остается плотно закрытым, «чужое все было до последнего пятна». И осознание этого порождает злобное ожесточение, развязывающая руки для насилий и зверств. Вся эта психологическая линия первостепенно важна. Она значительно укрупняет социальный масштаб повествования, обогащая его темой внутреннего распада «бабаевщины», темой «разрушения личности».

Но вместе с тем именно в проблематике отчуждения обнаруживаются решающие противоречия мирозерцания писателя. Его герой не властен над стихийными силами своего сознания, он — послушное их орудие. И это приобретает у Ценского двоякий смысл. В отвлеченном плаче романа отчуждение — всеобщее человеческое состояние; в реально-историческом — черта определенного социально-психологического типа. Как некая общественная конкретность Бабаев и «бабаевщина» отвратительны; они — объект обличения. Другое дело — философская мука героя, которая близка самому писателю. В злобещей фантазмагии главы «Бесстенное», завершающей книгу

¹²⁶ *Сергеев-Ценский С. Бабаев.* Спб., 1909, с. 131.

¹²⁷ Там же, с. 109.

(бред умирающего Бабаева), возникает все тот же комплекс мотивов фатума, мрачного хаоса жизни, близкий самым ранним произведениям Ценского, и тем, что писались одновременно с «Бабаевым».

Собственно философский план повествования тоже осложнен. С гнетущею мистикой вступает в невольный спор противоположное мирозерцание. И хотя зарисовки освободительного движения, выдержанные в патетико-романтическом ключе, очень эскизны в романе, революция предстает в них явлением небывалой новизны. Как схватка двух «правд» осмыслен поединок революции и реакции: правды человека, избавляющегося от роковой отчужденности, кующего «бога за баррикадами», и правды человека — «зверя», таящегося за «широкими добродушными лицами толпы», за внешними напластованиями цивилизации и культуры. Неискоренимые таинственно-жестokie начала природы людской празднуют победу. Но это не устраняет ореола значительности и влекущей силы, которым окружена в произведении другая правда.

Впечатление мира, двоящегося в глазах, и растерянной мысли художника постоянно возникает при чтении «Бабаева». Автор ищет философское оправдание этой своей растерянности в дуалистической концепции бытия, которая настойчиво утверждаетя и в других его сочинениях той поры (повесть «Лесная топь», пьеса «Смерть», рассказ «Береговое»). Коллизия реальной жизни сплошь и рядом переводятся в мистический план, хотя мотивированы (в самом произведении) обстоятельствами окружающей действительности. Но для Ценского обстоятельства эти — часто как бы микропричина, подчиненная иррациональной сверхпричине.

Повесть «Печаль полей» стоит в творчестве писателя у начала нового периода, отмеченного стремлением найти выход из этого противоречия и закономерно проистекающим отсюда углублением социальной проблематики.

В 1909—1910 гг. Ценский написал повесть «Движения» — поворот к последовательному реализму, уверенной лепке характеров. Правда, и тут возникает особый, как бы надпричинный ряд мотивов в человеческой судьбе. Но он еще более, чем в прежних вещах Ценского, не совпадает с объективной художественной логикой. Одно из наиболее заметных дооктябрьских произведений писателя, «Движения», выдвигает важнейшую проблему времени — проблему обреченности, гибельности буржуазного дела. Героя повести Антона Антоныча, капиталистического хозяина, неожиданно, на вершине успеха настигает крах, к которому приводит цепь непредвиденных событий. Его, безвинного, обвиняют в умышленном поджоге соломы в имении с целью получения страховых денег и осуждают как уголовного преступника. В результате — нравственное потрясение, тяжелая болезнь, смерть. Стечение случайных, казалось бы, обстоя-

тельств, которым, кстати, не придает особого значения и сам автор. Но вместе с тем закономерен, неминуем и независим в конечном счете от обстоятельств внутренний итог происшедшего. Характерно, что не один только приговор потряс героя. Выяснилось на суде, что нельзя было найти ни одного свидетеля в его пользу, что никто не захотел сказать о нем «слова доброго». Внезапно прозрев, трагически ощутил он полное одиночество в мире. И именно в этом увидел знак того, что «была осуждена вся его жизнь, каждый день и каждый час этой жизни, как-то бесповоротно осуждена». Проблема буржуазного дела проницательно и углубленно раскрыта Ценским в ее социально-психологической сути — тоже как проблема отчуждения.

