История русской литературы

1840–1860-х гг.

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
Институт языка и литературы
Кафедра истории русской литературы и теории литературы

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1840–1860-х гг.

Учебно-методическое пособие

Ижевск
2025

УДК 821.161.1“1840/1860”(091)(075.8)
ББК 83.3(2=411.2)52р30
И907

Рекомендовано к изданию учебно-методическим советом УдГУ

Рецензент: д-р филол. наук, профессор каф. удмуртской литературы и литератур народов России ФГБОУ ВО «УдГУ» **Т.И. Зайцева**

Составители: Шульга Е.Б., Рубцова Н.С.

И907 История русской литературы 1840-1860-х гг. : учеб.-метод. пособие / сост.: Е.Б. Шульга, Н.С. Рубцова – Ижевск : Удмуртский университет, 2025. – 314 с. – Текст : электронный

Пособие содержит программу учебного курса по русской литературе 1840-1860-х гг., рассчитанного на семестр: план лекций, темы и вопросы для практических занятий, а также учебно-методические материалы и методические рекомендации студентам; темы для самостоятельной работы; список основной и дополнительной учебной и научной литературы; рекомендуемые к использованию Интернет-ресурсы; перечень контрольных вопросов по курсу. В приложениях приведены тексты критических статей и научных трудов для конспектирования.

Издание предназначено для студентов ВО, изучающих курс русской литературы в рамках базовой части ФГОС.

УДК 821.161.1“1840/1860”(091)(075.8)
ББК 83.3(2=411.2)52р30

© Шульга Е.Б., Рубцова Н.С., сост., 2025
© ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет», 2025

ПРЕДИСЛОВИЕ

Изучение дисциплины «История отечественной литературы» у студентов филологических специальностей рассчитано на несколько семестров. Предлагаемое учебно-методическое пособие по курсу «История русской литературы второй трети XIX в.» охватывает две важнейшие эпохи – 1840-е и 1860-е гг., характеризующиеся интенсивным развитием литературы, ее особой ролью в жизни общества, формированием нового типа писателя и тесных взаимоотношений между ним и публикой. Это время утверждения реализма как ведущего художественного метода в литературе и искусстве, развития жанра романа и малых прозаических жанров, новаторских открытий в области поэтического творчества и драматургии.

Структура и содержание курса «История русской литературы второй трети XIX в.», отраженные в учебно-методическом пособии, нацелены на изучение общих черт реализма и их индивидуального отражения в творчестве ведущих писателей эпохи, а также особого воплощения этих черт в тех школах и течениях, которые сложились в рассматриваемый период. Система лекций и практических занятий построена таким образом, чтобы помочь студентам выявить общие закономерности художественного мышления изучаемой эпохи.

Учебно-методическое пособие ориентировано на студентов-бакалавров второго курса направлений подготовки «Отечественная филология», «Прикладная филология» «Педагогическое образование», «Библиотечно-информационная деятельность». Практическая значимость пособия предопределена его структурой: в нем содержится семестровый план занятий; оно направлено на формирование общепрофессиональных компетенций.

Пособие состоит из 6 разделов. В разделе 1 представлены темы лекций и их аннотации, а также программа практических занятий, рекомендуемая литература к ним. В разделе 2 – учебно-методические материалы (список художественной литературы, основная и дополнительная учебная и научная литература, интернет-ресурсы, ЭБС). В разделе 3 описана самостоятельная работа студентов по курсу. Методические рекомендации студентам сформулированы в разделе 4. Контрольные вопросы по курсу содержатся в разделе 5. Раздел 6 – приложения – включает в себя тексты критических статей и научных работ для конспектирования.

По причине ограниченного количества часов не все темы могут быть рассмотрены на аудиторных занятиях, однако нехватку информации студенты могут восполнить самостоятельно, обратившись к рекомендуемой литературе, в том числе к интернет-ресурсам, тем более что самостоятельная работа по дисциплине предусмотрена.

При проведении лекций используются как традиционные технологии, предполагающие передачу информации в готовом виде, так и инновационные: лекция-презентация, лекция-визуализация.

Программа практических занятий включает перечень вопросов и заданий по теме занятия, список рекомендуемой литературы, письменную работу, как правило, тестового характера на знание материала. В основном практические занятия проводятся в интерактивной форме – в форме беседы, семинара. Применяется и групповая форма работы. Предполагаются выступления студентов с сообщениями, докладами, презентациями с дальнейшим обсуждением и вопросами к докладчику. Система практических занятий дает возможность проводить комплексный анализ произведений, обращаться к различным сторонам художественной структуры произведения – образной системе, композиции, сюжету, жанру, способам выражения авторской позиции.

Самостоятельная работа преимущественно включает в себя изучение основной и дополнительной литературы по дисциплине, конспектирование рекомендуемой литературы, чтение художественных текстов, подготовку к практическим занятиям, контрольной работе и зачету / экзамену.

Оценка сформированности знаний, умений и навыков студентов проводится посредством текущего контроля (учета посещаемости, активности работы на занятиях – устные и письменные ответы, выступления с сообщениями, докладами, презентациями по теме; контроля выполнения самостоятельных заданий и проверки конспектов предлагаемых научных трудов) и итогового контроля, осуществляемого в конце семестра в виде экзамена.

Кроме студентов, пособие может послужить подспорьем для преподавателей, читающих аналогичные курсы.

1. ПЛАН ЛЕКЦИЙ И ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

Содержание лекций

Тема 1. Литературная эпоха 1840-х гг. (1842-1855). «Натуральная школа» как этап развития русского реализма

Проблема периодизации русской литературы XIX в. Литературная ситуация в 1840-е гг. Общественные и философские истоки литературы: славянофилы и западники. Творчество славянофилов А.С. Хомякова («России», «Россия», «Орел», «Киев»), И.С. Аксакова («Зимняя дорога», поэма «Бродяги», «Жизнь чиновника»), К.С. Аксакова. Углубление интереса к национальной жизни и роли народной культуры в литературе. Формирование разночинной интеллигенции, ее влияние на общественно-литературный процесс. От литературных салонов (1810–1820-е гг.) и кружков (1830-е гг.) – к журналам как новой форме организации литературной жизни («Отечественные записки», «Современник», «Библиотека для чтения», «Русская беседа», «Москвитянин» и др.).

«Натуральная школа» в русской литературе 1840-х гг. Развитие и трансформация гоголевских традиций в творчестве писателей 1840-х гг. Роль В.Г. Белинского в формировании теории реализма. Проблема «маленького человека» и новое в изображении крестьянской жизни («Антон-Горемыка», «Деревня» Д.В. Григоровича, «Записки охотника» И.С. Тургенева), а также жизни городской бедноты. Проблема взаимоотношений человека и социальной действительности. Развитие малых прозаических жанров: очерка, рассказа, записок, путешествий. Альманах «Физиология Петербурга» как литературный манифест «натуральной школы». Формирование нового типа реалистического романа в контексте поэтики «натуральной школы»: «Обыкновенная история» И.А. Гончарова, «Кто виноват?» А.И. Герцена. Особенности авторской позиции, героя и конфликта в романе 1840-х гг. Хронологические рамки «натуральной школы».

Тема 2. Творчество И.А. Гончарова

Творческий путь И.А. Гончарова: общая характеристика. Раннее творчество (романтические повести «Счастливая ошибка», «Лихая болесть»; очерк «Иван Саввич Поджабрин»). «Фрегат “Паллада”» и традиции жанра «путешествия».

Проблемное и художественное единство романов И.А. Гончарова «Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв». Своеобразие реализма писателя и его теория «типов». Специфика героев в романах. Исторически преходящие формы патриархального быта и неизменные основы национального бытия в понимании И.А. Гончарова. «Обыкновенная история»: мечта и действительность; тра-

диции «романа воспитания». Мифологические, конкретно-исторические и литературные основы образа Обломова (роман «Обломов»). Концепция любви и концепция искусства в романе «Обрыв». Особенности повествования. Проблема путей русского исторического прогресса и ее решение в трех романах.

Тема 3. Творчество С.Т. Аксакова

Семья Аксаковых как явление русской культуры.

Особенности творческого пути С.Т. Аксакова. Жанровая специфика «Записок об уженье рыбы», «Записок ружейного охотника». Особое «чувство природы» в произведениях. «Записки…» С.Т. Аксакова и литературная традиция.

Особенности жанра «Семейной хроники», «Детских годов Багрова-внука» (своеобразие поэтики и воссозданной картины мира). Книги С.Т. Аксакова в контексте русской мемуарно-автобиографической прозы эпохи (А.И. Герцен, Л.Н. Толстой). А.С. Хомяков об С.Т. Аксакове.

Тема 4. Русская поэзия середины XIX века. Общая характеристика

Эстетическая полемика 1840-х – начала 1860-х гг. о предмете и задачах поэзии, о позиции поэта. Полемика о творческом наследии А.С. Пушкина. «Пушкинское» и «гоголевское» течения в русской поэзии середины века. Позиция поэта, тематика, новаторские черты гражданской поэзии (Н.А. Некрасов, А.Н. Плещеев, И.С. Никитин, М.Л. Михайлов, Н.А. Добролюбов) и романтической лирики (А.А. Фет, Ф.И. Тютчев, А.Н. Майков, Я.П. Полонский, Л.А. Мей, А.А. Григорьев, А.К. Толстой и др.).

Тема 5. Романтическая лирика эпохи реализма: Ф.И. Тютчев, А.А. Фет, А.Н. Майков, А.А. Григорьев, А.К. Толстой, Я.П. Полонский и др.

Романтическая лирика эпохи реализма: понимание мира и человека в творчестве «последних романтиков». Роль А.Н. Майкова в развитии антологической лирики. Я.П. Полонский и жанр романса в русской поэзии середины века. «Поэзия старости» в лирике позднего П.А. Вяземского. Творчество А.А. Григорьева. Развитие жанра цыганского романса в поэзии А.А. Григорьева. Поэзия «цыганщины» и скитальчества в лирическом цикле «Борьба». Жанр поэмы: «Предсмертная исповедь», «Venezia la bella», «Вверх по Волге». Мемуарная проза («Мои литературные и нравственные скитальчества»). «Органическая критика» А.А. Григорьева.

Жанровое многообразие творчества А.К. Толстого (лирика, роман, драматическая трилогия, баллада, поэма). Утверждение независимого места поэта в обществе («Поток-богатырь», «Против течения»). Проблематика и художественные черты поэм А.К. Толстого («Иоанн Дамаскин», «Портрет», «Дракон», «Грешница»). Русская история и русская душа в балладах и былинах А.К. Толстого. Философская, любовная («миллеровский цикл») и пейзажная лирика. Сочинения Козьмы Пруткова.

А.А. Фет как «поэт без истории» (М. Цветаева): единство поэтического наследия, особое место лирического «я». Понятие красоты и границы поэтического мира А.А. Фета. «Идиллия» как эмоциональный тон лирики.

Стихотворные циклы «Весна», «Лето», «Осень», «Снега», «Гадания». «Вечера и ночи», «Море». Импрессионизм в изображении чувства и пейзажа, фиксация неопределенных чувств, переходных состояний души и природы. Романсовое начало в лирике.

Особенности художественного времени в поэзии А.А. Фета: временное и вечное, застывшее мгновение и «трепет» жизни. Основные черты антологической лирики («Венера Милосская», «Диана», «Вакханка», «Нимфа и молодой сатир»).

Поздний сборник стихов «Вечерние огни»: философская проблематика, трагические мотивы. От преобладания лирического чувства (в ранней поэзии) к господству поэтической мысли. Переводческая деятельность А.А. Фета (античные и восточные поэты, Гете, Шиллер, Мицкевич и др.)

А.А. Фет как поэт-новатор. Ритмика и мелодика стиха. Влияние его поэзии на творчество русских символистов (И. Анненский, А. Блок и др.).

Особенности творческой биографии Ф.И. Тютчева. Статья Н.А. Некрасова о Ф.И. Тютчеве в цикле «Русские второстепенные поэты».

Роль европейской культуры в формировании Тютчева-поэта: немецкая философия, творчество Гейне, Гете, Шиллера, Байрона. Русские литературные традиции в поэзии Ф.И. Тютчева: Г.Р. Державин, М.В. Ломоносов, Е.А. Баратынский, В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, С.П. Шевырев, А.С. Хомяков. Россия и Запад в публицистике и поэзии Ф.И. Тютчева.

Поэзия Ф.И. Тютчева как «единый текст»: жанр фрагмента; большая роль контекста; единый философский принцип видения мира. Картина мира в поэзии Ф.И. Тютчева: предельная обобщенность; грандиозность; антиномичность, диалектическое сопоставление противоположных начал («стихии во преньи»). Обобщенность лирического «я» в поэзии Ф.И. Тютчева, трагические взаимоотношения человека и мира. Сквозные образы и мотивы в поэзии Ф.И. Тютчева.

Новаторство любовной лирики Ф.И. Тютчева. «Денисьевский цикл» как психологический любовный роман. Ф.И. Тютчев и Н.А. Некрасов.

Своеобразие мелодики и ритма тютчевского стиха. «Открытие» поэзии Ф.И. Тютчева символистами (статьи В. Брюсова, Д. Мережковского о новаторстве поэтического мира Ф.И. Тютчева).

Тема 6. Поэзия Н.А. Некрасова. «Некрасовская школа» в русской поэзии

Н.А. Некрасов – редактор и издатель «Современника» и «Отечественных записок», альманаха «Физиология Петербурга». Н.А. Некрасов – литературный критик. Проза и драматургия Н.А. Некрасова и эстетика «натуральной школы».

Творчество Н.А. Некрасова и русская поэтическая традиция (А.В. Кольцов, К.Ф. Рылеев, А.И. Полежаев, М.Ю. Лермонтов). Н.А. Некрасов и А.С. Пушкин.

Декларативное утверждение новых поэтических принципов («Поэт и гражданин», «Белинский»). Стихотворение «Рыцарь на час». Социально мыслимый и социально мыслящий человек в поэзии Н.А. Некрасова. Новые принципы изображения народной жизни в его поэзии. Образ русской деревни в лирике («В дороге», «Огородник», «Забытая деревня», «В деревне» и др.). Петербург в поэзии Н.А. Некрасова (циклы «О погоде», «Песни о свободном слове», «Балет»). Образы прогрессивных общественных деятелей в его поэзии. Труд и капитал в некрасовской поэзии («Плач детей», «На Волге», «Железная дорога», «Песня о свободном слове»). Новаторский характер любовной лирики («Панаевский цикл»). Н.А. Некрасов и Ф.И. Тютчев.

Художественное своеобразие и новаторство поэм Н.А. Некрасова.

Жанровый состав некрасовской лирики: формы пародии, стихотворного фельетона, публицистики, форма «стихотворного рассказа». Обновление поэтического словаря. Образ лирического героя. Поэтическое многоголосие. Ролевая лирика. Особенности некрасовского стиха: изменение мелодики, сказовый стих, глубокая связь с мотивами и приемами устного народного творчества.

«Некрасовская школа» в русской поэзии середины XIX в. Условность и границы понятия «поэты некрасовской школы». Линии творческого развития и эпигонского обеднения некрасовских традиций. Сатирическая поэзия «Искры» и ее главные представители (В. Курочкин, Д. Минаев, Н. Ломан, В. Богданов). Мотивы народолюбия и борьбы с социальным злом в поэзии 1860-х гг. (М. Михайлов, И. Гольц-Миллер). Переводы западноевропейских поэтов (Гейне, Беранже).

Гражданская лирика А.Н. Плещеева; его пейзажные стихотворения.

Сатирические стихи Н.А. Добролюбова в «Свистке». Мастерство Добролюбова-пародиста. Интимная и гражданская лирика Н.А. Добролюбова («Ты меня полюбила так нежно…», «В долине», «Милый друг, я умираю…»)

Изображение крестьянской жизни и русской природы в поэзии И.С. Никитина («Жена ямщика», «Бурлак», «Ночлег в деревне», «Пряха»). Художественные особенности поэм И.С. Никитина; его лирическое завещание («Вырыта заступом яма глубокая…»).

Тема 7. Литературная эпоха 1860-х годов. Общая характеристика

Развитие поэтики реализма. Приоритет прозы, ее жанровое разнообразие (очерк, рассказ, повесть, цикл рассказов и очерковые циклы, социально-психологический роман). Создание произведений внесистемных жанров (роман-эпопея, эпическая сатира, историко-философские мемуары, философско-публицистический роман, роман-хроника и др.). Обновление и развитие поэзии в «непоэтическую» эпоху (Н.А. Некрасов). Расцвет драматургии Островского: создание репертуара для русского национального театра.

Связь литературного движения с исторической ситуацией. «Эпоха реформ» и ее отражение в литературе. Повышенная идеологичность русской литературы в 1860-е гг. Роль общественно-литературных журналов и активное влияние критики на литературный процесс: журналы «Современник», «Отечественные записки», «Русское слово», «Время», «Эпоха», «Русский вестник», славянофильские издания. Литературные полемики. Проблема народа и проблема героя как центральные в литературе эпохи. Распространение массовой беллетристики (Вс. Крестовский).

Тема 8. Писатели круга «Современника»: «шестидесятники» и развитие жанровой системы русской литературы

Личность, критическая и журнальная деятельность Н.Г. Чернышевского. Роман «Что делать?»: художественная задача автора. Традиции европейского просветительского романа. Жанр утопии в структуре романа «Что делать?». Создание особого «синтетического» типа романа.

Особенности повествовательной структуры, образ читателя. Принципы авторской оценки героя и построение образной системы романа «Что делать?». Проблемы эпохи 1860-х в романе.

Синтез публицистического и художественного начал в романе «Пролог»: смысл заглавия, автобиографизм.

Беллетристика круга «Современника»: проблемы новой эстетики. Влияние Н.Г. Чернышевского и Н.А. Добролюбова на формирование творчества писателей-шестидесятников. Сходство жизненной и писательской судьбы шестидесятников. Новая постановка темы народа, реформирование жанров очерка и романа в их творчестве.

Изображение крестьянства в «Очерках народного быта» Н.В. Успенского и в цикле А.И. Левитова «Горе сел, дорог и городов».

Романная дилогия Н.Г. Помяловского («Мещанское счастье», «Молотов»): изображение духовного опыта разночинца. Тургеневская традиция в дилогии. Проблемы воспитания и формирования человека в «Очерках бурсы».

Повесть Ф.М. Решетникова «Подлиповцы»: просветительские задачи автора. Документально-очерковое и обобщающее эпическое начало в повести.

Рассказы и повести В.А. Слепцова («Владимирка и Клязьма», «Питомка», «Письма об Осташкове»). Роман «Трудное время» как новый тип романа. Традиции Тургенева и Чернышевского в изображении нового героя.

Тема 9. Творчество И.С. Тургенева

Этапы жизненного и творческого пути И.С. Тургенева. Творческая эволюция. Тургенев и европейская культура второй четверти XIX в. Философские основы художественного метода И.С. Тургенева.

Первый период творчества. Лирика, поэмы «Стено», «Параша», «Разговор»; их отношение к пушкинско-лермонтовским традициям. Традиции «натуральной школы» в поэме «Помещик», рассказах «Петушков», «Бретер».

Цикл «Записки охотника». Специфика и функции заглавия, сквозной образ повествователя, особенности национальной картины мира, новаторство в изображении крепостной деревни, многообразие функций пейзажа, особенности композиции.

Тематика и своеобразие драматургии И.С. Тургенева 1840-х – начала 1850-х гг. Взгляды И.С. Тургенева на задачи русской драмы в 1840-е гг. И.С. Тургенев и А.Н. Островский. Художественные открытия драматургии И.С. Тургенева и А.П. Чехов. Поэтика пьесы «Месяц в деревне» и формирование сюжетной основы повестей и романов писателя.

Второй период творчества. Повести И.С. Тургенева 1850-х гг. («Дневник лишнего человека», «Ася», «Фауст», «Вешние воды», «Первая любовь»). Своеобразие жанра, конфликта, поэтики, героя. Повести И.С. Тургенева и традиции европейской новеллы (немецкой, английской) первой половины XIX в. Философия природы и философия любви в повестях. Роль повестей в становлении тургеневского романа.

Романы И.С. Тургенева 1860-х гг. («Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети»). Единая для романов проблематика и принципы поэтики. Образная система. Черты Гамлета и Дон-Кихота в образе главного героя. Эволюция героя в романном творчестве Тургенева. Временное и универсальное. Драматическое начало в романах.

Мир русской дворянской усадьбы в повестях и романах И.С. Тургенева: синтез природы и культуры. Лирическое начало.

Эволюция литературно-эстетических взглядов И.С. Тургенева в последний период творчества. Специфика героя в поздних романах И.С. Тургенева («Дым», «Новь»). Философская миниатюра «Довольно». Проблематика и поэтика «таинственных повестей», связь с европейской романтической новеллой. «Стихотворения в прозе» как своеобразный творческий итог.

Тема 10. Творчество А.Н. Островского

Периодизация творчества А.Н. Островского. Открытие обобщающего смысла картин купеческой жизни в «Записках замоскворецкого жителя». Ранний А.Н. Островский и Н.В. Гоголь. Патриархальный купеческий мир и современность в комедии «Свои люди – сочтемся».

Концепция общенародного национального театра в эстетике А.Н. Островского и А.А. Григорьева. Исторические предпосылки и суть театральной реформы А.Н. Островского; традиции народного театра в его драматургии. Народная комедия как основа его театра и жанровое многообразие драматургии. Характер конфликта и драматического действия, типы развязок, приемы создания характеров, «речевой портрет», роль авторских ремарок, дополнительные средства театрализации (массовые сцены, хороводы, песни, романсы героинь).

Национальный образ мира в драматургии А.Н. Островского, эволюция картин русской жизни в его пьесах от 1840-х к 1880-м гг. Поиск положительных начал национального бытия. Сквозные темы и персонажи.

Историческая драматургия А.Н. Островского: русская история и современность. Вопросы национальной театральной эстетики в пьесе «Комик XVII столетия». Театр и актеры в пьесах Островского о современной жизни («Лес», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые»).

Конфликт позднего А.Н. Островского с современниками в 1880-е гг.

Роль и место А.Н. Островского в истории русской драматургии.

Тема 11. Русская драматургия эпохи Островского: А.К. Толстой, А.В. Сухово-Кобылин, Д.В. Аверкиев и др.

Хронологические рамки «эпохи Островского». Влияние театральной эстетики и драматургии А.Н. Островского на современников-драматургов.

Основные тенденции развития русской драмы в общем литературно-театральном движении эпохи. Линии эволюции русского водевиля. Трансформация водевильной эстетики в популярном в 1840–50-е гг. жанре «драматической

пословицы» («Сотрудники, или Чужим добром не наживешься» В.А. Соллогуба, «Где тонко, там и рвется» И.С. Тургенева). Эволюция водевиля и жанр комедии («Жених из долгового отделения» И.Е. Чернышева).

Попытки воссоздания на русской сцене народного характера и быта («Горькая судьбина» А.Ф. Писемского, «Суд людской – не божий» А.А. Потехина).

Формирование злободневной тенденциозной драмы («Чиновник» В.А. Соллогуба, «Мишура» А.А. Потехина, «Вторая молодость» П.М. Невежина, «Надя Муранова» В.А. Крылова).

Развитие исторической драматургии. Освоение частного быта прошлых столетий в пьесах «Самоуправцы» А.Ф. Писемского; «Сват Фадеич» Н.А. Чаева. Реконструкция «души» русского «золотого века» (XVII в.) в драматургии Д.В. Аверкиева («Каширская старина», «Комедия о российском дворянине Фроле Скабееве и стольничей Нардын-Нащокина дочери Аннушке»).

Драматическая трилогия А.К. Толстого («Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис»): отход от традиций романтической исторической драмы 1830–1840-х гг. и жанра драматической хроники. Свободное обращение с историческим материалом. А.К. Толстой и А.С. Пушкин. Трагическая идея самодержавной царской власти в трилогии. Оценка истории с нравственно-философских позиций.

Творчество А.В. Сухово-Кобылина как попытка реформы драматургической эстетики. «Свадьба Кречинского», «Дело», «Смерть Тарелкина» как трилогия: жанровая разнородность пьес; нарастание условности и усиление символического потенциала художественного образа. Элементы поэтики абсурда в последней пьесе трилогии.

Программа практических занятий

Тема 1. Принципы изображения мира и человека в сборнике «Физиология Петербурга» (1845)

К данному занятию необходимо найти определение жанра ***физиологического очерка***.

Перечень вопросов, заданий, выносимых на практическое занятие

1. Особенности структуры сборника.
2. Жанровая специфика:
   - «Физиология Петербурга» как сборник-альманах;
   - типологические черты физиологического очерка.
3. Анализ очерков «Петербург и Москва», «Петербургские углы», «Петербургский дворник»:
   - символика названий;
   - особенности композиции;
   - пространство и время;
   - детализированность описаний;
   - центральные герои (что положено в основу изображения героев – типологизация или индивидуализация? почему?).
4. Как представлен Петербург (прежде всего в пространственно-временном отношении) от первого очерка (В.Г. Белинского) к последнему (Н.А. Некрасова)?
5. Способы выражения авторской позиции.
   - Концепция/идея какого города, по мнению автора очерка «Петербург и Москва», представляется перспективной для определения исторического пути России? Почему?
   - Что помогает автору очерка «Петербургский дворник» оправдать своего героя?
   - Что дает смена позиции автора/повествователя (в очерках «Петербург и Москва» и «Петербургский дворник») на рассказчика (в очерке «Петербургские углы»)?

Рекомендуемая литература

1. «Натуральная школа» и ее роль в становлении русского реализма: сборник статей / Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; отв. ред. И.П. Видуэцкая. – М.: Наследие, 1997. – 255 с.

2. **Кулешов, В.И.** Натуральная школа в русской литературе XIX века: учебное пособие / В.И. Кулешов. – 2-е изд. – М.: Просвещение, 1982. – 240 с.
3. **Манн, Ю.В.** Натуральная школа: Русская литература первой половины XIX в. / Ю.В. Манн // История всемирной литературы: в 9 т. Т. 6 / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1989. – С. 384–396.
4. **Манн, Ю.В.** Философия и поэтика «натуральной школы» / Ю.В. Манн // Проблемы типологии русского реализма: сборник статей / под ред. Н.Л. Степанова, У.Р. Фохта. – М.: Наука, 1969. – С. 241–305.
5. **Цейтлин, А.Г.** Становление реализма в русской литературе: Русский физиологический очерк / А. Г. Цейтлин; Акад. наук СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1965. – 317 с.

Тема 2. Роман А.И. Герцена «Кто виноват?» (1846)

Перечень вопросов, заданий, выносимых на практическое занятие

1. Черты «натуральной школы» в романе.
2. Суть конфликта в романе:
   - в чем, по Ю.В. Манну, заключается суть диалогического конфликта?
   - предмет и участники спора в романе;
   - образ Бельтова в контексте «лишних людей»;
   - образ Круциферского как демократа-разночинца;
   - Крупов и Круциферский, Крупов и Бельтов: конфликтно-диалогические смысловые связи, тематические переклички;
   - роль Любоньки в конфликте.
3. Авторская позиция и смысл названия.

Рекомендуемая литература

1. **Бабаев, Э.** «Кто виноват?» и другие повести и рассказы Герцена / Э. Бабаев // А.И. Герцен. Кто виноват? Повести и рассказы. – М., 1979. – С. 5–17.
2. **Бабаев, Э.Г.** Художественный мир А.И. Герцена: Лекции по истории рус. лит. XIX в. / Э.Г. Бабаев. – М.: Изд-во МГУ, 1981. – 87 с.
3. **Гурвич-Лищинер, С.** Творчество Герцена в развитии русского реализма середины XIX века / С. Гурвич-Лищинер; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН, Тель-Авив. ун-т, Центр Каммингса по исслед.

России и стран Вост. Европы. – М. : Специализир. изд.-торг. предприятие «Наследие», 1994. – 175 с.

4. **Манн, Ю.В.** Натуральная школа: Русская литература первой половины XIX в. / Ю.В. Манн // История всемирной литературы: в 9 т. Т. 6 / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1989. – С. 384–396.
5. **Туниманов, В.А.** Герцен и русская общественная мысль XIX века / В.А. Туниманов; Рос. АН, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). – СПб.: Наука: Санкт-Петербург. изд. фирма, 1994. – 215 с.
6. **Поспелов, Г.Н.** В поисках трудного ответа (роман «Кто виноват?» А.И. Герцена) / Г.Н. Поспелов // Вершины: книга о выдающихся произведениях русской литературы / ред. В.И. Кулешов, сост., авт. предисл. С.И. Машинский. – М., 1981. – С. 32–51.

Тема 3. Роман И.А. Гончарова «Обыкновенная история» (1847): биография человека в контексте времени

Перечень вопросов, заданий, выносимых на практическое занятие

1. Традиции «натуральной школы» в романе И.А. Гончарова «Обыкновенная история». Как соотносятся проблематика и сюжет романа с очерком В.Г. Белинского «Петербург и Москва»?
2. Основной конфликт: смысл противопоставления и сопоставления образов Адуева-старшего и Адуева-младшего:
    - Александр Адуев как герой-идеалист (основные черты героя-романтика, портретная характеристика);
    - Петр Иванович Адуев как герой-реалист (основные черты героя-реалиста, портретная характеристика);
    - жизненная философия героев (любовь, дружба, творчество, карьера).
3. Женские образы в романе:
    - функциональность образов Софьи, Наденьки, Юлии и Лизы в романе;
    - Лизавета Александровна как «двухфазовый» или «двунаправленный» образ.
4. Юмор в романе и авторская позиция:
    - цитатность (примеры);
    - функции «прозаических перебивов»;
    - функция детали в романе;
    - функция курсива в романе.

5. Сюжетно-композиционные особенности романа:
    - оппозиция «столица-провинция»;
    - диалогический конфликт;
    - монографичность романа.
6. Авторская позиция и смысл названия.

Рекомендуемая литература

1. **Манн, Ю.В.** Философия и поэтика «натуральной школы» / Ю.В. Манн // Проблемы типологии русского реализма: сборник статей / под ред. Н.Л. Степанова, У.Р. Фохта. – М.: Наука, 1969. – С. 241–305.
2. **Манн, Ю.В.** О движущейся типологии конфликтов / Ю.В. Манн // Вопросы литературы. – 1971. – № 10. – С. 91–109.
3. **Пиксанов, Н.К.** Женские образы в «Обыкновенной истории» / Н.К. Пиксанов // Романтики и реалисты: статьи о русской и зарубежной литературе XIX и XX вв. / М-во просвещения РСФСР. Краснодарский гос. пед. ин-т. – Краснодар, 1970. – С. 82–107.
4. **Лощиц, Ю.М.** Гончаров / Ю.М. Лощиц. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Молодая гвардия, 1986. – 365 с.
5. **Недзвецкий, В.А.** Романы И.А. Гончарова / В.А. Недзвецкий. – М.: изд-во МГУ, 1996. – 112 с.

Тема 4. Точка пересечения искусств: роман И.А. Гончарова «Обломов» (1859) в киноверсии Н.С. Михалкова («Несколько дней из жизни И.И. Обломова», 1979)

Перечень вопросов, заданий, выносимых на практическое занятие

1. Актуальность проблем романа «Обломов» сегодня.
2. Бытописание в тексте и фильме: сходство и различие.
3. Структурно-композиционные особенности обоих «произведений»:
    - «четыре времени года» жизни героя в романе и «несколько дней из жизни» Обломова в фильме;
    - проблема смысла жизни (диалог героев).
4. Система героев.
5. Музыкальный сюжет: музыкальная тема (в фильме) каждого из героев.
6. Роль повествователя в создании художественного мира «Обломова»:
    - текстовое соответствие;
    - причины использования закадрового комментария в фильме.
7. Экранизация или интерпретация?

Рекомендуемая литература

1. **Добролюбов, Н.А.** Что такое обломовщина? (любое издание).
2. **Лощиц, Ю.М.** Гончаров / Ю.М. Лощиц. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Молодая гвардия, 1986. – 365 с.
3. **Недзвецкий, В.А.** Романы И.А. Гончарова / В.А. Недзвецкий. – М.: издательство МГУ, 1996. – 112 с.
4. **Краснощекова, Е.А.** Иван Александрович Гончаров: мир творчества / Е.А. Краснощекова. – М.: Пушкинский фонд, 1997. – 491 с.
5. **Фаустов, А.А.** И.А. Гончаров // **Фаустов, А.А.** Авторское поведение в русской литературе / А.А. Фаустов. – Воронеж, 1996. – С. 49–72.
6. **Отрадин, М.В.** Проза И.А. Гончарова в литературном контексте: монография / М.В. Отрадин. – СПб.: изд-во Санкт-Петерб. ун-та, 1994. – 169 с.
7. **Кантор, В.К.** Долгий навык ко сну (размышления о романе И.А Гончарова «Обломов») // Вопросы литературы. – 1989. – № 1. – С. 149–185.
8. **Янушевский, В.Н.** Музыка в тексте / В.Н. Янушевский // Русская словесность. – 1998. – № 4. – С. 56–59.

Тема 5. Роман И.А. Гончарова «Обломов» (1859) в русской критике

К занятию необходимо прочитать 3 статьи:

1. Добролюбов, Н.А. Что такое обломовщина? (1859; любое издание).
2. Дружинин, А.В. «Обломов», роман И.А. Гончарова: Два тома, Спб. 1859 (любое издание).
3. Кантор, В.А. В поисках личности: опыт русской классики / В.А. Кантор; Рос. ин-т культурологии. – М.: Моск. филос. фонд, 1994. – 239 с.

Перечень вопросов, заданий, выносимых на практическое занятие

1. Общая оценка романа каждым критиком.
2. Сюжетно-композиционные особенности, выделяемые критиками.
3. И.А. Гончаров-художник в осмыслении критиков.
4. Образ Обломова в осмыслении критиков.
5. Образ Штольца в осмыслении критиков.

Рекомендуемая литература

1. Роман И.А. Гончарова «Обломов» в русской критике: сб. статей / сост., авт. вступ. статьи и комм. М.В. Отрадин. – Л.: изд-во Ленингр. ун-та, 1991. – 300 с.

Тема 6. Роман И.А. Гончарова «Обрыв» (1869): завершение трилогии

Перечень вопросов, заданий, выносимых на практическое занятие

1. Жанровые особенности («Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв»): роман, трилогия, цикл.
2. Сюжет и композиция.
   - Конфликт в романе:
     Грачи / Обломовка / Малиновка ↔ Петербург;
     А. Адуев / Обломов / Райский ↔ П. Адуев / Штольц / Волохов.
   - Соотношение «старой» и «новой» правды в романе «Обрыв»:
     образ бабушки Татьяны Марковны Бережковой;
     эволюция образа Веры;
     природа волоховского нигилизма.
   - Проблема современного героя в романе «Обрыв»:
     Райский, Волохов, Тушин;
     образ новой героини.
3. Смысл финала в романе «Обрыв» и трилогии в целом.

Рекомендуемая литература

1. **Недзвецкий, В.А.** Романы И.А. Гончарова / В.А. Недзвецкий. – М.: изд-во МГУ, 1996. – 112 с.
2. **Пруцков, Н.И.** Мастерство И.А. Гончарова-романиста: монография / Н.И. Пруцков. – М.-Л.: изд-во Академии наук СССР, 1962. – 230 с.
3. **Краснощекова, Е.А.** Иван Александрович Гончаров: мир творчества / Е.А. Краснощекова. – М.: Пушкинский фонд, 1997. – 491 с.
4. **Старосельская, Н.Д.** Роман И.А. Гончарова «Обрыв»: монография / Н.Д. Старосельская. – М.: Художественная литература, 1990. – 223 с.
5. **Отрадин, М.В.** Проза И.А. Гончарова в литературном контексте: монография / М.В. Отрадин. – СПб.: изд-во Санкт-Петерб. ун-та, 1994. – 169 с.
6. **Фаустов, А.А.** И.А. Гончаров // **Фаустов, А.А.** Авторское поведение в русской литературе / А.А. Фаустов. – Воронеж, 1996. – С. 49–72.

Тема 7. Особенности повествования в «Семейной хронике» С.Т. Аксакова (1855-1856)

Перечень вопросов, заданий, выносимых на практическое занятие

1. Способы создания жанра в «Семейной хронике»:
   - определение понятий хроники и мемуаров; особенности хроникального и мемуарного повествования;

- почему произведение называется «Семейная хроника»?
- какой принцип является главным в создании хроники – временной или семейственный? почему?
- художественное время в «Семейной хронике» и принцип фрагментарности.

2. Характеристика героя-рассказчика:
   - биографическое, психологическое и социально-историческое в образе героя-рассказчика;
   - речевой портрет героя-рассказчика;
   - какой принцип является главным в создании хроники – автобиографизм или автопсихологизм? почему?
3. Система образов в хронике:
   - как представлены герои рассказчиком?
4. Ценностный мир в хронике.

Рекомендуемая литература

1. **Анненкова, Е.И.** Аксаковы / Е.И. Анненкова. – СПб.: Наука, 1998. – 365 с.
2. **Кошелев, В.А.** «Все счастливые семьи…» / В.А. Кошелев // Север. – 1986. – № 3-5. – С. 110-120.
3. **Машинский, С.** Предисловие / С. Машинский // **Аксаков, С.Т.** Семейная хроника; Детские годы Багрова-внука / С.Т. Аксаков; предисл. и примеч. С. Машинского. – М.: Художественная литература, 1982. – С. 3–22.

Тема 8. Поэтика тургеневской повести

Для анализа предлагаются повести «Бежин луг» (1852), «Поездка в Полесье» (1857), «Фауст» (1864).

К данному занятию необходимо законспектировать работу Л. Пумпянского «Тургенев-новеллист» (// Пумпянский Л.В. Классическая традиция. М., 2000. С. 427–448) (см. Приложение 1).

При составлении конспекта статьи Л.В. Пумпянского необходимо ответить на следующие вопросы.

1. В чем основная специфика повестей И.С. Тургенева, позволяющая автору статьи причислять их к жанру новелл?
2. Что означает термин Л.В. Пумпянского «оркестровка» относительно новелл И.С Тургенева?

3. По каким критериям новеллы И.С. Тургенева сопоставлены с новеллистическими традициями в европейской литературе?
4. Как отражается в поэтике тургеневских новелл влияние немецкой философии?
5. Какая особенность новелл И.С. Тургенева свидетельствует о значительном присутствии в них лирического начала?
6. Каковы особенности философской, элегической и пейзажной оркестровки в повестях И.С. Тургенева, по мнению Л.В. Пумпянского?