Позднее, в повести «Наклонная Елена» (1913) писатель изобразит и самую практику, наглядные картины капиталистического «прогресса»: каторгу «проклятого труда», невыносимые условия быта шахтеров, которые живут «просто в силу человеческой живучести», жестокость эксплуатации.

В рассказе «Пристав Дерябин», написанном в 1910 г., нарисована колоритнейшая фигура верного служителя реакции — зловещего бурбона, разнузданного хама и ненавистника, в открытую проповедующего идеологию вседозволенной силы, «драконовых законов», расправы над «демократами». Он как будто несокрушимо прочен, этот огромный мужчина, наделенный «широкогрудым, сильным, акцизным басом» («пристав — это позвоночный столб...» — вещает он), но внутренне гнил и исполнен страха. Его пугает, болезненно гложет сознание собственной отчужденности в своей стране. В образе полицейского пристава писатель создает широкое обобщение русской самодержавной государственности, прячущей за видимой уверенностью, внешней крепостью фасада растерянность и опустошение.

В «Медвежонке» (1911), немудрящей, на первый взгляд, бытовой повести о провинциальной глухомани, тоже обнаруживается весьма серьезный смысл. Полуанекдотические происшествия внутренне глубоко драматичны. Злоключения воинского начальника Алпатова, его печальная участь предвещают распад вековой русской патриархальности, живым олицетворением которой, воплощением ее кажущейся прочности и неколебимости является герой. Подтачиваются, теряют почву как будто самые укорененные устои быта. И это коллизия не только замкнутого мира, что изображен в «Медвежонке». На обширных просторах российской земли живут люди, тоже томимые чувством «пустоты в себе» и «пустоты вокруг себя». Мотив этот важен, хотя намечен пунктирно. Проступают какие-то скрытые связи между захолустным Аинском и жизнью всей страны.

Ощущение целого, возникающее в самом локальном сюжете, — пожалуй, одна из наиболее примечательных черт творчества Ценского 10-х годов: Кризисность русской действительности видится в нем всепроникающей. Именно в этом смысле мы

говорили раньше об особом качестве критицизма писателя. Пронзительно драматическая эмоциональная атмосфера повествований Ценского подчас внушает и нечто большее — мысль о близкой угрозе, нависшей над окружающим миропорядком, о взрывчатости переживаемого времени. Но внушает уже невольно, как бы помимо автора. Авторский замысел никогда не заходит столь далеко. Характерно, что прямые социально-конфликтные ситуации появляются редко в произведениях писателя той поры. Характерно также, что общественному злу противостоит в лучшем случае одинокий интеллигент-правдоискатель. Пережив тяжкие нравственные испытания, он выходит из кризиса умудренным, осознавая порочность существующего уклада и вместе с тем освобождаясь от пессимистического мирозерцания, внушенного окружающей жизнью (как инженер Матиец в «Наклонной Елене»), от подчинения идеологии грубой силы (как прапорщик Кашнев в «Приставе Дерябине»). Но эта коллизия — в основном внутреннего свойства. Герой, если и действует, то, главным образом, в целях духовного самоутверждения. Непосредственного же представления о широкой социальной активности и рождающем ее революционном движении вещи Ценского не дают.

От недостатка осведомленности или от более глубоких причин? Последнее вернее. Здесь именно и сказалось то различие исторического и сущностного подходов к действительности, о котором не раз заходила речь. Драматизму текущей истории, остро прочувствованному, противостоит философская мысль, склонная к созерцательности.