Перечень вопросов, заданий, выносимых на практическое занятие

1. Обсуждение статьи Л.В. Пумпянского «Тургенев-новеллист».
2. Выявление черт психологической новеллы в повестях «Бежин луг», «Поездка в Полесье», «Фауст».
3. Философия природы в повестях: тургеневское «чувство природы представляется каким-то откровением» (Ф.И. Тютчев).
4. Философия любви в повестях: любовь как преддверие ожиданий, надежд, поворотов судьбы и – «уплата по копейке долга».

Рекомендуемая литература

1. **Зайцев, Б.К.** Жизнь Тургенева: литературная биография / Б.К. Зайцев. – М.: Дружба народов, 1998. – 155 с.
2. **Бялый, Г.А.** Русский реализм. От Тургенева к Чехову / Г.А. Бялый; вступ. ст. В.М. Марковича. – Л.: Советский писатель. Ленингр. отдние, 1990. – 637 с.
3. **Маркович, В.М.** Человек в романах И.С. Тургенева / В.М. Маркович; Ленингр. гос. ун-т им. А.А. Жданова. – Ленинград: изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1975. – 152 с.
4. **Муратов, А.Б.** Тургенев-новеллист (1870-1880-е годы) / А.Б. Муратов. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. – 119 с.
5. **Топоров, В.Н.** Странный Тургенев: (Четыре главы) / В.Н. Топоров; Рос. гос. гуманитар. ун-т, Ин-т высш. гуманитар. исслед. – М.: РГГУ, 1998. – 188 с.
6. **Гинзбург, Л.Я.** О психологической прозе / Л.Я. Гинзбург. – М.: Intrada, 1999. – 415 с. (Или любое издание.)
7. **Пумпянский, Л.В.** Тургенев-новеллист / Л.В. Пумпянский // **Пумпянский, Л.В.** Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы / Л.В. Пумпянский. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 427–448.

Тема 9. Роман И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» (1859): образ русской дворянской усадьбы

К данному занятию необходимо: законспектировать статью В.Г. Щукина «Поэзия усадьбы и проза трущобы» (// Из истории русской культуры. М., 1996. Т. V. С. 574–588) (см. Приложение 2); подготовить доклад по монографии Е.Е. Дмитриевой, О.Н. Купцовой «Жизнь усадебного мифа: Утраченный и обретенный рай».

При составлении конспекта статьи В.Г. Щукина необходимо ответить на следующие вопросы.

1. Усадьба и трущоба как тип человеческого жилища и жанр. Плоскости противопоставления.
2. Истоки усадебной повести и трущобного романа.
3. Типологические черты усадебной повести и трущобного романа.
4. Представители усадебной повести и трущобного романа в русской литературе.

Перечень вопросов, заданий, выносимых на практическое занятие

1. Доклад по монографии Е.Е. Дмитриевой, О.Н. Купцовой «Жизнь усадебного мифа: Утраченный и обретенный рай».
2. Обсуждение статьи В.Г. Щукина «Поэзия усадьбы и проза трущобы»: воплощение хронотопа усадьбы в творчестве И.С. Тургенева.
3. Усадьбы Васильевское и Лаврики, дом Калитиных как «дворянские гнезда»:
    - хронотоп «дворянского гнезда» (описание места действия, настоящий и ретроспективный планы повествования);
    - образы помещиков, слуг;
    - образ жизни и эмоциональная атмосфера;
    - образы-символы «дворянского гнезда»;
    - лейтмотив тишины как составляющая «дворянского гнезда» (пейзаж, поведение героев, ключевые слова в повествовании – «тишина», «тихий», «безмолвный», «неслышный»).
4. Включенность героя в «усадебный миф»:
    - почему Лаврецкий возвращается в Васильевское, а не в родовое имение Лаврики?
    - какую роль в сюжетной линии Лизы Калитиной играет пространственная трансформация?
    - каким образом вечный сюжет «возвращения блудного сына» вписывается в конкретно-историческое время?

Рекомендуемая литература

1. **Батюто, А.И.** Тургенев-романист / И.А. Батюто; АН СССР. Ин-т рус. литературы. (Пушкинский дом). – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1972. – 389 с.
2. **Бялый, Г.А.** Тургенев и русский реализм / Г.А. Бялый. – М., Л.: Советский писатель. Ленингр. отд-ние, 1962. – 247 с.
3. **Зельцер, Л.З.** Особенности образа и композиции в романе Тургенева «Дворянское гнездо» / Л.З. Зельцер // Жанр и композиция литературного произведения: межвузовский сборник / Петрозавод. гос. ун-т им. О.В. Куусинена; отв. ред. М.М. Гин. – Петрозаводск: ПГУ, 1984. – С. 122–137.
4. **Дмитриева, Е.Е.** Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай / Е.Е. Дмитриева, О.Н. Купцова. – 2-е изд. – М.: О.Г.И, 2008. – 524 с.
5. **Щукин, В.Г.** Поэзия усадьбы и проза трущобы / В.Г. Щукин // Из истории русской культуры: очерки по русской культуре XIX века. Т. V. XIX век / сост. Б.Ф. Егоров, А.Д. Кошелев. – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 574-589.
6. **Маркович, В.М.** Человек в романах И.С. Тургенева / В.М. Маркович; Ленингр. гос. ун-т им. А.А. Жданова. – Ленинград: изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1975. – 152 с.
7. **Маркович, В.М.** И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30-50-е годы) / В.М. Маркович. – Л.: изд-во ЛГУ, 1982. – 208 с.
8. **Пумпянский, Л.В.** Тургенев-новеллист / Л.В. Пумпянский // **Пумпянский, Л.В.** Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы / Л.В. Пумпянский. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 427–448.

Тема 10. «Кто такой Базаров?»: роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» (1862) в русской критике

Занятие проходит как семинар с чтением и последующим обсуждением самостоятельно подготовленных студентами докладов.

Для докладов предлагаются следующие статьи:

1) Антонович, М.А. Асмодей нашего времени. 1862 (см. Приложение 3);
2) Писарев, Д.И. Базаров. 1862 (см. Приложение 4);
3) Страхов, Н.Н. И.С. Тургенев. Отцы и дети. 1862 (см. Приложение 5);
4) Манн, Ю.В. Базаров и другие. 1968 (см. Приложение 6);
5) Маркович, В.М. Кто такой Базаров? 1981 (см. Приложение 7).

При подготовке к докладам можно обратиться к книге «Роман И.С. Тургенева “Отцы и дети” в русской критике» (Л., 1986). В начале сборника есть вступительная статья И.Н. Сухих «Тургенев, Базаров и критики» (с. 5–25), которая поможет сориентироваться в ответах на вопросы (см. Приложение 8).

Перечень вопросов, заданий, выносимых на практическое занятие

1. Каковы композиционные особенности статьи / на какие структурные части можно поделить статью?
2. Какие ключевые эпизоды, темы, мотивы выделяет критик, размышляя об образе Базарова? Почему именно эти эпизоды?
3. Исходя из позиции критика, ответьте кратко, но емко на вопрос: «Кто такой Базаров?»
4. В целом, чем отличается современная автору критика от критики второй половины XX века? Меняется ли со временем взгляд на Базарова как представителя эпохи?
5. Чья точка зрения Вам ближе?

Рекомендуемая литература

1. **Батюто, А.И.** Примечания. Отцы и дети / А.И. Батюто // **Тургенев, И.С.** Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Т. 7. Отцы и дети; Повести и рассказы; Дым. 1861–1867 / ст. Е.И. Покусаева; примеч. А.И. Батюто и др. – М.: Наука, 1981. – С. 416–469. (Общий обзор полемики вокруг «Отцов и детей» в современной роману критике.)
2. **Сухих, И.Н.** Тургенев, Базаров и критики / И.Н. Сухих // Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» в русской критике: сборник / сост., авт. вступ. ст. и коммент. И.Н. Сухих. – Л.: изд-во ЛГУ, 1986. – С. 5–25. (В книге собраны все предлагаемые для докладов статьи современников И.С. Тургенева; книга имеется в кабинете литературы 221.)

Тема 11. Лирика Н.А. Некрасова: традиции и новаторство

К данному занятию необходимо прочитать подборку стихотворений Н.А. Некрасова. Подборка сделана с учетом основных тенденций, характерных для поэзии Н.А. Некрасова.

Образ лирического героя: «Отрывок» («Родился я в губернии…», 1844), «Я за то глубоко презираю себя…» (1845), «Еду ли ночью по улице темной…» (1847), «Я рано встал, недолги были сборы…» (1853-55), «Безвестен я. Я вами не стяжал…» (1855), «Что ни год – уменьшаются силы…» (1861), «Умру я скоро. Жалкое наследство…» (1867), «Друзьям» (1876), «Молебен» (1877) и др.

Тема поэта и поэзии: «Вчерашний день, часу в шестом…» (1848), «Памяти Белинского» (1851-53), «Нет, Музы ласково поющей и прекрасной…» (1852), «Блажен незлобивый поэт…» (1852), «В.Г. Белинский» (1855), «Праздник жизни – молодости годы…» (1855), «Поэт и гражданин» (1855-56), «Памяти Добролюбова» (1864), «Элегия» («Пускай нам говорит изменчивая мода…», 1874), «Пророк» (1874), «Музе» («О муза! наша песня спета…», 1876), «О Муза! Я у двери гроба!..» (1877) и др.

Социальная лирика: «В дороге» (1845), «Тройка» (1846), «Знахарка» (1860), «Несжатая полоса» (1854), «На улице» (1850), «Влас» (1855), «Размышления у парадного подъезда» (1858), «Песня Еремушке» (1859), «Крестьянские дети» (1861), «В полном разгаре страда деревенская…» (1862–63), «Железная дорога» (1864), «Выбор» (1868) и др.

Ролевой герой: «Пьяница» (1845), «Огородник» (1846), «Так, служба! сам ты в той войне…» (1846), «Вино» (1848), «Похороны» (1860), «Школьник» (1863), «Калистрат» (1863), «Дума» (1863) и др.

Сатирическая поэзия: «Казачья колыбельная песня (Подражание Лермонтову)» (1845), «Современная ода» (1845), «Нравственный человек» (1847), «Признания труженика» (1854, 1874) и др.

Перечень вопросов, заданий, выносимых на практическое занятие

1. Образ лирического героя:
    - характеристика лирического героя Н.А. Некрасова;
    - отличие лирического героя Н.А. Некрасова от лирического героя предшествующих поэтов (А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и пр.).
2. Тема поэта и поэзии:
    - основные особенности темы поэта и поэзии в лирике Н.А. Некрасова (образ поэта, его предназначение, смысл его творческой деятельности – поэзии, образ Музы);
    - отличие темы поэта и поэзии у Н.А Некрасова от аналогичной темы в предшествующей поэтической традиции.
3. Социальная лирика:
    - особенности социальной лирики Н.А. Некрасова (образ народа, его тяжелая судьба, отношение лирического героя к народу; что дает поэту право сказать: «Народ освобожден, но счастлив ли народ?»).
4. Ролевой герой:
    - определение ролевого героя;
    - ролевой герой представлен в лирике Н.А. Некрасова;

- социальная и личностная характеристика героев, которым поэт дает «право слова».

5. Сатирическая поэзия:
   - адресат сатиры Н.А. Некрасова;
   - каркающая сатира поэтов-предшественников Н.А. Некрасова и порок, разоблачающий сам себя, в лирике Н.А. Некрасова.

Рекомендуемая литература

1. **Корман, Б.О.** Лирика Некрасова / Б.О. Корман. – 2-е изд., перераб. И доп. – Ижевск: Удмуртия, 1978. – 299 с.
2. **Бухштаб, Б.Я.** Н.А. Некрасов: проблемы творчества / Б.Я. Бухштаб; послесл. Б.Ф. Егорова. – Л.: Советский писатель. Ленингр. отд-ние, 1989. – 349 с.
3. **Скатов, Н.Н.** Некрасов: Современники и продолжатели: очерки / Н.Н. Скатов. – М.: Советская Россия, 1986. – 334 с.
4. **Чуковский, К.И.** Мастерство Некрасова / К.И. Чуковский. – М.: Художественная литература, 1971. – 711 с.

Тема 12. Романтическая лирика середины XIX века: на гранях поэзии А.А. Фета и Ф.И. Тютчева

К данному занятию необходимо прочитать подборку стихотворений А.А. Фета и Ф.И. Тютчева. Подборка сделана с учетом основных тенденций, характерных для поэзии А.А. Фета и Ф.И. Тютчева.

Природа творчества и язык поэзии А.А. Фета: «Как беден наш язык! – Хочу и не могу…» (1887), «Как мошки зарею…» (1844), «На заре ты ее не буди…» (1842), «Что за вечер! А ручей…» (1847), «Вечер» (1855), «Певице» (1857), «В дымке-невидимке» (1873), «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали…» (1877), «Шопену» (1882), «Чудная картина…» (1842), «Весенний дождь» (1842), «Шепот, робкое дыханье…» (1850), «Заря прощается с землею…» (1858), «Сны и тени…» (1859), «Опять незримые усилья…» (1859) и др.

Эстетический идеал в поэзии А.А. Фета: «Диана» (1847), «Венера Милосская» (1856) и др.

Переживание природы в поэзии А.А. Фета: «Буря на небе вечернем…» (1842), «Чудная картина…» (1842), «Уснуло озеро, безмолвен черный лес…» (1847), «Шепот, робкое дыханье…» (1850), «Вечер» (1855), «Еще майская ночь» (1857), «Это утро, радость эта…» (1881), «Ласточки» (1884), «Учись у них – у дуба, у березы…» (1883), «Бабочка» (1884) и др.

Природа творчества и язык поэзии Ф.И. Тютчева: «Весеннее приветствие стихотворцам» (1821, 1828), «Не верь, не верь поэту, дева…» (1839), «Живым сочувствием привета…» (1840), «Поэзия» (1850), «Нам не дано предугадать…» (1869) и др.

Природа в поэзии Ф.И. Тютчева: «Вечер» (ок. 1826), «О чем ты воешь, ветр ночной?..» (начало 1830-х), «Весенняя гроза» (1828), «Летний вечер» (1828), «Полдень» (1829), «Виде́ние» (первая пол. 1829), «Последний катаклизм» (1830), «Весенние воды» (1830), «Осенний вечер» (1830), «С поляны коршун поднялся…» (1835), «Еще земли печален вид…» (1836), «Тени сизые смесились…» (1836), «Есть в осени первоначальной…» (1857), «Не то, что мните вы, природа…» (1836), «Певучесть есть в морских волнах…» (1865), «Природа – сфинкс. И тем она сильней…» (1869) и др.

Философские размышления о мире и человеке в поэзии Ф.И. Тютчева: «Бессонница» (1829), «Душа хотела б быть звездой…» (1830), «Silentium!» (1830), «Вчера, в мечтах обвороженных…» (1836), «Фонтан» (1836), «День и ночь» (1839), «Сны» («Как океан объемлет шар земной…», 1836), «Виде́ние» (первая пол. 1829), «Последний катаклизм» (1830), «Дума за думой, волна за волной…» (1851), «Певучесть есть в морских волнах…» (1865), «Две силы есть – две роковые силы…» (1869) и др.

Кроме того, необходимо познакомиться со статьей М.Л. Гаспарова «Фет безглагольный» (см. Приложение 9) и законспектировать статью Б.О. Кормана «Романтическая лирика эпохи реализма» (см. Приложение 10).

При изучении статьи М.Л. Гаспарова необходимо ответить на следующие вопросы.

1. Какие приемы использует А.А. Фет, чтобы статичная пейзажная картина получила динамику?
2. За счет чего создается движение лирического сюжета?

При составлении конспекта статьи Б.О. Кормана необходимо ответить на следующие вопросы.

1. В лирике каких поэтов утверждается реализм в середине XIX в.?
2. Какова позиция поэтов-реалистов относительно романтического мироотношения?
3. Какая функция преобладает в реалистической поэзии – нормативная или познавательная, аналитическая?
4. По какой причине и каким образом, по мнению Б.О. Кормана, романтическая поэзия середины XIX в. становится своеобразным идеальным дополнением реалистических произведений?

5. Почему романтизм середины XIX в. трансформируется, меняется в своих основных установках?
6. Отметьте основные черты изменения романтического метода у поэтов середины XIX в. (форма лирического героя и т. д.)

Перечень вопросов, заданий, выносимых на практическое занятие

1. Природа творчества и язык поэзии А.А. Фета:
   - проблема познания истины и ее языкового выражения в лирике А.А. Фета;
   - в чем «человеческий» язык уступает «языку богов» и что понимается под последним?
   - предназначение поэта и поэзии;
   - музыкальность стиха в поэтическом мире А.А. Фета;
   - живописные возможности слова (свет и тень, цвет) в поэтическом мире А.А. Фета;
   - специфика живописной поэтической манеры поэта (эффект движения, крупные отчетливые мазки / мелкие мазки, красочные пятна и пр.).
2. Эстетический идеал в поэзии А.А. Фета:
   - особенности изображения античной богини в стихотворении «Венера Милосская»: телесно-чувственное или одухотворенно-возвышенне?
   - образ ожившей (пластичной) мифологической статуи как воплощение принципа гармонии; средства «перевода» скульптурного образа на язык поэзии;
   - эстетический идеал в других стихотворениях А.А. Фета.
3. Переживание природы в поэзии А.А. Фета:
   - роль пейзажа в стихотворениях А.А. Фета;
   - тонкость чувств живописца в пейзажной лирике А.А. Фета (детализированность описания изменений, происходящих в природе, отражение переживаний лирического субъекта);
   - художественные образы, художественные средства выразительности, интонационные и синтаксические особенности как способ воссоздания изменчивой, но тонкой, полной впечатлений и ассоциаций картины природы / мира;
   - пейзажная лирика А.А. Фета как особая философская картина мира поэта; роль лирического субъекта / человека в этой картине мира.

4. Природа творчества и язык поэзии Ф.И. Тютчева:
    - предназначение поэта и поэзии;
    - поэтические возможности (фонетические, синтаксические, ритмические, интонационные и пр.) слова в лирике Ф.И. Тютчева;
    - «качество» поэтического языка Ф.И. Тютчева («человеческий» язык уступает «языку богов»?).
5. Природа в поэзии Ф.И. Тютчева:
    - роль пейзажа в стихотворениях Ф.И. Тютчева;
    - способы воплощения обновления в мире природы и промежуточных состояний в ней;
    - художественные образы, художественные средства, задействованные при создании одухотворенного мира природы (интонационные, фонетические, синтаксические особенности, помогающие воссоздать динамику, изменчивость, движение в природе);
    - загадочность природы; связь с философской картиной мира поэта (особенно с пространственно-временными образами хаоса и космоса);
    - роль лирического субъекта в пейзажной лирике Ф.И. Тютчева.
6. Философские размышления о мире и человеке в поэзии Ф.И. Тютчева:
    - размышления поэта о человеческой мысли и о процессе познания (есть ли предел человеческой мысли?);
    - роль антиномий в философской лирике Ф.И. Тютчева; символизация поэтического языка;
    - драматизм существования личности;
    - причины частотности стихотворений о ночи в философской лирике Ф.И. Тютчева;
    - философская лирика Ф.И. Тютчева как «мысль чувствующая и живая» (И.А. Аксаков).

Рекомендуемая литература

1. **Корман, Б.О.** Романтическая лирика эпохи реализма / Б.О. Корман // **Корман, Б.О.** Избранные труды по теории и истории литературы / предисл. и сост. В.И. Чулкова. – Ижевск: изд-во Удмуртского ун-та, 1992. – С. 209–215.
2. **Касаткина, В.Н.** Поэзия Ф.И. Тютчева / В.Н. Касаткина. – М.: Просвещение, 1978. – 176 с.

3. **Берковский, Н.Я.** Ф.И. Тютчев / Н.Я. Берковский // **Берковский, Н.Я.** О русской литературе: сборник статей / Н.Я. Берковский. – Л.: Художественная литература. Ленингр. отд-ние, 1985. – С.153–199.
4. **Бинштok, Л.М.** Автор в лирике Ф.И. Тютчева: учебное пособие / Л.М. Бинштok; отв. ред. Н.А. Ремизова; М-во образования Рос. Федерации, Удмурт. гос. ун-т, Филол. фак. – Ижевск: типография Удмуртского госуниверситета, 2003. – 153 с.
5. **Гаспаров, М.Л.** Фет безглагольный. Композиция пространства, чувства и слова / М.Л. Гаспаров // **Гаспаров, М.Л.** Избранные труды. Т. II. О стихах / ред. А.М. Зотова. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 21–32.
6. **Благой, Д.Д.** Мир как красота / Д.Д. Благой // **Фет, А.А.** Вечерние огни / А.А. Фет; изд. подгот. Д.Д. Благой, М.А. Соколова; примеч. М.А. Соколовой, Н.Н. Грамолиной. – 2-е изд. – М.: Наука, 1979. – С. 760–785.
7. **Бухштаб, Б.Я.** А.А. Фет: Очерк жизни и творчества / Б.Я. Бухштаб; АН СССР. – 2-е изд. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1990. – 137 с.
8. **Сухих, И.Н.** Шеншин и Фет: жизнь и стихи: учебно-методическое пособие / И.Н. Сухих. – СПб.: Фак. филологии и искусств СПбГУ, 2009. – 50 с.
9. **Фаустов, А.А.** Язык переживания русской литературы: На пути к середине XIX в. / А.А. Фаустов. – Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 1998. – 125 с.
10. **Галанов, Б.Е.** Живопись словом: Портрет. Пейзаж. Вещь / Б.Е. Галанов. – М.: Советский писатель, 1974. – 343 с.
11. **Пигарев, К.В.** Русская литература и изобразительное искусство: Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. / К.В. Пигарев. – М.: Наука, 1972. – 123 с.
12. **Эпштейн, М.Н.** «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии / М.Н. Эпштейн. – М.: Высшая школа, 1990. – 302 с.

Тема 13. Любовная лирика Н.А. Некрасова и Ф.И. Тютчева

К данному занятию необходимо найти определение ***лирического цикла*** и его разновидностей (авторский, исследовательский), а также прочитать подборку стихотворений Н.А. Некрасова и Ф.И. Тютчева.

Н.А. Некрасов: «Если мучимый страстью мятежной…» (1847), «Ты всегда хороша несравненно…» (1847), «Да, наша жизнь текла мятежно…» (1850), «Так

это шутка? Милая моя…» (1850), «Я не люблю иронии твоей…» (1850), «Мы с тобой бестолковые люди…» (1851), «О письма женщины, нам милой!..» (1852), «Тяжелый крест достался ей на долю…» (1855), «Тяжелый год – сломил меня недуг…» (1855), «Прости» («Прости! Не помни дней паденья…», 1855).

Ф.И. Тютчев: «На Неве» («И опять звезда играет…», 1850), «Предопределение» («Любовь, любовь – гласит преданье…», 1850-1851), «Близнецы» («Есть близнецы – для земнородных…», 1850-1851), «Не говори: меня он, как и прежде, любит…» (1850-1851), «О, не тревожь меня укорой справедливой…» (1850–1851), «Чему молилась ты с любовью…» (1850-1851), «О, как убийственно мы любим…» (1851), «Последняя любовь» («О, как на склоне наших лет…», 1851–1854), «Она сидела на полу…» (1858), «Весь день она лежала в забытьи…» (1864), «Опять стою я над Невой…» (1868).

Перечень вопросов, заданий, выносимых на практическое занятие

1. Особенности развития лирического сюжета:
    - событийный ряд – переживание – мысль;
    - сюжетообразующие конфликт и мотивы (одиночество, «поединок равных» / «поединок роковой», «суд людской»);
    - организация пространства и времени;
    - «он» и «она» как сюжетообразующие персонажи.
2. Характерология:
    - герой: исповедальность, монологичность, самоанализ (Н.А. Некрасов); трагическое мироощущение, исповедальность, самоанализ (Ф.И. Тютчев);
    - героиня: как самодостаточный образ и в восприятии лирического героя;
    - изображение внутреннего мира героев.
3. Общее и индивидуальное в циклах:
    - темы, мотивы;
    - настроение;
    - сквозные символические и метафорические образы;
    - поэтическая лексика;
    - построение сюжета;
    - образы / характеры героев.
4. Самостоятельность и фрагментарность стихов и лирический контекст.
5. Романность лирического цикла («проза любви»).

Рекомендуемая литература

1. **Касаткина, В.Н.** Поэзия Ф.И. Тютчева / В.Н. Касаткина. – М.: Просвещение, 1978. – 176 с.
2. **Берковский, Н.Я.** Ф.И. Тютчев / Н.Я. Берковский // **Берковский, Н.Я.** О русской литературе: сборник статей / Н.Я. Берковский. – Л.: Художественная литература. Ленингр. отд-ние, 1985. – С.153–199.
3. **Биншток, Л.М.** Автор в лирике Ф.И. Тютчева: учебное пособие / Л.М. Биншток; отв. ред. Н.А. Ремизова; М-во образования Рос. Федерации, Удмурт. гос. ун-т, Филол. фак. – Ижевск: типография Удмуртского госуниверситета, 2003. – 153 с.
4. **Благой, Д.Д.** Мир как красота / Д.Д. Благой // **Фет, А.А.** Вечерние огни / А.А. Фет; изд. подгот. Д.Д. Благой, М.А. Соколова; примеч. М.А. Соколовой, Н.Н. Грамолиной. – 2-е изд. – М.: Наука, 1979. – С. 760-785.
5. **Бухштаб, Б.Я.** А.А. Фет: Очерк жизни и творчества / Б.Я. Бухштаб; АН СССР. – 2-е изд. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1990. – 137 с.
6. **Сухих, И.Н.** Шеншин и Фет: жизнь и стихи: учебно-методическое пособие / И.Н. Сухих. – СПб.: Фак. филологии и искусств СПбГУ, 2009. – 50 с.
7. **Фаустов, А.А.** Язык переживания русской литературы: На пути к середине XIX в. / А.А. Фаустов. – Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 1998. – 125 с.
8. **Корман, Б.О.** Некрасов и Тютчев / Б.О. Корман // Некрасовский сборник: сборник статей. Т. 3 / под ред. В.Г. Базанова, Н.Ф. Бельчикова, А.М. Еголина. – М.-Л.: изд-во АН СССР, 1960. – С. 208–225.
9. **Скатов, Н.Н.** Некрасов и Тютчев / Н.Н. Скатов // Русская литература. – 1971. – № 2. – С. 20–36. – URL: http://www.lib2.pushkinskijdom.ru/Media/Default/PDF/RusLiteratura/RL-1971-2.pdf (Текст: электронный).
10. **Вайль, П.** Любовный треугольник. Некрасов / П. Вайль, А. Генис // Вайль, П. Родная речь: уроки изящной словесности / П. Вайль, А. Генис. – М.: КоЛибри, 2008. – 254 с.
11. **Гуковский, Г.А.** Некрасов и Тютчев (к постановке вопроса) / Г.А. Гуковский // Научный бюллетень ЛГУ. – 1947. – № 16–17. – С. 51–54.

Тема 14. Тема поэта и поэзии в лирике А.К. Толстого: смысл поэтического творчества

К данному занятию необходимо прочитать подборку стихотворений А.К. Толстого: «Поэт» (1850), «Б.М. Маркевичу» (1856), «Тщетно, художник, ты мнишь…» (1856), «Господь, меня готовя к бою…» (1857), «Мой строгий друг, имей терпенье…» (1857), «Я вас узнал, святые убежденья…» (1858), «Я задремал, главу понуря…» (1858), «И.С. Аксакову» (1859), «Против течения» (1867), «И.А. Гончарову» (1870), «В монастыре пустынном близ Кордовы…» (1870), «Земля цвела. В лугу, весной одетом…» (1875) и др.

Перечень вопросов, заданий, выносимых на практическое занятие

1. Тема поэта и поэзии в творчестве А.К. Толстого.
    - «Мое убеждение состоит в том, что назначение поэта – не приносить людям какую-нибудь непосредственную выгоду или пользу, но возвышать их моральный уровень, внушая любовь к прекрасному, которая сама найдет себе применение безо всякой пропаганды» (А.К. Толстой, 1874).
    - Как данное положение реализуется в приведенных стихотворениях А.К. Толстого?
2. Стихотворение А.К. Толстого «Поэт»:
    - мир как творение Божие;
    - образ песнопевца и лирический сюжет, оппозиция «земной мир – мир творчества»;
    - творчество как Божий дар и боговдохновенность поэта;
    - высокое предназначение поэзии.
3. Образ поэта А.К. Толстого в рамках традиции: А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.А. Некрасов и др.

Рекомендуемая литература

1. **Илюшин, А.А.** Стихотворения и поэмы А.К. Толстого / А.А. Илюшин. – М.: изд-во Моск. ун-та, 1999. – 87 с.
2. **Жуков, Д.А.** Алексей Константинович Толстой / Д.А. Жуков. – М.: Молодая гвардия, 1982. – 383 с.
3. **Никитин, В.А.** Христианская поэзия А.К. Толстого / В.А. Никитин // Русская литература XIX века и христианство: сборник статей / под общ. ред. В.И. Кулешова. – М.: изд-во Моск. ун-та, 1997. – С. 183–191.
4. **Ямпольский, И.Г.** А.К. Толстой / И.Г. Ямпольский // **Ямпольский, И.Г.** Середина века: очерки о русской поэзии, 1840-1870 гг. / И.Г. Ямполь-

ский. – Л. Художественная литература. Ленинградское отд-ние, 1974. – С. 83–171.

5. **Соловьев, В.С.** Поэзия гр. А.К. Толстого / В.С. Соловьев // **Соловьев, В.С.** Стихотворения. Эстетика. Литературная критика / сост., ст., коммент. Н.В. Котрелева. – М.: Книга, 1990. – С. 297–317.

Тема 15. Козьма Прутков как литературная мистификация

К данному занятию необходимо подготовить доклад на тему «Сочинители Козьмы Пруткова».

Перечень вопросов, заданий, выносимых на практическое занятие

1. Сочинители Козьмы Пруткова (доклад):
   - биографические данные;
   - уровень образованности;
   - среда, в которой вращались;
   - литературные пристрастия;
   - адресат пародий.
2. Жанры, представленные в творчестве Козьмы Пруткова:
   - специфика представленных жанров, примеры;
   - причины многожанровости.
3. Драматические произведения Козьмы Пруткова. Пьеса «Фантазия» как пародийное драматическое произведение:
   - определение пародии;
   - почему данное произведение можно назвать пародией?
   - для чего в пьесу вводится цензор?
   - что и / или кто пародируется в «Фантазии»?
4. Козьма Прутков задумывался как литературная маска. Что из этого получилось?

Рекомендуемая литература

1. **Жуков, Д.А.** Козьма Прутков и его друзья / Д.А. Жуков. – 2-е изд., доп. – М.: Художественная литература, 1983. – 384 с.
2. **Берков, П.Н.** Козьма Прутков директор пробирной палатки и поэт: К истории русской пародии / П.Н. Берков; Акад. наук СССР. Ин-т рус. лит-ры. Ком-т по собиранию материалов сатирич. жанра. – Л.: изд-во Акад. наук СССР, 1933. – 225 с.
3. **Бухштаб, Б.Я.** Козьма Прутков / Б.Я. Бухштаб // **Бухштаб, Б.Я.** Русские поэты: Тютчев, Фет, Козьма Прутков, Добролюбов / Б.Я. Бух-

штаб. – Л.: Художественная литература. Ленингр. отд-ние, 1970. – С. 160–21.

4. **Зуева, О.А.** Смеховой мир Козьмы Пруткова / О.А. Зуева // Литературные произведения XVIII–XX веков в историческом и культурном контексте: сборник статей / МГУ им. М.В. Ломоносова, Филол. фак.; отв. ред. С.И. Кормилов. – М.: изд-во МГУ, 1985. – С. 79–90.
5. **Сквозников, В.** Козьма Прутков / В. Сквозников // Сочинения Козьмы Пруткова / вступ. ст. В. Сквозникова, примеч. А. Бабореко. – М.: Правда, 1983. – С. 5–22.

Тема 16. Литературная эпоха 1860-х годов

К занятию необходимо подготовить следующие доклады:

1) Н.Г. Чернышевский – глава «шестидесятников»: личность; литературная, критическая и журнальная деятельность;

2) Н.В. Успенский: личность, литературная деятельность;

3) Ф.М. Решетников: личность, литературная деятельность;

4) Н.Г. Помяловский: личность, литературная деятельность;

5) В.А. Слепцов: личность, литературная деятельность.

В докладе необходимо представить личность писателя в виде краткой биографической справки.

Литературную деятельность следует представить в виде краткого обзора творчества писателя, с характеристикой ключевых произведений, в которых отразились насущные проблемы эпохи.

Рекомендуемая литература

1. **Кулешов, В.И.** Русская демократическая литература 50–60-х годов XIX века: учебное пособие / В.И. Кулешов. – М.: Высшая школа, 1989. – 149 с.
2. Литературный процесс в России [во второй половине XIX в.] / И.В. Столярова, З. Суменова, Р.Х. Хади-заде, Г.М. Фридлендер, С.Г. Хуцищвили, В.Р. Щербина // История всемирной литературы: в 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1983–1994. – На титл. л. изд.: История всемирной литературы: в 9 т. – Т. 7. – 1991. – С. 18–231.
3. Чернышевский Николай Гаврилович // Lib.Ru/Классика. – URL: http://az.lib.ru/c/chernyshewskij_n_g/ [разделы «О творчестве автора», «Об авторе»].

4. Успенский Николай Васильевич // Lib.Ru/Классика. – URL: http://az.lib.ru/u/uspenskij_n_w/ [разделы «О творчестве автора», «Об авторе»].
5. Решетников Федор Михайлович // Lib.Ru/Классика. – URL: http://az.lib.ru/r/reshetnikow_f_m/ [разделы «О творчестве автора», «Об авторе»].
6. Помяловский Николай Герасимович // Lib.Ru/Классика. – URL: http://az.lib.ru/p/pomjalowskij_n_g/ [разделы «О творчестве автора», «Об авторе»].
7. Слепцов Василий Алексеевич // Lib.Ru/Классика. – URL: http://az.lib.ru/s/slepcow_w_a/ [разделы «О творчестве автора», «Об авторе»].

Тема 17. Формы авторской игры в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?»

Перечень вопросов, заданий, выносимых на практическое занятие

1. Роль повествователя.
2. Роль рассказчика («автора») и его тематические «подвиды» (рассказчик в роли критика, рассказчик в роли публициста, рассказчик в роли действующего лица).
3. Роль читателя и его тематические «подвиды» («благородный» читатель, «проницательный» читатель, «читатель-друг», «читательница», «простодушный» читатель).

Рекомендуемая литература

1. **Подшивалова, Е.А.** О сюжетной организации романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?» (опыт системного анализа) / Е.А. Подшивалова // Поэтика русского реализма второй половины XIX века: учебное пособие / Удмурт. гос. ун-т; сост. Н.А. Ремизова. – Ижевск, 1978. – С. 5–22. (См. Приложение 11.)
2. **Наумова, Н.Н.** Роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?» / Н.Н. Наумова. – Л.: Художественная литература. Ленингр. отд-ние, 1972. – 102 с.
3. **Паперно, И.** Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма / И. Паперно. – М.: НЛО, 1996. – 207 с.
4. **Руденко, Ю.К.** Роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?»: эстетическое своеобразие и художественный метод / Ю.К. Руденко. – Л.: изд-во ЛГУ, 1979. – 88 с.

5. **Тамарченко, Г.Е.** Чернышевский-романист / Г.Е. Тамарченко. – Л.: Художественная литература. Ленингр. отд-ние, 1976. – 459 с.
6. **Гуральник, У.А.** Роман «Что делать?» сегодня. Опыт современной интерпретации / У.А. Гуральник, Ю.У. Гуральник // «Что делать?» Н.Г. Чернышевского. Историко-функциональное исследование / отв. ред. К.М. Ломунов. – М.: Наука, 1990. – С. 218–241.

Тема 18. «Очерки бурсы» Н.Г. Помяловского: типы и характеры

К данному занятию необходимо вспомнить определение жанра ***физиологического очерка***.

Перечень вопросов, заданий, выносимых на практическое занятие

1. Традиции «натуральной школы» в «Очерках бурсы»:
   - жанровое своеобразие: линии трансформации очерка 1840-х гг.;
   - проблематика (система воспитания и образования).
2. Система художественных образов в цикле:
   - приемы создания образов. Способы типизации и индивидуализации персонажей;
   - образы / типы бурсаков;
   - образы / типы учителей.
3. Образ автора-повествователя в структуре цикла:
   - система отношений между бурсаками как предмет наблюдений автора;
   - авторская характеристика героев и описание их поступков как основное средство типизации;
   - позиция стороннего наблюдателя как способ выражения авторской оценки.
4. Проблема образования и воспитания в цикле:
   - каким образом описываемая обстановка влияет на формирование характера бурсаков?
   - «кто виноват» и «что делать»?

Рекомендуемая литература

1. **Ямпольский, И.Г.** Н.Г. Помяловский: личность и творчество / И.Г. Ямпольский. – М.-Л.: Советский писатель, 1968. – 265 с.
2. **Кулешов, В.И.** Русская демократическая литература 50–60-х годов XIX века: учебное пособие / В.И. Кулешов. – М.: Высшая школа, 1989. – 149 с.

3. **Пономарева, Р.Д.** К проблеме жанрового своеобразия «Очерков бурсы» Н.Г. Помяловского / Р.Д. Пономарева // Проблемы метода и жанра: сборник статей / Том. гос. ун-т им. В.В. Куйбышева. – Вып. 9. – Томск, 1983. – С. 206–225.

Тема 19. Образ театра в драматургии А.Н. Островского: «Комик XVII столетия» (1872) и «Таланты и поклонники» (1881)

Перечень вопросов, заданий, выносимых на практическое занятие

1. Роль театра в жизни и творчестве А.Н. Островского.
2. Пьеса «Комик XVII столетия»: ранние страницы истории отечественной сцены.
    - Скоморошество и ревнители театра в допетровскую эпоху. Особая роль сценических представлений в развитии литературы. Назначение комедии.
    - Почему А.Н. Островский выбирает жанр комедии для освещения значимого исторического события?
    - Следуя исторической правде, А.Н. Островский положил в основу пьесы противоречие между влечением талантливого человека к актерству и его суеверным страхом перед занятием скоморошеством. Как это противоречие раскрывается в пьесе?
    - Почему главным героем комедии является не боярин Матвеев, многое сделавший для становления русского театра, а простой человек, молодой писец Яков Кочетов?
3. Пьеса «Таланты и поклонники».
    - Почему пьеса о трагическом пути талантливой актрисы XIX в. является комедией?
    - Пьеса стала художественным откликом А.Н. Островского не только на вопросы о роли театра / искусства в обществе, но и на так называемый «женский вопрос» (положение женщины в обществе и театре). В центре внимания оказалась актриса Саша Негина, чей талант бесспорен, но ее путь к искусству труден, требует самопожертвования, так как служение сцене мыслится героиней как дело всей жизни. С этой точки зрения, в чем заключается основной конфликт пьесы?
    - Почему взаимная любовь Саши Негиной и Мелузова не становится источником вдохновения для героини, не спасает ее от трагического выбора?