В этом плане интересно отношение писателя к проблеме деяния, которая всегда приковывала Ценского. В его сочинениях 900-х годов мысль о деятельной личности, которая «выше всех чинов ангельских», о «человечьем мозге» — «величайшем чуде» (слова Флора, одного из героев «Лесной топи») вступает в неравный поединок с идеей фатума, обрекающего любое усилие. В творчестве 10-х годов место этих мотивов занимают другие, противоположные. Автор сочувствует одному из своих героев, уверовавшему в «поэзию... грубого-грубейшего земного труда...» («Наклонная Елена»). Он и сам желает 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 неоднозначным, сложным, хотя и по-иному, чем в прежние годы.

Примечателен рассказ «Неторопливое солнце» (1913). Здесь перед нами два характера и два жизнеощущения. Один герой — 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 Назара. Есть в деятельности этого человека, «молодого еще, но какого-то ... свалывшегося, залежалого», что-то обуживающее, потребительское. Интересно лишь то, что на потребу, а вся остальная жизнь — не нужна, не интересна. Назар недобр ко всему, что не дело, к жизни природы. А Федор — совсем другой: «Когда люди серчают возле него, ему тоскливо...»; земля ему «и... мягка, и тепла, и родна...» (6, 68, 69). Ему присуще стихийное ощущение целостности бытия, как и Зиновии, мечтательной «молодой женской душе», как сыну ее, шестилетнему Фанаске, который словно «растворяется в божьем мире», «все кругом понимает и живет с ним в ладу». В прозаическом этюде «Благая весть» поэзия земли и человеческое «строительное» усилие — в согласии. Мысль же «Неторопливое солнце» 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.

В чем же тут суть? Не в активности как таковой, а в ее мотивах. Деятельная жизнь порой смущает писателя присутствующим в ней понятием «программы», узкой цели. Служение отдельной задаче отчуждает от стихии целого. Добровольным рабом возложенной на себя обязанности, застилающей от него «божий мир», и является Назар, в отличие от стихийно открытого этому миру Федора.

В 1913 г. в письме Н. С. Клестову Ценский с похвалой отозвался о критической статье С. Чацкиной по поводу шестого тома его сочинений в «Кн-ве писателей» (куда вошло и «Неторопливое солнце»), названной «О пантеизме С. Ценского»: «...автор сумел совершенно обойти всякую политику и социологию и остановиться исключительно на моем космотворчестве»¹²⁸. Как и у некоторых других реалистов 10-х годов, в «космотворчестве» Ценского сказалось искание общности, путей слияния личности с миром, но вне строго очерченных программ.

И тем не менее в эволюции писателя это был момент во многом позитивный. Именно в этой философии обретает Ценский внутреннюю прочность мирозерцания, как и своеобразную опору для своего социального критицизма. Именно здесь находит он пути исцеления от декадентского искусства, от фатально дуалистической концепции бытия. «Нет мира, кроме земного мира, и человек да будет поэт его!» — скажет он в 1912 г. («Благая весть» — 7, 165). Этот вывод достался непросто. Впервые в самой философской мысли писателя (а не только, как раньше, в непосредственном ощущении) реабилитируется чудо

¹²⁸ ГБЛ, ф. 9, ед. хр. 87.

жизни, восстанавливается в правах образ мира-тверди. Утверждается «радостная, прочная, как земля (курсив мой.— В. К.), убежденность» в реальности красоты и возвышенных мечтаний о жизни, в неискоренимости великих ценностей — природы, искусства, любви («Неторопливое солнце», «Улыбки», «Снег», «Четыре подковы» и др.).

Прежнему представлению о зловеще иррациональных «недрах» бытия демонстративно противопоставлен другой взгляд на конечные субстанции: «недра жизни» — источник светлой и гармоничной тайны существования. Смерть не страшна, она благословляет любовь и жизнь; ночь не страшна: «Точно есть какая-то тайная согласованность неба, земли и всего, что есть на земле...» («Недра» — 6, 153).