Рекомендуемая литература

1. **Журавлева, А.И.** А.Н. Островский-комедиограф / А.И. Журавлева. – М.: изд-во МГУ, 1981. – 216 с.
2. **Лакшин, В.Я.** Александр Николаевич Островский / В.Я. Лакшин. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Искусство, 1982. – 568 с.
3. **Овчинина, И.А.** А.Н. Островский. Этапы творчества / И.А. Овчинина. – М., 1999. – 220 с.
4. **Журавлева, А.И**. Русская драма и литературный процесс XIX века / А.И. Журавлева. – М.: изд-во МГУ, 1988 – 198 с.
5. **Печерская, Т.И.** Комедия А.Н. Островского «Таланты и поклонники» в контексте сюжетного репертуара русской прозы второй половины XIX века / Т.И. Печерская // Театр и драма: эстетический опыт эпохи. – 2013. – № 1. – С. 46–57.
6. **Никонова, Н.А.** Жанр комедии в исторической драматургии А.Н. Островского / Н.А. Никонова // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2013. – № 6. – С. 97–100.

Тема 20. Купеческий быт как идиллия («Бедность не порок», 1854) и как трагедия («Гроза», 1859) в творчестве А.Н. Островского

Перечень вопросов, заданий, выносимых на практическое занятие

1. Жанровые особенности.
    - Можно ли назвать данные пьесы «пьесами жизни» (Н.А. Добролюбов)?
    - Если драма – это изображение жизни в формах самой жизни, как в пьесах «Бедность не порок» и «Гроза» А.Н. Островский изображает установившийся порядок жизни?
2. Сюжет.
    - Какие сюжетные линии можно выделить в пьесах?
    - Почему сюжетная линия Мити и Любы в пьесе «Бедность не порок», несмотря на удачное завершение, не столь важна?
    - Сможет ли город Калинов жить по-старому после смерти Катерины?
    - Оппозиция «свое – чужое» и философия быта в пьесах А.Н. Островского.
3. Конфликт.
    - Когда-то Руссо в «Письме о зрелищах» упрекнул Мольера за то, что он осмеивал порок, но не научил читателя любить доброде-

тель. Как решает эту задачу А.Н. Островский? Что для него главное в отношениях людей? Что помогает читателю это понять?

4. Система персонажей.
    - Характеристика героев.
    - Роль Любима Торцова в пьесе «Бедность не порок».
    - Роль Катерины в пьесе «Гроза».
5. Смысл названия («Гордым Бог противится» и «Бедность не порок»; «Гроза»).
6. В чем заключается идиллия и трагедия купеческого быта?

Рекомендуемая литература

1. **Журавлева, А.И.** А.Н. Островский-комедиограф / А.И. Журавлева. – М.: изд-во МГУ, 1981. – 216 с.
2. **Лакшин, В.Я.** Александр Николаевич Островский / В.Я. Лакшин. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Искусство, 1982. – 568 с.
3. **Овчинина, И.А.** А.Н. Островский. Этапы творчества / И.А. Овчинина. – М., 1999. – 220 с.
4. **Журавлева, А.И**. Русская драма и литературный процесс XIX века / А.И. Журавлева. – М.: изд-во МГУ, 1988 – 198 с.

Тема 21. Социальная сатира в пьесе А.В. Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина» (1869)

К данному занятию необходимо иметь представление о трилогии «Свадьба Кречинского» (1854), «Дело» (1861), «Смерть Тарелкина» (1869).

Перечень вопросов, заданий, выносимых на практическое занятие

1. Жанровая направленность пьесы:
    - комедия-шутка;
    - сатирическая комедия;
    - комедия нравов;
    - народная драма и др.
2. Бич сатиры:
    - правосудие в царской России;
    - сатира на полицию;
    - социальная сатира.
3. Портретные зарисовки персонажей в зеркале сатиры.

Рекомендуемая литература

1. **Журавлева, А.И**. Русская драма и литературный процесс XIX века / А.И. Журавлева. – М.: изд-во МГУ, 1988 – 198 с.
2. **Бессараб, М.Я.** Сухово-Кобылин / М.Я. Бессараб. – М.: Современник, 1981. – 304 с.
3. **Старосельская, Н.Д.** Сухово-Кобылин / Н.Д. Старосельская. – М.: Молодая гвардия, 2003. – 318 с. (Жизнь замечательных людей)

2. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

Художественные тексты

Аксаков С.Т. Записки об уженье рыбы. Записки ружейного охотника. Семейная хроника. Детские годы Багрова-внука.

Герцен А.И. Кто виноват? Доктор Крупов. Былое и думы.

Сборник «Физиология Петербурга».

Григорович Д.В. Деревня. Антон-Горемыка.

Тургенев И.С. Параша. Бретер. Завтрак у предводителя. Месяц в деревне. Записки охотника. Дневник лишнего человека. Гамлет Щигровского уезда. Ася. Первая любовь. Вешние воды. Фауст. Поездка в Полесье. Гамлет и Дон-Кихот. Рудин. Дворянское гнездо. Накануне. Отцы и дети. Дым. Новь. Довольно. Клара Милич. Песнь торжествующей любви. Призраки. Стихотворения в прозе.

Гончаров И.А. Обыкновенная история. Обломов. Обрыв. Необыкновенная история.

Григорьев А.А. Стихотворения.

Толстой А.К. Стихотворения. Смерть Иоанна Грозного; Царь Федор Иоаннович; Царь Борис (драматическая трилогия).

Тютчев Ф.И. Стихотворения.

Некрасов Н.А. Стихотворения. Саша. Коробейники. Мороз, Красный Нос. В.Г. Белинский. Современники. Кому на Руси жить хорошо? Русские женщины.

Фет А.А. Стихотворения.

Полонский Я.П. Стихотворения.

Никитин И.С. Стихотворения.

Курочкин В.С. Стихотворения, эпиграммы, пародии.

Минаев Д.Д. Стихотворения, эпиграммы, пародии.

Чернышевский Н.Г. Что делать?

Писемский А.Ф. Тюфяк. Горькая судьбина. Тысяча душ.

Помяловский Н.Г. Очерки бурсы. Мещанское счастье. Молотов.

Решетников Ф.М. Подлиповцы.

Слепцов В.А. Трудное время. Питомка. Ночлег. Свиньи.

Островский А.Н. Свои люди – сочтемся! Бедность не порок. Доходное место. Гроза. На всякого мудреца довольно простоты. Горячее сердце. Бешеные деньги. Лес. Снегурочка. Волки и овцы. Бесприданница. Без вины виноватые. Комик XVII столетия. Козьма Захарьич Минин-Сухорук.

Сухово-Кобылин А.В. Свадьба Кречинского. Дело. Смерть Тарелкина.

Крестовский Вс. Петербургские трущобы.

Основная литература

1. История русской литературы XIX века. Вторая половина: учебник / под ред. Н.Н. Скатова. – 2-е изд., дораб. – М.: Просвещение, 1991. – 509 с.
2. История русской литературы XIX века: учебник для вузов: в 3 ч. Ч. 2. (1840–1860 годы) / Е.Е. Дмитриева, Л.А. Капитанова, В.И. Коровин [и др.]; под ред. В.И. Коровина. – М.: Владос, 2005. – 524 с.
3. История русской литературы XIX века: учебник для вузов: в 3 ч. Ч. 3. (1870–1890 годы) / А.П. Ауэр, Н.Л. Вершинина, Л.А. Капитанова [и др.]; под ред. В.И. Коровина. – М.: Владос, 2005. – 543 с.
4. История русской литературы: в 4 т. Т. 3. Расцвет реализма / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); ред.: А.С. Бушмин, Е.Н. Купреянова, Д.С. Лихачев [и др.]; гл. ред. Н.И. Пруцков. – Л.: Наука, Ленинградское отд-ние, 1982. – 878 с.
5. **Кулешов, В.И.** История русской литературы XIX века: учебное пособие для вузов / В.И. Кулешов. – М.: Акад. Проект: Трикста, 2004. – 794 с.
6. Русская литературная классика XIX века: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению и специальности «Филология» / В А. Свительский [и др.]. – Воронеж: Родная речь, 2003. – 425 с.

Исследования общего характера

1. «Натуральная школа» и ее роль в становлении русского реализма: сборник статей / Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; отв. ред., авт. введ. И.П. Видуэцкая. – М.: Наследие, 1997. – 255 с.
2. **Баевский, В.С.** История русской поэзии 1730-1980: компендиум / В.С. Баевский. – М.: Интерпракс, 1994. – 293 с.
3. **Гинзбург, Л.Я.** О психологической прозе / Л.Я. Гинзбург. – М.: Intrada, 1999. – 415 с. (Или любое издание.)
4. **Журавлева, А.И**. Русская драма и литературный процесс XIX века / А.И. Журавлева. – М.: изд-во МГУ, 1988 – 198 с.
5. **Ильин, И.А.** Россия в русской поэзии / И.А. Ильин // **Ильин, И.А.** Собр. соч.: в 10 т. Т. 6. Кн. 2. О России / И.А. Ильин; сост., вступ. ст. и коммент. Ю.Т. Лисицы. – М.: Русская книга, 1996. – С. 210–223.
6. История всемирной литературы: в 9 т. Т. 6 / отв. ред. И.А. Тертерян [и др.]. – М.: Наука, 1989. – 880 с; Т. 7 / отв. ред. И. А. Бернштейн [и др.]. – М.: Наука, 1991. – 830 с.

7. **Корман, Б.О.** Романтическая лирика эпохи реализма / Б.О. Корман // **Корман, Б.О.** Избранные труды по теории и истории литературы / предисл. и сост. В.И. Чулкова. – Ижевск: изд-во Удмуртского ун-та, 1992. – С. 209–215.
8. **Кулешов, В.И.** Русская демократическая литература 50-60-х годов XIX века: учебное пособие / В.И. Кулешов. – М.: Высшая школа, 1989. – 149 с.
9. **Лебедев, Ю.В.** Духовные истоки русской классики. Поэзия XIX века: историко-литературные очерки / Ю.В. Лебедев. – М.: Классикс Стиль, 2005. – 256 с.
10. **Недзвецкий, В.А.** Русский социально-универсальный роман XIX века: Становление и жанровая эволюция / В.А. Недзвецкий; Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, Филол. фак. – М.: АО «Диалог-МГУ», 1997. – 262 с.
11. **Пумпянский, Л.В.** Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы / Л.В. Пумпянский. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 864 с.

Дополнительная литература

И.А. Гончаров

1. **Кантор, В.К.** Долгий навык ко сну (размышления о романе И.А Гончарова «Обломов») / В.К. Кантор // Вопросы литературы. – 1989. – № 1. – С. 149–185.
2. **Краснощекова, Е.А.** Иван Александрович Гончаров: мир творчества / Е.А. Краснощекова. – М.: Пушкинский фонд, 1997. – 491 с.
3. **Недзвецкий, В.А.** Романы И.А. Гончарова / В.А. Недзвецкий. – М.: изд-во МГУ, 1996. – 112 с.
4. **Отрадин, М.В.** Проза И.А. Гончарова в литературном контексте: монография / М.В. Отрадин. – СПб.: изд-во Санкт-Петерб. ун-та, 1994. – 169 с.
5. Роман И.А. Гончарова «Обломов» в русской критике: сб. статей / сост., авт. вступ. статьи и комм. М.В. Отрадин. – Л.: изд-во Ленингр. ун-та, 1991. – 300 с.
6. **Старосельская, Н.Д.** Роман И.А. Гончарова «Обрыв»: монография / Н.Д. Старосельская. – М.: Художественная литература, 1990. – 223 с.
7. **Фаустов, А.А.** И.А. Гончаров // **Фаустов, А.А.** Авторское поведение в русской литературе / А.А. Фаустов. – Воронеж, 1996. – С. 49–72.

И.С. Тургенев

1. **Бялый, Г.А.** Русский реализм. От Тургенева к Чехову / Г.А. Бялый; вступ. ст. В.М. Марковича. – Л.: Советский писатель. Ленингр. отд-ние, 1990. – 637 с.
2. **Зайцев, Б.К.** Жизнь Тургенева: литературная биография / Б.К. Зайцев. – М.: Дружба народов, 1998. – 155 с.
3. **Маркович, В.М.** Человек в романах И.С. Тургенева / В.М. Маркович; Ленингр. гос. ун-т им. А.А. Жданова. – Ленинград: изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1975. – 152 с.
4. **Муратов, А.Б.** Тургенев-новеллист (1870-1880-е годы) / А.Б. Муратов. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. – 119 с.
5. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» в русской критике: сборник / сост., авт. вступ. ст., с. 5-25, и коммент. И.Н. Сухих. – Л.: изд-во ЛГУ, 1986. – 384 с.
6. **Страхов, Н.Н.** Критические статьи о И.С. Тургеневе и Л.Н. Толстом. 1862–1885 / Н.Н. Страхов; репринт. изд. 1895 г.; предисл. Г.В. Мосалевой. – Ижевск, 2011. – 524 с.
7. **Топоров, В.Н.** Странный Тургенев: (Четыре главы) / В.Н. Топоров; Рос. гос. гуманитар. ун-т, Ин-т высш. гуманитар. исслед. – М.: РГГУ, 1998. – 188 с.

Н.А. Некрасов

1. **Бухштаб, Б.Я.** Н.А. Некрасов: проблемы творчества / Б.Я. Бухштаб; послесл. Б.Ф. Егорова. – Л.: Советский писатель. Ленингр. отд-ние, 1989. – 349 с.
2. **Корман, Б.О.** Лирика Некрасова / Б.О. Корман. – 2-е изд., перераб. И доп. – Ижевск: Удмуртия, 1978. – 299 с.
3. **Скатов, Н.Н.** Некрасов: Современники и продолжатели: очерки / Н.Н. Скатов. – М.: Советская Россия, 1986. – 334 с.
4. **Чуковский, К.И.** Мастерство Некрасова / К.И. Чуковский. – М.: Художественная литература, 1971. – 711 с.

Ф.И. Тютчев

1. **Аксаков, И.С.** Биография Федора Ивановича Тютчева / И.С. Аксаков. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 329 с. (Или любое и здание.)
2. **Берковский, Н.Я.** Ф.И. Тютчев / Н.Я. Берковский // **Берковский, Н.Я.** О русской литературе: сборник статей / Н.Я. Берковский. – Л.: Художественная литература. Ленингр. отд-ние, 1985. – С. 153–199.

3. **Биншток, Л.М.** Автор в лирике Ф.И. Тютчева: учебное пособие / Л.М. Биншток; отв. ред. Н.А. Ремизова; М-во образования Рос. Федерации, Удмурт. гос. ун-т, Филол. фак. – Ижевск: типография Удмуртского госуниверситета, 2003. – 153 с.
4. **Касаткина, В.Н.** Поэзия Ф.И. Тютчева / В.Н. Касаткина. – М.: Просвещение, 1978. – 176 с.

А.А. Фет

1. **Благой, Д.Д.** Мир как красота / Д.Д. Благой // **Фет, А.А.** Вечерние огни / А.А. Фет; изд. подгот. Д.Д. Благой, М.А. Соколова; примеч. М.А. Соколовой, Н.Н. Грамолиной. – 2-е изд. – М.: Наука, 1979. – С. 760–785.
2. **Бухштаб, Б.Я.** А.А. Фет: Очерк жизни и творчества / Б.Я. Бухштаб; АН СССР. – 2-е изд. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1990. – 137 с.
3. **Гаспаров, М.Л.** Фет безглагольный. Композиция пространства, чувства и слова / М.Л. Гаспаров // **Гаспаров, М.Л.** Избранные труды. Т. II. О стихах / ред. А.М. Зотова. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 21–32.
4. **Сухих, И.Н.** Шеншин и Фет: жизнь и стихи: учебно-методическое пособие / И.Н. Сухих. – СПб.: Фак. филологии и искусств СПбГУ, 2009. – 50 с.
5. **Фаустов, А.А.** Язык переживания русской литературы: На пути к середине XIX в. / А.А. Фаустов. – Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 1998. – 125 с.

Н.Г. Чернышевский

1. **Видуэцкая, И.П.** Писатели-демократы 1860-х-начала 1880-х годов и роман Чернышевского «Что делать?» / И.П. Видуэцкая // «Что делать?» Н.Г. Чернышевского. Историко-функциональное исследование / отв. ред. К.М. Ломунов. – М.: Наука, 1990. – С. 37–77.
2. **Гуральник, У.А. У.** Роман «Что делать?» сегодня. Опыт современной интерпретации / У.А. Гуральник, Ю.У. Гуральник // «Что делать?» Н.Г. Чернышевского. Историко-функциональное исследование / отв. ред. К.М. Ломунов. М.: Наука, 1990. – С. 218–241.
3. **Кантор, В.К.** «Срубленное древо жизни». Судьба Николая Чернышевского / В. Кантор. – М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 528 с. (Серия «Российские Пропилеи»).

4. **Пинаев, М.Т**. Н.Г. Чернышевский: художественное творчество: учебное пособие по спецкурсу / М.Т. Пинаев. – М.: Просвещение, 1984. – 224 с.
5. **Подшивалова, Е.А.** О сюжетной организации романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?» (опыт системного анализа) / Е.А. Подшивалова // Поэтика русского реализма второй половины XIX века: учебное пособие / сост. Н.А. Ремизова. – Ижевск: Удм. гос. ун-т, 1978. – С. 5–22.

А.К. Толстой

1. **Жуков, Д.А.** Алексей Константинович Толстой / Д.А. Жуков. – М.: Молодая гвардия, 1982. – 383 с.
2. **Жуков, Д.А.** Козьма Прутков и его друзья / Д.А. Жуков. – М.: Современник, 1973. – 382 с. (Переиздание: М.: «Клуб 36.6», 2013.)
3. **Илюшин, А.А.** Стихотворения и поэмы А.К. Толстого / А.А. Илюшин. – М.: изд-во Моск. ун-та, 1999. – 87 с.

А.Ф. Писемский

1. **Аннинский, Л.А.** Три еретика: об А.Ф. Писемском, П.И. Мельникове-Печерском, Н.С. Лескове / Л.А. Аннинский; вступ. ст. С. Чупринина. – М.: Книга, 1988. – 350 с.
2. **Пустовойт, П.Г.** А.Ф. Писемский в истории русского романа / П.Г. Пустовойт. – М.: изд-во Моск. ун-та, 1969. – 269 с.

А.И. Герцен

1. **Гинзбург, Л.Я.** «Былое и думы» Герцена / Л.Я. Гинзбург. – М.: Гослитиздат. Ленингр. отд-ние, 1957. – 374 с.
2. **Туниманов, В.А**. А.И. Герцен и русская общественно-литературная мысль XIX в. / В.А. Туниманов. – СПб.: Наука, 1994. – 218 с.