В этом «измерении» предстает и текущая общественная действительность. В рассказе «Пристав Дерябин» окончательный приговор «дерябинщине» — финальная символическая картина утра, «свежей силы», пришедшей на смену ночи. Радостный восход солнца рассеивает ее фантомы, вроде Дерябина. «И чем дальше шел в утро Кашнев, тем меньше оставалось Дерябина. Встанет вдруг, как темная глыба, крикнет ...«У нас жестокость нужна!» И тут же разлезется, упадет, осядет... Чем дальше шел в утро, тем больше утро казалось своим». Протестующий герой, приобщаясь к природной силе бытия, обретает уверенность. Добро органично, ибо оно в самой основе вещей; а зло (и прежде всего зло социальное) — призрачно.

Яркий реалистический художник, пристально внимательный к своему историческому времени, Ценский пока ищет обнадеживающие ответы на волнующие вопросы действительности лишь в сущностной мысли о жизни.

Можно говорить, как видно, о явственных различиях в поддержании творчества реалистических художников предоктябрьского десятилетия. Сергеев-Ценский все больше склоняется к социальному оптимизму. Что же до Куприна, то он постепенно разуверяется в историческом прогрессе. Но духовная атмосфера его произведений бывает обогащена целостным и просветленным восприятием бытия, сказывающимся в непосредственном ощущении, стихийном чувствовании, которые проникают — поверх «смысла» — во многие вещи писателя и подчас невольно спорят с пессимистическими социальными прогнозами. У Бунина сложно переплетаются пристрастие к вечному и привязанность к временному, отчуждение от истории и захваченность ее потоком, мрачно катастрофическая философия истории (в годы первой мировой войны) и светло пантеистическая философия природы, и поиск «третьей правды», в которой бы они помирились.

Разные отношения к современной исторической действительности проявлялись тем не менее (как и у ряда других художников этих лет — например, А. Толстого, Пришвина, Шмелева) в границах определенной шкалы сущностных ценностей. Иная шкала, больше приближенная к текущей истории, к действительным началам бытия, была свойственна, мы помним, реалистической литературе первых лет века. В свою очередь, оба эти направления мысли, и более действенное, и более созерцательное, объединялись некими общими чертами, позволяющими говорить об особых качествах русского критического реализма начала столетия в целом.

Склонность к решению «бытийных» вопросов — одна из наиболее важных черт. Осложняя и углубляя сферу конкретно-исторического изображения действительности, она вместе с тем заключала в себе специфическое содержание. В обстановке литературного движения предоктябрьского времени мысль об истонных началах существования, неподвластных эмпирическим обстоятельствам, опровергала фатально детерминистскую концепцию. Мысль эта по-своему усиливала социальный критицизм реалистической литературы: современная общественная действительность отвергалась как противоречащая общечеловеческим ценностям, средоточием которых особенно часто становилась демократическая, народная среда. Пафос сущностных начал свидетельствовал и о настойчивом искании путей обновления жизни. Пантеистический мотив единства мира, свойственный русскому реализму той поры, особенно важен в этом смысле. Своеобразный пантеизм, сблизивший Короленко и Бунина, Пришвина и Сергеева-Ценского, был непримирим к идее «отчуждения» человека. В нем сквозило представление о гармонической связи всего со всем как норме и людского общежития, попоранной уродливыми социальными обстоятельствами.

Но на пути этого философского жизнеощущения возникали противоречия. Глубоко озабоченная проблемами общественной жизни, литература критического реализма начала века вместе с тем проникается нередко скепсисом к существующим социальным идеологиям. Усвоенное многими из писателей «чеховское» отношение к духовному прошлому, улавливавшее реальные недостатки социальных доктрин и теорий XIX столетия, чуждое либеральным рецептам и реформистским рацеям, имело положительное значение. Но, отталкиваясь от общественной мысли предшественников, они не находят новой конкретно-идеологической концепции. Основной опорой философского миросозерцания нередко становится поэтому сама природа вещей. Отсюда абстрактный элемент в миросозерцании, противопоставление «вечного» — «временному», отвлеченно-антропологических понятий — социальным, разноречие «сущностного» и исторического взгляда на действительность. Разноречие это, мы видели, не было категорическим, изживалось (особенно эффек-

тивно в реализме первой русской революции), но так и осталось до конца не преодоленным. Завершенным синтезом философской и исторической мысли обладало в ту пору социалистическое искусство. И поучительно — для сопоставления — привлечь опыт Горького.

7

✓ Неизменно особое пристрастие Горького-художника к понятиям бытийным, общечеловеческим. Между тем пристрастие этого рода — из осознанной или неосознанной боязни погрешить против классового подхода к пролетарскому художнику — иногда перетолковывается в критике. Например, в горьковском Человеке, ведущем образе-символе творчества писателя, порой хотят видеть лишь иносказательное изображение революционного пролетария (скажем, в поэме «Человек»), иначе говоря, простую социальную аллегорию. Это явное упрощение. Тема Человека, как и другие «вечные» горьковские темы, соотносится с социально-исторической современностью, сохраняя при этом и более широкое значение. К тому же в раннем творчестве писателя соотношения другие, чем в последующем. И разницу эту важно понять. Она имеет касательство не только к Горькому, но и к существенной для всей литературы изучаемой эпохи проблеме взаимоотношений между широким философским и конкретно-историческим содержанием.

«Песня о Соколе» (1899) — одно из самых известных сочинений ранней поры. Пишущих о нем обычно интересует собственно «Песня», а все другое в «крымской» легенде — картина природы, беседа рассказчика с чабаном — воспринимается лишь как яркое обрамление. Но если уж употреблять это слово, то в значении не меньшем, чем философская рама повествования.

Казалось бы, две части произведения контрастны по настроению, рисуют различные состояния человека и природы: в «Песне» — бурная героика подвига при ярком блеске солнца, сердитом вое потока, «львином реве» волн; в «обрамлении» — лирическая созерцательность души среди «теплой и ласковой мглы южной ночи», уснувшей природы. Но эта тишина призвана; в ней тот же дерзкий порыв, лишь на время затаившийся, ушедший в себя («Все дремлет, но дремлет напряженно чутко»). Огромный мир, полный неизведанного, природа и ее детище человек, страстно стремящийся понять мир и себя, — таков центральный образ «обрамления». Мотив беспокойной думы доминирует в нем. В «одухотворенной» красоте ночи, говорит рассказчик, «на сердце так чисто, легко, и нет иных желаний, кроме желания думать». У его собеседника Надыр-Рагима-Оглы — то же: он «философствует», «вдумчиво смотрит в мутную даль». С ними — и все вокруг: «Горы важно задум-

живы»; «Кажется, что небо все ниже наклоняется над морем, желая понять то, о чем шепчут неугомонные волны»¹²⁹ (курсив мой.— В. К.). Эта коллизия познания разрешается в финале обещанием близких откровений, предвкушением «стройной гармонии», которая разъяснит все «тайны мира»:

«По темно-синему небу золотым узором звезд написано нечто торжественное, чарующее душу, смущающее ум сладким ожиданием какого-то откровения... и кажется, что вот в следующую секунду все встрепенется и зазвучит в стройной гармонии неизъяснимо сладких звуков. Эти звуки расскажут про тайны мира, разъяснят их уму, а потом погасят его, как призрачный огонек, и увлекут с собой душу высоко в темно-синюю бездну, откуда навстречу ей трепетные узоры звезд тоже зазвучат дивной музыкой откровения...»^{129а}

Что же общего между этой коллизией и собственно «Песней»? Подвиг Сокола и есть высшее выражение страстного стремления к познанию, пронизывающего весь рассказ, как бы образ мысли, штурмующей небо. И это отнюдь не противоречит представлению о Соколе — революционном борце, восставшем против произвола, а, напротив, углубляет это представление: ведь революционной может быть и мысль.