С.Т. Аксаков

1. **Анненкова, Е.И.** Аксаковы / Е.И. Анненкова. – СПб.: Наука, 1998. – 365 с.
3. **Кошелев, В.А.** «Все счастливые семьи…» / В.А. Кошелев // Север. – 1986. – № 3-5. – С. 110–120.
4. **Машинский, С.** Предисловие / С. Машинский // **Аксаков, С.Т.** Семейная хроника; Детские годы Багрова-внука / С.Т. Аксаков; предисл. и примеч. С. Машинского. – М.: Художественная литература, 1982. – С. 3–22.

А.Н. Островский

1. **Журавлева, А.И.** А.Н. Островский-комедиограф / А.И. Журавлева. – М.: изд-во МГУ, 1981. – 216 с.
2. **Лакшин, В.Я.** Александр Николаевич Островский / В.Я. Лакшин. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Искусство, 1982. – 568 с.
3. **Мосалева, Г.В.** «Непрочитанный» А.Н. Островский: поэт иконной России: монография / Г.В. Мосалева. – Ижевск: Удмуртский ун-т, 2014. – 295 с.
4. **Овчинина, И.А.** А.Н. Островский. Этапы творчества / И.А. Овчинина. – М., 1999. – 220 с.
5. Драма А.Н. Островского «Гроза» в русской критике: сб. статей / сост, авт. вступ. статьи и комм. И.Н. Сухих. – Л.: изд-во Ленингр. ун-та, 1990. – 336 с.

Периодические издания

1. Вопросы литературы.
2. Литература в школе.
3. Литературная учеба.
4. Новое литературное обозрение.
5. Русская литература.
6. Русская словесность.
7. Филологические науки. Научные доклады высшей школы.

Интернет-ресурсы

1. Русская литература // Русский филологический портал «Philology.ru». – Режим доступа: http://philology.ru/literature2.htm.
2. Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор». – Режим доступа: http://feb-web.ru.
3. Электронные публикации ИРЛИ РАН. – Режим доступа: http://lib.pushkinskijdom.ru/.

Электронно-библиотечные системы (ЭБС)

1. ЭБС «УдНОЭБ». – URL: http://elibrary.udsu.ru/
2. ЭБС «Юрайт». – URL: https://urait.ru/
3. ЭБС «Znanium». – URL: https://znanium.ru/

3. САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА СТУДЕНТОВ

Самостоятельная работа студентов главным образом заключается в изучении рекомендованной основной и дополнительной литературы; чтении художественных текстов; в подготовке к практическим занятиям, зачету / экзамену по дисциплине. Кроме того, самостоятельная работа включает в себя:

1) подготовку сообщения / доклада;
2) создание презентации;
3) конспектирование научной работы;
4) изучение материала к практическим занятиям, не рассмотренного совместно по причине ограниченного количества времени;
5) написание реферата.

Обязательным минимумом освоения художественной литературы для студентов является знание текста произведений, обозначенных в списке вопросов к зачету/экзамену.

Освоение литературоведческой и критической литературы из рекомендательного списка происходит как непосредственно по мере изучения каждого из предусмотренных программой разделов (см. структуру дисциплины), так и в течение семестра.

Поскольку план каждого практического занятия известен заранее, студенты могут подготовить сообщение по одному из вопросов, предложенных к занятию. Сообщение должно занимать не более 5–7 минут.

Выступление с докладами предполагается на занятии-семинаре, посвященном изучению романа И.А. Гончарова «Обломов», а также романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» в русской критике. Студенты могут подготовить доклад по отдельно взятой статье как индивидуально, так и в мини-группе (2–3 человека). В последнем случае изучаемую статью необходимо разделить, соответственно, на 2–3 смысловые части, чтобы каждый студент в мини-группе мог выступить. Доклад должен занимать не более 10–15 минут.

Создание презентации может быть приурочено к сообщению и / или докладу. Презентация должна отражать основные положения, тезисы сообщения и / или доклада.

Конспектирование научных работ главным образом выполняется студентами при подготовке к занятиям, посвященным повестям И.С. Тургенева и поэзии середины XIX века. Студентам необходимо законспектировать 3 научные статьи.

Темы лекционных и практических занятий, не рассмотренные в аудитории, предлагаются студентам для самостоятельного изучения. Каждая тема сопровождается пояснением (лекция) или списком вопросов (практическое занятие).

В качестве самостоятельного освоения части учебного материала студентам, не набравшим нужное количество баллов в ходе аудиторной работы, рекомендовано написание реферата по предложенной преподавателем проблеме. В реферате студентам необходимо представить углубленное изучение обозначенной проблемы.

Подготовка к зачету / экзамену предполагает актуализацию знаний, приобретенных студентами в течение семестра в ходе изучения русской литературы 1840–1860-х гг.; проработанность основной учебной и научной литературы (по возможности и дополнительной), чтение и осмысление рекомендованных художественных произведений, относящихся к указанному периоду.

При необходимости студенты могут обратиться к преподавателю за консультацией. Время и место консультаций объявляются студентам в начале семестра.

В ходе выполнения самостоятельной работы студент должен проявить:

- способность к самостоятельному поиску в русле выбранной проблематики;
- умение находить и использовать нужную информацию;
- навыки конспектирования научной литературы;
- умение строить научное монологическое (развернутое, аргументированное) высказывание; навыки презентации собственных идей;
- навыки самостоятельного анализа художественного произведения.

4. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ СТУДЕНТАМ

В ходе изучения дисциплины предполагаются различные формы освоения студентами материала: изучение основной и дополнительной литературы; чтение художественных произведений; выступление с сообщением, докладом, сопровождаемое презентацией; конспектирование научной работы; написание реферата по научной проблеме. Методические рекомендации помогут студенту в подготовке к этим видам деятельности.

1. Изучение основной и дополнительной литературы может быть оформлено студентами в виде **КОНСПЕКТА**. Кроме того, конспектирование является обязательным видом деятельности при подготовке к занятию по романам И.А. Гончарова «Обломов» и И.С. Тургенева «Отцы и дети» в русской критике.

КОНСПЕКТ (лат. ***conspectus*** – *обозрение, обзор, очерк*) предполагает письменное изложение основных положений изучаемого материала, составление тезисов (статьи, монографии и т. д.) в кратком виде.

Требования к выполнению конспекта:

- в начале конспекта обязательно указываются ФИО автора, название работы, ее выходные данные;
- конспект должен отражать постраничные выдержки из работы (с указанием страниц первоисточника). Конспект не должен быть простым копированием текстового материала, тем более в полном объеме. Такие работы не оцениваются;
- конспект должен быть оформлен в письменном виде. В исключительных случаях конспект может быть сдан в электронном виде (*Windows/Word, кегль набора – 12 пт, интервал – полуторный, поля по 2 см (со всех сторон), шрифт Times New Roman, абзацный отступ – 1,25 см*). При этом главные мысли могут быть выделены цветом или особым шрифтом (полужирным, курсивом, подчеркиванием).

Статьи для обязательного конспектирования:

1. **Пумпянский, Л.В.** Тургенев-новеллист / Л.В. Пумпянский // **Пумпянский, Л.В.** Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы / Л.В. Пумпянский. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 427–448.
2. **Щукин, В.Г.** Поэзия усадьбы и проза трущобы / В.Г. Щукин // Из истории русской культуры: очерки по русской культуре XIX века. Т. V.

XIX век / сост. Б.Ф. Егоров, А.Д. Кошелев. – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 574–588.

3. **Корман, Б.О.** Романтическая лирика эпохи реализма / Б.О. Корман // **Корман, Б.О.** Избранные труды по теории и истории литературы / предисл. и сост. В.И. Чулкова. – Ижевск: изд-во Удмуртского ун-та, 1992. – С. 209–215.

2. **Сообщение** предполагает краткое изложение достоверных фактов на заданную тему. Темы сообщений соответствуют вопросам, рассматриваемым на каждом практическом занятии.

В сообщении важны логическая последовательность материала, краткость и точность формулировок. Следовательно, при подготовке сообщения необходимо составить план раскрытия темы, выбрать достоверные источники информации, оформить сообщение в письменном / электронном виде.

На сообщение отводится 5–7 минут.

За выступлением с сообщением следует его коллективное обсуждение, студент должен быть готов к вопросам аудитории. При ответе на вопросы, а также для аргументации своей точки зрения, следует опираться главным образом на содержание художественного произведения, авторитетные научные источники.

3. **Доклад** – устный рассказ на заданную или самостоятельно сформулированную тему; выступление с развернутым, аргументированным, подробным рассмотрением какой-либо проблемы.

Как правило, доклад представляет собой письменный текст, который зачитывается перед аудиторией.

Подготовка к докладу включает в себя следующие этапы:

- чтение художественного произведения с точки зрения заданной темы;
- подбор критической литературы (с целью проведения доказательного анализа, подтверждения или опровержения мнения исследователей);
- составление плана-конспекта или развернутого плана, содержащего не только указания на последовательность мыслей, но и заметки по их аргументации, цитаты-примеры;
- подготовка тезисов, если докладчик хорошо владеет содержанием материала:
  - ✓ ***тезис*** (греч. ***θέσις*** – *место*; *положение*) – положение, утверждение, которое автор или оратор намерен доказать, защитить или опровергнуть;

- ✓ обычно тезис – развернутое предложение или несколько предложений, формулирующих мысль-идею, которая будет обоснована в докладе.

Структура доклада:

- формулировка темы и цели доклада;
- введение (постановка проблемы; актуальность темы; указание на то, кто и каким образом рассматривал ее; обоснование собственного интереса к данной теме; методика анализа; задачи исследования);
- основная часть (раскрытие темы / проблемы на примере художественных произведений; привлечение теоретического / критического материала по теме; критическое осмысление уже существующих работ по выбранной теме; самостоятельно выполненный анализ текстов с точки зрения выбранного идейно-тематического комплекса);
- заключение (формулировка выводов исследования; если тема предполагает дальнейшее исследование – на примере других текстов, можно наметить перспективу изучения данной темы / проблемы; возможно указание литературы, которая привлекалась для подготовки к докладу).

Выступление с докладами предполагается на четырех занятиях:

– первое посвящено роману И.А. Гончарова в русской критике (доклады по статьям Н.А. Добролюбова «Что такое обломовщина?», А.В. Дружинина «“Обломов”, роман И.А. Гончарова: Два тома, Спб. 1859», монографии В.А. Кантора «В поисках личности: опыт русской классики»);

– второе – русской дворянской усадьбе в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» (доклад по монографии Е.Е. Дмитриевой, О.Н. Купцовой «Жизнь усадебного мифа: Утраченный и обретенный рай»);

– третье – изучению тургеневского романа «Отцы и дети» в русской критике; в этом случае занятие полностью строится как семинар (доклады по статьям М.А. Антоновича «Асмодей нашего времени», Д.И. Писарева «Базаров», Н.Н. Страхова «И.С. Тургенев. Отцы и дети», Ю.В. Манна «Базаров и другие», В.М. Марковича «Кто такой Базаров?»);

– четвертое – известной в XIX в. мистификации, «литературной маске» – Козьме Пруткову.

Студенты могут подготовить доклад по отдельно взятой статье как индивидуально, так и в мини-группе (2–3 человека). В последнем случае изучаемую статью необходимо разделить, соответственно, на 2–3 смысловые части, чтобы каждый студент в мини-группе мог выступить.

На доклад отводится 10–15 минут, после чего следует его обсуждение – вопросы слушателей и ответы докладчика. В ходе обсуждения устанавливается правомерность выводов, к которым пришел докладчик.

4. Сообщение и доклад могут сопровождаться **ПРЕЗЕНТАЦИЕЙ**. Выполнение презентации предполагает:

- осмысление студентом материала по теме или проблеме;
- структурирование и изложение этого материала;
- формирование визуального или аудиовизуального ряда для сопровождения материала;
- оформление презентации в приложении PowerPoint.

Требования к презентации:

- объем – не менее 10 слайдов;
- слайд не должен быть перегружен текстовой информацией;
- не рекомендуется использовать контрастно близкие цвета фона и текста: фон слайда желательно оставлять белым / светлым, шрифт текста – черным / темным;
- кегль набора: в заголовке – от 28 пт, в тексте – от 18 пт;
- при оформлении текста, таблиц и пр. следует придерживаться одного стиля;
- подбор иллюстраций, видео- или аудиоматериалов должен отвечать теме;
- дизайн слайдов не должен затруднять восприятие текста.

5. **РЕФЕРАТ** (от лат. ***referre*** – *докладывать*, *сообщать*) – краткое изложение содержания документа или его части, включающее основные фактические сведения и выводы, необходимые для первоначального ознакомления с документом и определения целесообразности обращения к нему.

Написание реферата предполагает углубленное изучение обозначенной проблемы. Автор реферата должен проявить умение обобщать материал, почерпнутый из нескольких научных или критических источников; соблюдать логику и композиционную стройность изложения; знать и уместно цитировать художественный текст (исследованию которого посвящена реферативная работа) в качестве аргумента при изложении поставленной проблемы. В заключении к реферату автор должен суметь обобщить изложенный материал и сделать вывод.

Общие требования к оформлению:

- реферат должен иметь четкую логическую структуру, которую необходимо отразить в оглавлении: введение, основная часть (может быть и разделение на главы или параграфы), заключение, список использованной литературы (в список необходимо включить и издание литературных произведений, связанных с темой);
- список должен включать не менее 3-х источников и быть оформленным в соответствии с требованиями ГОСТ;
- объем реферата – не менее 7–9 страниц стандартного компьютерного набора;
- реферат должен быть сдан в электронном виде (*Windows/Word, кегль набора – 14 пт, интервал – полуторный, поля по 2 см (со всех сторон), шрифт Times New Roman, абзацный отступ – 1,25 см*)

Написание реферата по определенной проблеме курса может быть рекомендовано студентам, не набравшим нужное количество баллов в ходе аудиторной работы.

Реферат оценивается максимальным количеством баллов, если выполнены все требования к написанию реферата: обозначена проблема, сделан краткий анализ различных точек зрения, сформулированы выводы, тема раскрыта полностью, выдержан объем, соблюдены требования к внешнему оформлению.

Преподаватель вправе снизить общее количество баллов за реферат, если имеются неточности в изложении материала; отсутствует логическая последовательность в суждениях; не выдержан объем реферата; имеются упущения в оформлении.

Реферат оценивается минимальным количеством баллов, если имеются существенные отступления от требований к реферированию: тема освещена лишь частично; допущены фактические ошибки в содержании реферата, отсутствует вывод.

Реферат не оценивается, если тема не раскрыта, обнаруживаются непонимание проблемы, явная несамостоятельность работы.

5. КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ПО КУРСУ

Контроль усвоения знаний, умений и навыков по изучаемому курсу проводится устно. Студенту предлагается один вопрос из перечня.

Вопросы по русской литературе 1840-1860-х гг.

1. Особенности литературного процесса 1840-х гг. Общая характеристика. «Натуральная школа» как этап развития русского реализма. «Физиология Петербурга» – литературно-эстетический манифест «натуральной школы». Анализ двух очерков из альманаха (на выбор).
2. Роман А.И. Герцена «Кто виноват?»: проблематика и поэтика.
3. Роман И.А. Гончарова «Обыкновенная история»: биография человека в контексте времени. Традиции «натуральной школы» (особенности конфликта, композиции, образной системы).
4. Обломов как социальный и национальный тип в романе И.А. Гончарова «Обломов». Позиция автора по отношению к герою. Поэтика (средства художественной обрисовки) образа Обломова. Критика XIX – начала XX вв. о романе И.А. Гончарова «Обломов».
5. Роман И.А. Гончарова «Обрыв»: особенности повествования, проблематика. Связь трех романов И.А. Гончарова на уровне идей и поэтики.
6. Творчество И.С. Тургенева. Периодизация, общая характеристика. Философские основы художественного метода И.С. Тургенева.
7. Цикл рассказов И.С. Тургенева «Записки охотника»: проблематика и поэтика. Анализ двух рассказов из цикла.
8. И.С. Тургенев-новеллист. Художественные особенности повестей писателя 1850-х гг. («Ася», «Первая любовь», «Вешние воды», «Фауст»). Философия природы и любви.
9. Образ русской усадьбы в повестях и романах И.С. Тургенева.
10. «Реальный» разночинец в романе «Отцы и дети». Универсальное и конкретно-историческое содержание образа главного героя. Базаров в русской критике XIX–XX вв. (Д.И. Писарев, М.А. Антонович, Н.Н. Страхов, В.М. Маркович, Ю.В. Манн).
11. Литературная ситуация в 1860-е гг. Общая характеристика. Творчество беллетристов-шестидесятников (Ф.М. Решетников, Н.Г. Помяловский, В.А. Слепцов): проблематика и поэтика.
12. Модификация жанра очерка в литературе 1860-х гг. (на примере «Очерков бурсы» Н.Г. Помяловского или цикла «Письма об Осташкове» В.А. Слепцова).

13. Литературная деятельность Н.Г. Чернышевского. Роман «Что делать?»: основные идеи, поэтика.
14. Общая характеристика развития русской поэзии в середине XIX в. Основные направления и имена.
15. Литературная деятельность Н.А. Некрасова: общая характеристика. Новаторские особенности лирики Н.А. Некрасова.
16. Тема социальной трагедии в поэзии Н.А. Некрасова. Образ Музы в его стихотворениях.
17. Мир и человек в философской лирике Ф.И. Тютчева.
18. Особенности романтической лирики А.А. Фета.
19. Тема любви в «Денисьевском цикле» Ф.И. Тютчева и «Панаевском цикле» Н.А. Некрасова.
20. Сатирическое направление в поэзии середины XIX в. Основные темы, принципы и жанры сатиры В. Курочкина, Д. Минаева, Н. Трефолева. Творчество Козьмы Пруткова.
21. Направления развития русской драмы середины XIX в. Драматическая трилогия А.К. Толстого («Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис»). Сатирические комедии А.В. Сухово-Кобылина («Свадьба Кречинского», «Дело», «Смерть Тарелкина»).
22. Роль А.Н. Островского в создании русского национального театра. Его драматургия как целостная художественная система и как модель национального бытия. Периодизация творчества А.Н. Островского.
23. Купеческий быт как идиллия («Бедность не порок» или «Не в свои сани не садись») и как трагедия («Гроза»). Н.А. Добролюбов («Темное царство», «Луч света в темном царстве») и А.А. Григорьев («После “Грозы” Островского») о драматургии А.Н. Островского.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Л.В. Пумпянский. *Тургенев-новеллист*[*]

1

(427) Повести и рассказы Тургенева представляют замечательный эпизод в истории нашего и общеевропейского новеллистического искусства, не нашедший еще достаточной научной оценки. Научный интерес к вопросам, связанным с происхождением, составом и значением тургеневских новелл, замечается только в последнее десятилетие, но главная работа в этой области еще вся впереди.

Основной особенностью тургеневской новеллы является могущественная «оркестровка», пейзажная и «философская». В этом главное отличие ее от «Повестей Белкина», от «Тамани», от повестей Гоголя и раннего Достоевского, в этом же причина громадного ее влияния на западноевропейскую (особенно немецкую и английскую) литературу.