Характерно, что и погасший «огонек» ума (в конце рассказа), и погибший Сокол не исчезают бесследно, а словно сливаются с вечнотворящей природой, приобщаются к ее бессмертной жизни: один — растворяясь в «темно-синей» бездне звездного неба, другой — Сокол — в пене моря («Верный богу человек идет в рай. А который не служит богу и пророку? Может, он — вот в этой пене... И те серебряные пятна на воде, может, он же... кто знает?»¹³⁰).

В своеобразном космическом «пантеизме» романтической легенды присутствует, нам кажется, мысль о личности, полностью сливающейся с миром, становящейся причастной ко всему в нем; есть предвкушение универсального переворота, который откроет путь ко всем «тайнам мира».

«Эстетическая идеология» раннего Горького пронизана «неоформленными, радостными предчувствиями и чаяниями», но «не чувствует еще под собой прочной, реальной общественной почвы»¹³¹. В его произведениях 90-х годов заметно разноречие между глубиной стихийного предвидения и отсутствием строго организованной социальной мысли, к которой молодой писатель склонен был относиться даже скептически. Духовный кризис, пережитый юным Пешковым в 80-е годы, был связан с мучительным разужерением в ряде учений, которые преподносила

¹²⁹ Горький М. Полн. собр. соч. Т. 2. М., «Наука», 1969, с. 42—43.

^{129а} Там же, с. 47.

¹³⁰ Там же, с. 43.

¹³¹ Воровский В. В. Соч. Т. 2, с. 192.

ему тогдашняя общественная идеология (народничество, толстовство и др.). И к началу творческого пути он уже в значительной мере преодолел их влияние. Его ранние, проникнутые революционно-романтическим пафосом произведения призваны были прежде всего выразить мысль об истинном Человеке, истинном бытии, несовместимом с окружающим миропорядком, — но мысль, пока еще идеологически нерасчлененную. О герое первого своего романа Горький скажет (в письме начала 1899 г.): «Фома — не типичен как купец, как представитель класса, он только здоровый человек, который хочет свободной жизни, которому тесно в рамках современности»¹³². Этот пафос «здорового человека» и «свободной жизни» в известном смысле соприкасается с чеховским пиететом перед «свободным человеком» вне «фирм» и «ярлыков». В конце того же 1899 г. Горький писал В. В. Вересаеву: «Нахожу нужным сказать, что теории для меня всегда были мало интересны. Разве важны умственные построения, когда требуется освободить человека из тисков жизни, и разве нужно непременно на основании законов механики изломать старую, изработавшуюся машину?»¹³³

Впоследствии Горький рассказывал о том, почему он стал писать: «по силе давления на меня «томительно бедной жизни» и потому, что у меня было так много впечатлений, что «не писать я не мог». Первая причина заставила меня попытаться внести в «бедную» жизнь такие вымыслы, «выдумки», как «Сказка о соколе и уже», «Легенда о горящем сердце», «Буревестник», а по силе второй причины я стал писать рассказы «реалистического» характера — «Двадцать шесть и одна», «Супруги Орловы», «Озорник»¹³⁴.

Различение это имеет все основания, хотя оно чересчур категорично. Горьковские «вымыслы» ранней поры обильно питались соками живой жизни, впечатлениями пережитого. Реалистические же его вещи повествовали и о «томительной бедности», и об истинных ценностях. Но эти отрадные явления окружающей действительности не складываются еще в образ безусловно положительной, цельной и гармоничной личности, какую изображал писатель в романтических произведениях. В двух ипостасях творческого метода молодого Горького и открывается та неслитность сущностного и исторического взгляда, которая была в ту пору присуща писателю.

Ранее подробно говорилось о различных проявлениях этого противоречия в критическом реализме начала века. Существенно, что оно отразилось и у Горького. Но еще более существенно, что оно возникает лишь на первых этапах пути писателя, является лишь отправным пунктом на пути к новому качеству мысли.

¹³² Горький М. Собр. соч. в 30-ти т. Т. 28, с. 62.

¹³³ Архив А. М. Горького. Т. 7. М., 1959, с. 11.

¹³⁴ Горький М. Собр. соч. в 30-ти т. Т. 24. М., 1953, с. 473.

Уже в начале 900-х годов Горький прочно связывает свою судьбу с революционно-пролетарским движением и его теорией. Нечего и говорить, что это не устранило из его творчества ни «вечных» тем, ни широких философских обобщений. Именно сейчас они раскрылись писателю в своей настоящей сути. Качества сущностного горьковского Человека еще усилились в Человеке историческом.

Активность? Разве меньше запасов ее у машиниста Нила из пьесы «Мещане», способного «месить» жизнь «и так и эдак», или у Павла Власова, чем у Данко или Сокола? Активность горьковских героев — прежде всего активность деяния, меняющего обстоятельства жизни. И об этом важно сказать, ибо проблема высвобождения активных начал личности, столь значительная для литературы нашего столетия, нередко предстает как коллизия лишь духовной жизни индивида, *внутреннего* противостояния среде. В русской литературе этого времени подобные мотивы встречаются у Бунина, Сергеева-Ценского и др. В горьковских произведениях снимается противоречие духа и деяния, не раз возникавшее перед художником XX в. Деяние как условие цветения духовного начала — краеугольный камень философии писателя. Естественно, что всего выразительнее это запечатлелось в революционном герое.

В истории литературы еще не было образа пролетария, разделенного столь чуткой психологической организацией, каков он в «Матери». Герои горьковского романа не знают «безразличных» состояний души, их мысли и чувства отличаются повышенная обостренность, они всегда как бы на эмоциональном пределе. Реализуя это свое понимание характера, писатель не избежал романтических «преувеличений»; не все в книге психологически убеждает. Но значительна новизна самой концепции.

Вступление на революционный путь становится для героев «Матери» прежде всего открытием громадного мира. «Жизнь расширялась бесконечно» (о Ниловне); «я верю... в бессмертие тех, кто дал мне счастье жить прекрасной жизнью... которая радостно опьяняет меня удивительной сложностью своей, разнообразием явлений и ростом идей...» (слова Саши). Так проявляется всеобщее в человеке, вовлеченном в поток революции. Социалисты прошлого, утописты и мечтатели всех времен нередко вдохновлялись образом всесторонне развитой личности, но лишь как конечной целью на долгом пути к будущему. Пролетарская революция начинает формировать — уже в процессе борьбы — гармонически многосложного человека. «...В разнообразии жизни — счастье людей... Сочетать в себе дух и чувство в благородной гармонии — вот задача человека...», — говорит один из романтических персонажей раннего Горького («Сказание о графе Этельвуде де Коминь и о монахе Томе Эшере»). В социально-историческом характере «Матери» воплотилась и эта всечеловеческая «задача».

Был закономерен и выбор главным героем романа забитой женщины из рабочей слободки. Путь ее к правде социализма, мучительный и трудный, демонстрирует неодолимость революции, сумевшей привлечь к освободительному движению самые отсталые массы. Но образ этот имеет и другое, философское, значение. Мать своего сына, Ниловна становится матерью всем людям труда. «Материнское» начало в революции символизирует ее общечеловеческий смысл.

Широтой обобщений сближается с «Матерью» и драматургия Горького эпохи первой русской революции («Мещане», «На дне», «Дачники», «Дети солнца», «Варвары», «Враги»). Но при этом в горьковских пьесах (за исключением «Врагов») непосредственно не изображена арена политической борьбы. Конфликт переносится в сферу идеологическую. В драмах Горького идет ожесточенная схватка между противоположными философскими, политическими, эстетическими концепциями, схватка, в которой участвуют главные идеи эпохи. Основное в пьесе «На дне», великолепной в своем жанровом колорите и бытовой подлинности,— это спор о сущности Человека, его предназначении в жизни, природе понятий добра и зла, правды и лжи. Горький, наследник лучших традиций русского театра, создает новый для него тип философской драмы. В истории мировой драматургии впервые так тесно сплелись предельно конкретное социально-политическое содержание с философским, всеобщим.