Поворот Тургенева к новому типу «оркестрованной» повести происходит с полной отчетливостью во вторую половину 50-х годов («Поездка в Полесье» 1857), но отдельные черты нового новеллистического искусства заметны уже гораздо раньше, по крайней мере с «Дневника лишнего человека» 1850 г. И «Трех встреч» 1851 г. Мы сейчас увидим, что весь этот сложный процесс перехода Тургенева к новой, не-пушкинской и не-лермонтовской, новелле связан с аналогичным процессом, протекавшим в европейской (в частности, немецкой) литературе и вытекшим непосредственно из катастрофы революции 1848 года. Реакция 50-х годов в Германии, «реальная политика» Бисмарка, философия Шопенгауэра, сложение новой немецкой буржуазной литературы – вот обстоятельства, которые надо иметь в виду, чтобы понять последнее основание особенностей тургеневской новеллы, а также причины крайней несхожести ее со всей предшествующей историей этого жанра в России.

2

Успех философии Шопенгауэра в 50-е годы свидетельствовал о громадном падении уровня философской культуры немецкой буржуазии. При всем блеске своего литературного таланта и при всем разнообразии (428) своего чисто интеллектуального дарования, Шопенгауэр все же вульгарный мыслитель, хотя бы уже потому, что он ни разу отчетливо не поставил перед собой вопроса о методике философского мышления. Ответственнейшие положения своей си-

[*] Приводится по книге: **Пумпянский, Л.В.** Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы / Л.В. Пумпянский. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 427–448.

стемы он обосновывал ссылкой на непосредственную очевидность, на данные непосредственного вчувствования в объект, которое казалось ему высшим и достовернейшим способом познания. Так, например, Шопенгауэр говорит («Мир как воля и представление», Т. I, гл. 15) о «непосредственном, наглядном восприятии сущности мира», по сравнению с которым (там же, гл. 7) «наука в собственном смысле слова... никогда не даст вполне удовлетворительного объяснения, ибо она не пересекается с последней сущностью мира». Даже основной, центральный догмат шопенгауэровского объяснения мира: «сущность вещей есть воля» – достигнут им на наивном пути аналогии, перенесения на мир результата самовосприятия; Шопенгауэр (там же, гл. 21) приглашает своего читателя «вдуматься» и убедиться, что сила, действующая в магните, выгоняющая стебель к солнцу, завязывающая химические соединения и пр., есть не что иное, как то, что во внутреннем опыте всякого дано ему в виде его собственной воли. Убедить в этом, наивно добавляет Шопенгауэр, может только «размышление» (Anwendung der Reflexion). Следовательно, в основе всей его системы лежит неограниченное доверие к внутреннему опыту, об иллюзиях и обманах которого он, очевидно, не знает ничего. Философской гарантией оказывается только сила и яркость пережитой концепции, – а это как раз и характеризует нефилософский, примитивный (при всей культурной и литературной насыщенности) и в самом глубоком смысле этого слова реакционный (ибо возвращающий философию к методике мифологии) тип мышления о мире[1].

Исторически понятно происхождение системы Шопенгауэра в 1810-е годы как одного из многочисленных тогда ответов на поставленную романтизмом задачу отыскания философского «ключа» к миру, – но совершенно иное дело всеевропейская слава Шопенгауэра через 40 лет после того, как его система сложилась в совершенно законченной форме, в 50-е годы; совершенно иное – триумф его философии в бисмарковой Пруссии, Франции Второй империи и России Тургенева, Толстого и Фета. Иначе как глубоким упадком философской мысли господствующих классов нельзя объяснить то обстоятельство, что учение его, собственно говоря, глубоко не философское, обошло всю Европу, как последнее и окончательное слово философской мудрости, как решение философской задачи тысячелетий! Буржуазия нашла своего мудреца и ради него изменила традициям своей же собственной классической философии, наследие (429) которой было ей уже не по силам. Диалектика, философия восходящего класса, сменилась стабилизированной «панорамой» мира, т. е., в сущности, мифологической импрессией, что в данном случае означало отказ немецкой

[1] **Примечание составителя сборника**: Здесь и далее Л. В. П. развивает применительно к Шопенгауэру высказанные им в статье о Тютчеве (С. 227–229) суждения о нефилософском характере метафизических систем, восходящие к общему корпусу представлений Невельской школы о целях и задачах философии.

буржуазии от серьезной философской культуры и возвращение ее к примитивному типу мышления о мире, – кстати, шопенгауэровская «воля» разительно сходна с «силой» (mana), таящейся в предметах по религиозным учениям, например, диких племен Центральной Австралии. В таких случаях можно говорить, если угодно, об «одичании» философской мысли, не в разговорнометафорическом, а в буквальном смысле слова.

Между тем как передовая философская мысль от Гегеля через Фейербаха шла к Марксу, немецкая буржуазия от правого гегельянства, которое было ее нормальной позицией в 30-е годы, перешла частью к физиологическому (недиалектическому) материализму, частью к философским сказкам шопенгауэровской мифологии об изначальной Воле, о сознании, вдруг осветившем ее высшие ступени, о мировом страдании, об искуплении мира бескорыстным созерцанием художника и самоотречением аскета. Это был грубый регресс.

3

Тургенев совершил, вместе с немецкой буржуазной культурой, весь этот регрессивный философский путь. К сожалению, научное выяснение этого вопроса еще невозможно, потому что, во-первых, у нас еще нет отвечающей современным требованиям монографии о развитии философских взглядов Тургенева, так что лишь в самых общих чертах его можно определить как путь от умеренного гегельянства к импрессионистическому шопенгауэризму (о чем ниже), а во-вторых, научно не обследован еще вопрос об огромном влиянии, оказанном системой Шопенгауэра на сложение различных русских идеологий; достаточно назвать, кроме Тургенева, имена Л. Толстого, А.А. Фета, к которым следует присоединить Ф. Сологуба (картина мира, лежащая в основании его лирики и прозы, представляет вариант волюнтаристской мифологии) и, частично, А. Чехова; вообще, полоса влияния Шопенгауэра прошла по всей русской культуре, заняв около полустолетия (от 1850-х годов до 1910-х: повесть Сологуба «Звериный быт» написана незадолго до войны!), причем все русские идеологии, сложившиеся в орбите этого влияния, в разных оттенках и в различном смысле слова, были одинаково реакционны и образовали в совокупности философский правый фланг русской культуры. Замечательно, какой верный классовый инстинкт подсказал русским разночинцам (и всей передовой молодежи) равнодушное либо враждебное отношение к повестям Тургенева. И обратно: едва стала слагаться неореакционная (430) идеология 90-х годов (через несколько лет оформившаяся как русский символизм), первым делом ее была выдвинутая Мережковским переоценка этих повестей: романы Тургенева были объявлены его смертным, уже устаревшим наследием, а «Сон», «Собака», «Часы» и др. – основным вкладом его в русскую литературу, свободным от поли-

тических страстей эпохи, потому что жизнь в этих повестях взята в ее коренных, «вечных» очертаниях![2] Это распределение тургеневского наследия между левой общественностью и реакционными течениями всех типов весьма симптоматично; мы сейчас увидим, что философская ориентация повестей Тургенева действительно представляет реакционный антипод диалектического мышления; однако серьезное изложение вопроса, снова заметим, невозможно, пока нет в нашей исторической науке монографического обследования влияния, которое оказал Шопенгауэр на общую историю реакционных идеологий в России, – только в такой общей истории шопенгауэризм Тургенева нашел бы свое относительное место[3].

«Философичны» все без исключения повести Тургенева, все предполагают общее учение о жизни, а некоторые (в особенности повести 60-х годов) написаны как иллюстрирующий пример к такому учению. Особенно интересен «метод» этой философичности: от единичного наблюдения, от усмотренной связи совершается взлет к общему суждению о жизни, с пропуском всех посредствующих ступеней, так что громадный пробег мысли соединяет отрывочный «эпизод» и генеральное «учение». Благодаря влиянию Шопенгауэра, вся атмосфера тогдашней немецкой культуры была отравлена легкостью этого взлета, способного мгновенно «офилософить» любое фрагментарное жизненное наблюдение, подобно тому, скажем, как Эллис в «Призраках» мгновенно может перенестись за тысячу верст! Благодаря этой черте Шопенгауэр стал философом для «публики», именно публика была пленена кажущимся глубокомыслием этого молниеносного пробега мысли. Шопенгауэру достаточно вида цветка, раскрывшегося «как взирающее око» на вершине стебля, чтобы приписать растительному миру пассивное познание; от робости взглядов влюбленных, от стремления влюбленных укрыть свои отношения он умозаключает («Мир как воля и представление», Т. 2, гл. 44), что любовь стыдится себя же, потому что она есть измена делу освобождения от страданий мировой Воли. Таких примеров можно привести десятки. Приведем хотя бы один пример в доказательство того, как глубоко усвоен был этот тип мышления Тургеневым: «Я поднял голову и увидал на самом конце тонкой ветки одну из тех больших мух... Долго, более часа не отводил я от нее глаз... Глядя на нее, мне вдруг показалось, что я понял

[2] **Примеч. сост.**: Мережковский Д.С., ПСС, т. 15, с. 250–251 («О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», 1893). См. также обзор высказываний Мережковского о Тургеневе – Гречишкин, Лавров 1977, с. 172.

[3] **Примеч. сост.**: Сам Л. В. П. в работах кон. 1920-х –1930-х гг. о Тютчеве, Тургеневе, в книге ЛСЗА, в большой неопубликованной статье «Парнас и Бодлер», написанной в кон. 1930-х гг.. и предназначенной для «Истории французской литературы», не только исследует случаи прямого влияния Шопенгауэра на творчество русских и западноевропейских писателей, но и постоянно применяет понятие «шопенгауэрианство» для типологического анализа литературных явлений, т. е. показывает наличие шопенгауэрианских мотивов и тем. Ср. его наблюдения о шопенгауэризме Тютчева (с. 234).

жизнь природы, понял ее несомненный и явный, хотя для многих еще таинственный (431) смысл...» (в конце «Поездки в Полесье» 1857). Таким образом, между совершенно единичным наблюдением и ответственнейшим обобщением нет никакой внутренней преграды, никакого «методологического пространства». Культуропонижающее действие подобного метода очевидно. Именно с ним связана чрезвычайно быстрая популяризация новой модной системы, распространение и состав ее утверждений и популярного, нефилософского, типа конструкции этих утверждений. Отсюда же и возможность быстрого влияния на литературу, в особенности на беллетристику.

4

В истории повествовательного искусства Тургенева введение философской оркестровки (с конца 50-х годов явно шопенгауэровски украшенной) образует поворот к типу новеллы, в русской литературе еще никогда не слагавшемуся и связанному, как мы стараемся показать, с изменениями, происшедшими после 1848 года в культуре буржуазной Германии. Конечно, всегда была в русской (и французской) новелле сентенция либо краткое попутное обобщающее размышление (скажем, рассуждение о социальных переворотах в 13-й главе «Капитанской дочки»), но никогда еще не было того непрерывного «философского» сопровождения, на фоне которого, наличном либо предполагаемом, разворачивается само действие: так в большом приморском городе, в глубине всех изменяющихся звуков, никогда не умолкает единый, общий, объединяющий все другие шумы, глухой ропот моря. Эту особенность тургеневского искусства мы и называем философской оркестровкой (не настаивая, конечно, на термине) и разумеем под ней то единство философской настроенности, которое так резко отличает рассказ Тургенева от рассказа Пушкина.

Отчетливым примером является уже «Фауст» 1855 г.; рассказанный случай вливается в общее мистико-философское заключение «о тайной игре судьбы, которую мы, слепые, величаем слепым случаем» (см. запись от 12 марта в конце девятого письма), но, невидимо, это заключение сопровождает весь рассказ: уже во втором письме говорится о «тайных силах, на которых построена жизнь, и которые изредка, но внезапно пробиваются наружу». Именно эта **непрерывность** философской окраски рассказа отличает тургеневскую новеллу[4]. Заметим еще ту быстроту (432) обобщающего взлета, о котором мы только что говорили как о черте, свойственной философствованию Шопенгауэра, а благодаря его влиянию – и всей упадочной буржуазной мысли 50-х годов. В новеллах 60-х годов эта черта проступает еще явственнее; на каждом шагу в них попадаются

[4] Эпигоном Тургенева в этом отношении является столь популярный среди буржуазной немецкой публики <…> Стефан Цвейг, доведший до вульгарной карикатурности тип тургеневской новеллы.

размышления о смерти, о старости, о немощах человека, о судьбе, – некоторые из них, например, размышление Санина в прологе к «Вешним водам» (1871) о ничтожестве жизни, разрастаются до степени самостоятельного «стихотворения в прозе»[5]. Интересно, с какой настойчивостью повторяется Тургеневым в ряде повестей любимая (и по составу и по оркеструющей роли) его мысль: картина жизни, которую строит молодость, произвольна; только старость видит жизнь как она есть, во всей ее пустоте и ужасе. Например, в конце «Фауста»: «молодости позволительно так думать; но стыдно тешиться обманом, когда суровое лицо истины глянуло наконец тебе в глаза», – **наконец**! следовательно до порога смерти, до старости, жизнь человека отлучена от истины, иначе говоря, представляет цепь познавательных иллюзий! То же в начале «Аси» (1857): «молодость ест пряники золоченые, да и думает, что это-то и есть хлеб насущный: а придет время, – и хлебца напросишься»[6]. Это представление о старости как возрасте познания, возрасте философском по преимуществу, неотъемлемо, как известно, от взглядов Шопенгауэра на человеческую жизнь. «Чем дольше кто живет, говорит он «Парерги и Паралипомены», § 156), тем глубже он понимает, что жизнь носит характер великой мистификации». В другом месте он сочувственно цитирует старые английские стихи: «старость и опыт, взявшись за руки, ведут человека к смерти, и только на пороге ее он понимает, что всю свою жизнь он был обманут».

В подобного рода суждениях порочен не только смысловой состав (понимание жизни как грандиозной мистификации), но самый метод (а это, философски, гораздо важнее): построение универсальной оценки на основе впечатления, пусть даже ряда впечатлений. Что в обиходной жизни это делается сплошь да рядом, совершенно несомненно, но философия (или, как у Тургенева, философски оркестрованная литература), нисходящая до уровня такой методики, сама превращается в обиходное явление, в **явление интеллектуального обихода**, ничего общего не имеющее с действительной философской мыслью.

5

(433) Но главный спор с Тургеневым произойдет у современного читателя диалектика по вопросу об истории.

Шопенгауэр вообще не знает истории и отрицает ее реальность. Исторического измерения нет; кто считает историю действительным процессом, кто относится к ней серьезно, как к реальности, тот, следовательно, не понял учения Канта об идеальности времени, и следовательно, по Шопенгауэру, чужд фило-

[5] Кстати заметим, что происхождение «Стихотворений в прозе» тесно связано с разбираемым нами вопросом.

[6] См. еще в конце «Первой любви» (1860): «о молодость, молодость!.. ты как будто обладаешь всеми сокровищами вселенной...» и т. д.

софии вообще. Он не находит достаточно издевательств над заглавием гегелева курса «Философия истории»: какое противоестественное соединение понятий! философом может стать только тот, кто понял, что истории нет, потому что нет ее необходимой предпосылки: времени!

Отсюда ряд выводов эмпирических и, так сказать, литературных: смена исторических эпох есть только смена костюмов; суть жизни всегда была та же, та же пустота, то же бесконечное страдание, – но мы лучше продолжим мысль Шопенгауэра словами Тургенева: «то же легковерие и та же жестокость, та же потребность крови, золота и грязи... те же бессмысленные страдания во имя... ну, хоть во имя того же вздора, две тысячи лет тому назад осмеянного Аристофаном...» В этой же 14-й главе философского фрагмента «Довольно» (1864), представляющего центральный «манифест» тургеневского шопенгауэрианства[7], есть еще одно очень характерное место, представляющее даже в стилистическом отношении имитацию Шопенгауэра: «если бы вновь народился Шекспир, ему не из чего было бы отказаться от своего Гамлета, от своего Лира. Его проницательный взор не открыл бы ничего нового в человеческом быту: все та же пестрая и в сущности несложная картина развернулась бы перед ним в своем тревожном однообразии». Эта фраза кажется переводом из немецкого мыслителя. Но такие случаи редки, потому что Шопенгауэр сложил свой блестящий, неподражаемо точный язык главным образом на образцах французских моралистов XVII и XVIII вв. (а также на прозе Гете), Тургенев же, творец нового типа русской ритмической прозы, стремился к созданию эмоционального, неопределенно-волнующего, музыкального строя речи.

Отсутствие исторического пафоса, историзма вообще (главный недостаток всех повестей Тургенева) он часто старается восполнить пафосом (434) чисто волюнтаристическим, т. е. восторгом перед напряженностью волевой жизни. Мы не знаем во всей русской литературе более шопенгауэровской страницы, чем 21-я глава «Призраков», рассказывающая о полете станицы журавлей: «Чудно было видеть на такой вышине, в таком удалении от всего живого такую горячую, сильную жизнь, такую неуклонную волю...» и т. д. К характеристике постоянной у Тургенева биологической окраски этого волюнтаристического пафоса напоминаем еще общеизвестное стихотворение в прозе «Воробей».

[7] Вообще в начале 60-х годов увлечение Тургенева немецким философом достигает максимума. «Шопенгауэра, брат, надо читать поприлежнее, Шопенгауэра», – читаем в письме А.И. Герцену от 4 ноября 1862 года.

Примеч. сост.: Эта цитата из письма Герцену, опубликованного в Женеве в 1892 г., была поставлена в общую связь с мировоззрением Тургенева в 1896 г. Овеянико-Куликовским, первым указавшим на систему Шопенгауэра как на один из источников философского пессимизма Тургенева (Овсянико-Куликовский Д.Н.. Собр. соч., т. 2 (1913), с. 25, 27, 61).

Заметим, что систему Шопенгауэра характеризует не столько пресловутый пессимизм, сколько эта концепция неизменных основ жизни, так отчетливо выраженная в тургеневском «Довольно», и вытекающее из нее представление об истории как инсценировке. Здесь центр философской позиции Тургенева. Именно на этот центр должен в первую очередь направить свою критику современный читатель. Только критика эта должна быть не просто выдвижением своей, противоположной, импрессии («упадочной» импрессии Тургенева противопоставить, например, «героическую» контримпрессию), а радикальным разрушением самого импрессионистического метода мысли, т. е. метода, согласно которому мыслитель строит общее суждение о вещах, основываясь на **впечатлении**, произведенном ими. Такой способ мысли есть антипод философского. В особенности к ложным выводам он приведет, если дело идет об истории и вообще о развитии: ведь **закон** развития никогда во **впечатление** не уложится и не войдет, следовательно, импрессионистом не будет усмотрен вовсе, а следовательно, его суждение об истории касается вовсе не истории, ибо история есть прежде всего закономерность. Другими словами, мы приглашаем читателя Тургеневу-Шопенгауэру противопоставить Гегеля-Маркса, антиисторизму реакционной эпохи – диалектизм нашей, восходящей.