В пьесах 10-годов («Зыковы», «Фальшивая монета», «Старик»), с их сложной философско-психологической проблематикой, также предстают исторические коллизии современности, хотя и более опосредованно.

Итак, в творчестве зрелого Горького возникает органический синтез тех начал, которые оказывались подчас разделенными в его ранних произведениях. Образ текущей социальной жизни поверяется всеобщностью: что в нем от идеи Человека? Но и сама эта всеобщность мыслится ныне как порождение социальной субстанции, только гораздо более широкой, чем та или иная конкретно-историческая данность. Это субстанция народа в его неискоренимых, нерушимых свойствах, народа, который является «первым по времени, красоте и гениальности творчества философом и поэтом» («Разрушение личности»). Для концепции Горького, как она изложена в этой известной статье 1909 г., особенно важно сопряжение понятий «народного» и «общечеловеческого», воплотившееся в фольклоре. Миф, героический эпос и другие создания устного творчества — «гениальные символы», «гигантские обобщения». И именно потому, что в них с позиций социального опыта народа решаются «вечные» вопросы людского существования: жизнь и смерть, человек и природа, личность и коллектив.

Публицистическая мысль Горького становится и мыслью художественной. В его творчество вторгается фольклорная сти-

хия. И не только в произведениях собственно романтические. Реалистический образ, прочно укорененный в социально-исторический почве, порой тоже приобретает своеобразный «фольклорный» аспект (в «Фоме Гордееве» и «Матери», «Жизни Матвея Кожемякина» и «Детстве»). В интерпретацию своих излюбленных тем — Человека, Матери и т. д. — Горький стремится внести и то нетленное, что сокрыто в философии древнего мифа и эпоса — философии бессмертия коллективного творчества человека ¹³⁵.

С доподлинной исторической конкретностью и вместе с тем в широком философском освещении запечатлен писателем закат буржуазного мира. Характерен и своеобразен ракурс, в котором сплошь и рядом изображается Горьким среда собственников. Его особенное внимание привлекают индивиды, которые ощущают себя в этой среде попавшими «не на ту улицу», чье буржуазное преуспевание (и часто весьма удачливое) достигается ценою подавления глубинных потребностей природы — от мельника Тихона из раннего рассказа «Тоска» до Егора Булычева. Для писателя эти люди — фигуры гораздо более симптоматические, чем типичные дельцы. Они пронзительнее чувствуют свое историческое время, предрекающее гибель их классу, и именно потому, что глубже связаны с изначальными основами бытия. Их внутренний бунт — это, по Горькому, и стихийное проявление скованной тяжелой историей, но неистребимой, вечной правды, хранимой в лоне народной жизни.

Злободневная политическая проблема эпохи опять-таки возводится к широкому философскому плану, который и есть идея народа в ее наиболее обобщенном выражении. Горький оказывается кровно связанным с сущностной проблематикой, столь значительной для реализма XX в. Однако в творчестве писателя она целиком избавляется от отвлеченного смысла, прикаясь таким историческим содержанием, которое оказалось доступно только социалистическому искусству.

Но не менее важно, что в литературном движении начала XX в. пути этого искусства соприкасаются с путями «другого» реализма, который, при всех своих противоречивых свойствах, тоже улавливает коренные сдвиги в «статусе» личности, в отношениях человека и мира, рожденные новым историческим временем.

¹³⁵ Этот глубинный смысл горьковского фольклоризма раскрыт Б. А. Бяликом в работе «Коллективное творчество народа» (см. его кн.: О Горьком. Статьи. М., 1947).