Заметим еще, это небезынтересно, что Тургенев воспринял от своего учителя даже такую деталь его интеллектуального склада, как усиленное уважение к поэзии (особенно к Шекспиру), понятой как один из путей проявления универсальной мудрости народов. Шекспир как оракул философского пессимизма – это Шекспир Шопенгауэра (см., например, «Парерги и Паралипомены», § 156а). Франкфуртский философ умел, как известно, мастерски цитировать. Мастерски уместно цитирует и Тургенев в 13-й главе «Довольно» «грозные слова поэта»: «наша жизнь – одна бродячая тень...» и пр., из «Макбета» (V, 5)[8]. Довольно было бы этой детали, (435) чтобы понять, как интимно вошел Тургенев в круг и в навыки мысли Шопенгауэра. Но у нас, как мы видели, есть ряд и более серьезных оснований видеть в философии тургеневских повестей 50-х и 60-х годов отзвук реакционного антиисторизма, господствовавшего тогда в немецкой культуре. Недаром русские реакционеры всегда предпочитали эти повести всем его социальным романам!

6

Философская оркестровка иногда переходит у Тургенева-новеллиста в общеэлегическую, в лирическую, но чаще нет нужды в этом переходе, потому что повесть представляет (классический пример: «Вешние воды» 1871) одну развернутую неделимую элегию. Мы подходим ко второму, не менее важному,

[8] Вообще Шекспиром – Шекспиром Шопенгауэра – буквально пропитаны все пять заключительных глав «Довольно».

отличию тургеневской новеллы от старшей, пушкинской. Недостигнутое, несбывшееся, побежденное, разрушенное, – вот обычные темы торжественного, неотразимо прекрасного тургеневского минора, обычного музыкального строя его новеллистики. Этой черты тоже не было в ранних его рассказах; впервые она является в «Дневнике лишнего человека» 1850 (например, в конце записи от 21 марта: «о мой сад, о, заросшие дорожки возле мелкого пруда... расставаясь с жизнью, я к вам одним простираю мои руки...» и пр.), а так как в этой же повести, как мы увидим ниже, впервые появляется и новый тип оркестрирующего пейзажа, то на нее вообще надо смотреть как на первый опыт Тургенева выйти за пределы того, что давала тогда наличная русская новеллистика. После нескольких колебаний Тургенев с середины 50-х годов окончательно приходит к типу повести-элегии («Яков Пасынков» 1855 г., «Ася» 1857 г., «Первая любовь» 1860 г., «Вешние воды» 1871 г.). В историю общеевропейской новеллистики он вошел главным образом как мастер именно этого вида повести[9]. Стоит только мысленно сравнить любую из только что названных повестей с русской новеллистикой 30-х и 40-х годов или с мастерами французской новеллы, чтобы понять, как громадно совершившееся изменение. Не потому чтобы у Мериме или у Пушкина всегда господствовал мажор! «Пиковая дама» завершается достаточно трагически, а в «Тамани» тоже рассказывается о недостигнутом, о мелькнувшем навеки, – но мы ведь сейчас говорим не о «прискорбности» событий рассказа, а о минорном лирическом его аккомпанементе, или, как мы предлагаем (436) говорить (за незнанием лучшего термина), об элегической оркестровке, – именно ее наличность и отделяет так резко новую повесть Тургенева от новеллистики 40-х годов (включая и ранние рассказы самого Тургенева, до «Дневника лишнего человека»). К этой новой **тональности** надо сейчас присмотреться.

Настойчивее других выделяется в ней постоянная чисто тургеневская тема развалин неудавшейся жизни. «Жизнь прожита, и даром, нелепо, пошло прожита... И потом – везде, всюду одно ужасное воспоминание, один призрак...» (слова Веретьева, в конце «Затишья» 1854). «И я сам – что сталось со мною? Что осталось от меня, от тех блаженных и тревожных дней, от тех крылатых надежд и стремлений?» (конец «Аси» 1857). «А что сбылось из всего того, на что я надеялся?..» и пр. (в конце «Первой любви» 1860). Таких высказываний можно было бы процитировать десятки. Их тональная функция очевидна.

Еще серьезнее те случаи, когда вместо высказываний о разрушенной либо неудавшейся жизни является горький образ этого разрушения в лице самого героя повести, старость которого стала живым памятником катастрофы, постиг-

[9] Из всех повестей Тургенева чаще всего в Германии, Венгрии, Италии, Испании и скандинавских странах переводились именно «Вешние воды». Повесть эта проникла в самую глубокую толщу западноевропейской публики.

шей его молодость. Достаточно назвать старость Санина, чтоб было ясно, что мы имеем в виду[10]. Вообще в новеллистике Тургенева концепция героя обычно такова: с ним повстречалась сама жизнь – он ее не узнал, прошел мимо (в последнем счете, из интимной эгоистичности натуры) – старость научает его, что это неузнание было катастрофой его жизни, а сама бесплодная старость – расплата.

Онегинское происхождение этой трехчастной концепции героя очевидно. Не-шопенгауэровский же ее характер следует хотя бы из того, что счастье предполагается в ней возможным и не осуществленным только по специальной жизненной вине героя; что тема эта, как мы видели выше, часто шопенгауэровски окрашена, дела не меняет, потому что в основе ее лежит лирический оптимизм («счастье возможно») или, еще вернее, элегический оптимизм («а счастье было так возможно, так близко...»), – впрочем, это плеоназм: элегия всегда оптимистична.

Таким образом, в стержне своем тургеневская новелла построена на типичной для всей дворянской литературы «онегинской» схеме; но поспешим заметить, что сам Пушкин **никогда** не переносил ее из своего романа в новеллу, так что уже это обстоятельство делает повесть Тургенева (437) совершенно новым явлением. Кроме того, в «Евгении Онегине» есть элегическая схема, но нет элегической оркестровки: только что невольно процитированный нами стих «Евгения Онегина»[11] – единственная «тургеневская» фраза в финале романа Пушкина, между тем как в повестях Тургенева элегия неудавшегося счастья образует неизменный финал и неизменное сопровождение. Отметим еще явно биологическую ее окраску у Тургенева, – очевидно, не пушкинскую, ибо старость Онегина нам остается неизвестна, между тем как старость (венчающая своим бесплодием бесплодно-неосуществленную жизнь) есть неизбежная принадлежность тургеневской элегии. Отличие громадное. Вряд ли можно объяснить его происхождение персональными основаниями, – мы сейчас увидим, что и в немецкой литературе происходил в то время аналогичный процесс введения старости в элегическую новеллу.

7

Новеллы Теодора Шторма даже на обычное читательское восприятие производят «тургеневское» впечатление, а сколько-нибудь близкое рассмотрение дела приводит к несомненному заключению, что вопрос о роли новеллистики

[10] К характеристике тесных связей между новеллами Тургенева и его романами назовем относящиеся сюда параллели из романов: старость Павла Петровича («Отцы и дети»), Потугина («Дым»); частично сюда же относится старость Лаврецкого.

[11] **Примеч. сост.**: «Евгений Онегин», 8, XLVII.

Шторма в сложении повести Тургенева 50-х и 60-х годов должен быть поставлен нашей историко-литературной наукой на очередь.

Самая знаменитая (в Германии всем известная) новелла Шторма «Immensee» 1849 г. произвела, по-видимому, на Тургенева особо сильное впечатление, потому что еще «Вешние воды» 1871 г. связаны с ней теснейшим образом. Вот увертюра немецкой повести:

> На закате позднего осеннего дня медленно шел по улице старый хорошо одетый человек. Он, по-видимому, возвращался с прогулки домой... Темными глазами, в которых как будто укрылась вся его погибшая юность... он озирал город, лежавший перед ним в золоте вечернего солнца... (он приходит домой и садится усталый в кресло). Постепенно становилось темнее. Вдруг сквозь ставень упал лунный луч, осветил картину на стене, стал продвигаться к столу. Глаза старика невольно следовали за лучом. Вот он упал на небольшой портрет в простой черной рамочке. «Елисавета!», тихо произнес старик, – но едва он выговорил это слово, как время переменилось: он был снова молод.

Далее следует рассказ о его первой любви, почти в каждой детали напоминающий то ту, то другую новеллу Тургенева, – не в меньшей мере, чем выписанный нами (сокращенно) пролог несомненно является базой пролога к «Вешним водам». В особенности близка к «Immensee», конечно, (438) «Первая любовь» 1860 г., но подробное сличение обеих повестей, равно как и вообще серьезный разбор вопроса об отношении тургеневской новеллистики к современной ему немецкой литературе, возможны только в специальной работе. Отметим только, что новый тип тургеневских заглавий, чисто элегические заглавия повестей 50–60-х годов («Ася», «Первая любовь», «Призраки», «Несчастная», «Вешние воды»), восходят тоже к творчеству Шторма («Immensee», «Spate Rosen», «Ein grtines Blatt», «Waldwinkel» и др.[12]). Вообще, при перестроении новеллистики Тургенева на новую для русской литературы элегическую тональность роль Шторма была очень велика, для некоторых пунктов (например, лирическое введение темы старости), быть может, даже решающей.

Позднее, в середине 70-х годов, Тургенев охладел к Шторму; в письме Л. Пичу от 28 декабря 1876 года он остроумно характеризует недостатки его повестей:

> Шторму я написал и вежливейшим образом поблагодарил за его «Aquis submersus», которую он прислал мне в весьма изящном издании.

[12] **Примеч. сост.**: Новеллы Шторма «Пчелиное озеро», «Поздние розы», «Зеленый лист», «Лесной уголок».

> Повесть нежна и тонка, но... когда немцы повествуют, они *неизменно* (курсив Т.) впадают в две ошибки: недостаточность мотивировки и проклятая идеализация действительности... Когда немецкий писатель рассказывает что-нибудь трогательное, он не может удержаться, чтобы не указать одним пальцем на свои заплаканные глаза, а другим – подать читателю знак и не оставить без внимания также и предмет его слез[13].

Но это в 1876 году, когда Тургенев переходил к иным литературным задачам, когда совершенство флоберова искусства показало ему область творчества, далеко выходящую за пределы немецкой элегической повести[14]. Шторм был тогда для него давно пройденной ступенью литературной работы. Но всего за пять лет до этого письма, в 1871 году, Тургенев написал «Вешние воды», о связи которых с творчеством Шторма мы говорили. Надо заметить, что «Вешними водами» и кончается «штормовский» (и вообще «немецкий») период новеллистики Тургенева[15].

(439) Заметим еще, что насмешки письма Л. Пичу неприменимы даже к этому периоду повестей самого Тургенева. Он был артистом в бесконечно большей степени, чем Шторм, что уберегло его, даже в «Первой любви» и «Вешних водах», от высмеянной им типичной для немцев ошибки вкуса: превращение элегического в «трогательное». Кроме того он был во много раз сложнее Шторма как художник; о сложности его художественных методов – ниже.

Как вопрос о философской «позиции» тургеневской новеллы привел нас к немецкой буржуазной культуре, так к немецкой же (и чисто буржуазной притом) литературе приводит нас и элегизм. Недаром «Immensee» написано в 1849 году, немедленно после победы реакции! После романтической старой новеллы, перенасыщенной историей и универсальными интересами, философскими и социальными, бурных десятилетий первой половины XIX века, после политической и тенденциозной (т. е., в сущности, историко-диалектической) литературы «Молодой Германии», поэт реакционной эпохи открыл немецкой новелле новый путь, построив ее на счастье-несчастье, надежде-катастрофе, расцвете-вечере единоличного, уединенного, приватизированного жизненного пути. Эта приватизированность является основной территорией действия и в повести Тургене-

[13] Письма И.С. Тургенева к Людвигу Пичу. 1864-1883 / ред. Л. Гроссмана. М.;Л., 1924. С. 187–188. Письмо № 97.

[14] См. об этом во вступительной статье к X тому сочинений Тургенева – «Тургенев и Флобер».

[15] Неодобрительный отзыв о Шторме есть уже в письме Пичу в ноябре 1874 года (Письма И.С. Тургенева к Людвигу Пичу... С. 172. Письмо № 89): «поэтичность здесь как масло намазана». Дело идет о рассказе Шторма «Waldwinkel». Вообще, после «Вешних вод» отношение Тургенева к немцам резко меняется.

ва, знаком связи ее не только с определенным течением немецкой литературы, но дальше, глубже: со всей исторической обстановкой европейской реакции 50-х годов.

Два слова о другом, не менее важном, вопросе из области связей Тургенева с немецкой новеллистикой: творческое отношение его к Паулю Гейзе, самому популярному в годы реакции немецкому рассказчику, кумиру буржуазного читателя (впоследствии, в 80-е и 90-е годы, бурно развенчанному Германией Гауптмана, Ведекинда и левоинтеллигентского революционного движения в литературе). Новеллы Гейзе полны красивых поз, изящных поворотов головы, благородных телодвижений, пластических ситуаций и живописных групп; Г. Брандес (в превосходном этюде о Гейзе) говорил, что первоначальный замысел новеллы был у него чисто пластичен: он закрывал глаза и, как скульптор, видел определенную позу или группу; потом уже она обрастала мотивирующим сюжетом[16]. Это же имел в виду Бисмарк, назвавший однажды новеллы Гейзе «написанными не для мужчин» «nicht für Männer geschrieben». Новеллы Гейзе были чрезмерно «красивы» и под конец приелись, тем более что он «с противоестественной легкостью» (как остроумно сказал о нем тот же Брандес[17]) писал их десятками, и все на том же гладком, правильном, красивом языке «образованного общества» («Bildungssprache»). Но в (440) 1855 году выход в свет первой книжки его новелл был важным событием, серьезно сказавшимся, как нам кажется, и на новеллистике Тургенева.

Мы имеем в виду появление в его рассказах, начиная с 1857 года, чисто пластических сцен и ситуаций: Ася на уступе стены над пропастью (в 4-й главе «Аси» 1857); группа играющих в саду Зинаиды (2-я глава «Первой любви» 1860); герой на высокой стене, на развалинах оранжереи, и его прыжок вниз, к ногам Зинаиды (там же, 12-я глава). Но в особенности полна пластических ситуаций первая, Джеммина, половина «Вешних вод», – например, сцена в саду (гл. 24-я): «Джемма сидела на скамейке, близ дорожки, и из большой корзины, наполненной вишнями, отбирала самые спелые на тарелку...» и т. д. Кстати, в ряде новелл Гейзе героиней является красавица-итальянка.

Очень важна для понимания новелл Тургенева этой эпохи и изобретенная Паулем Гейзе «соколиная теория» («Falkentheorie»), о которой в то время в немецкой литературе было много разговору. Теория эта (названная по той новелле Декамерона, в которой рассказывается о небогатом рыцаре, напрасно добивавшемся любви недоступной красавицы; неожиданно она уступает, узнав, что для нее он не пожалел зажарить любимого сокола, единственное свое достояние)

[16] **Примеч. сост.**: Брандес Г. Собр. соч., т. 12, с. 22–223.

[17] **Примеч. сост.** Ср.: Там же: с. 186–187; у Брандеса приведены слова Бисмарка (там же: с. 249) и изложена «соколиная теория» Гейзе (там же: с. 224–228).

требовала от новеллы совершенно неожиданной перипетии (Schicksalswendung), о которой читатель не мог даже отдаленно догадываться. Почти все лучшие новеллы самого Гейзе удовлетворяли этому требованию. У Тургенева же, по-видимому, с ним связана перипетия «Первой любви» (мальчик узнает, что Зинаида влюблена в его отца). Но несомненным, и притом великолепным, осуществлением «соколиной теории» является перипетия «Вешних вод»: Санин совершенно неожиданно и случайно (гл. 31-я) встречается с Полозовым, – жизнь его роковым образом переламывается; при этом **ни одним словом** читатель не был, на протяжении первых 30 глав, предупрежден о надвигающейся роковой перипетии.

Вообще «Вешние воды» представляют зенит «немецкой полосы» в тургеневском творчестве (чисто шопенгауэровский пролог; штормова элегичность, лирика старости, неудавшейся жизни; гейзева «пластичность»; гейзева «соколиная теория»).

Кончаем эту главу настоятельным указанием на необходимость научно обследовать всю область творческих отношений Тургенева к современной ему немецкой литературе, в особенности к Шторму и Гейзе[18]. Будем рады, если вышеизложенные соображения послужат для такого исследования правильным исходным пунктом.

8

(441) Переходим к третьей оркестровке тургеневской повести, пейзажной, причѐм, за популярным характером этой статьи, ограничимся лишь самым важным.

В 1850 году Тургенев, как мы видели выше, ищет путей для русской новеллы, не предуказанных ее предшествующей (главным образом, пушкинской и гоголевской) историей; начинается метод оркестровки; слагаются разные еѐ виды, – в том числе и пейзаж, тональная роль которого может, в умелых руках, быть громадна. Здесь Тургеневу приходится следовать Ж. Санд, которая первая (на основе работы немецких романтиков) широко ввела пейзажную тональность в современный роман.

К 1848 году относится известное письмо Тургенева к Полине Виардо, в котором он с восторгом говорит об описании осеннего дня в предисловии к «François le champi» (который как раз тогда печатался в фельетоне «Journal des Débats»)[19]: «Удивительно! У этой женщины дар передавать точно, ясно и понятно самые тонкие и беглые впечатления. Она вам *нарисует* (курсив Т.) малейший шорох неуловимый запах…» – позволительно предположить, что Тур-

[18] А также, конечно, к Ауэрбаху-романисту.

[19] **Примеч. сост.**: Повесть Ж. Санд «Франсуа-найденыш» (1847–1848).

генев тогда уже думал о перенесении в русскую литературу этого нового пейзажного искусства. Во всяком случае, в «Дневнике лишнего человека» (1850) перед нами первая попытка нового, тонального, пейзажа (прогулка и закат): «прямо против нас, среди раскалѐнного тумана, садилось багровое, огромное солнце… Говорят, одному слепому красный цвет представлялся трубным звуком…» и пр.; пейзаж этот не описательный, а именно оркеструющий, потому что он тонально сопровождает описание перелома в Лизе Ожогиной, пробуждение в ней женщины. Громадная работа по усвоению жоржсандова пейзажа проделана в «Трех встречах» 1851 г. (ошибкой, придающей этой части повести несколько ученический, экспериментальный характер, является, быть может, описание лунной ночи в Италии немедленно вслед за пейзажем русской лунной ночи):

> Неподвижно лежал передо мною небольшой сад, весь озаренный и как бы успокоенный серебристый лучами луны… Чего ждала эта тѐплая, эту не заснувшая ночь? Звука ждала она… вдруг раздался в доме аккорд… и проч.

Приведем для сравнения (в таком же сокращении) описание в «Valentine» Ж. Санд (1832):

> Луна еще не встала… Поднялся теплый ветер, насыщенный ванильным запахом цветущего горошка… Если бы Валентина могла (442) проникнуть взором за ряды яблонь в цвету... она увидела бы вдалеке белую, блестящую полоску реки, несущейся к плотине... Внезапно в этом молчании, в этой пустынной равнине... к ропоту воды и вздоху ветра присоединился чистый, высокий, сладкий голос... и пр. («Валентина», гл. 5 и 6).

Тональный пейзаж, появившийся таким образом у Тургенева в 1850–1851 году, был им впоследствии развит так тонко, так разнообразно, с таким зрелым мастерством в использовании его музыкальной роли, что произошел обратный процесс: Тургенев стал учителем пейзажной оркестровки для ряда западных писателей, – например, для Голсуорси[20].

Намеченная уже в «Дневнике лишнего человека» тема «прогулки» встречается в углубленном выполнении в «Фаусте», «Вешних водах», «Накануне». Но в особенности углубляется применение пейзажа как могущественного тонального усилителя: приближающаяся гроза во время чтения, в «Фаусте» (письмо IV), разразившаяся в ту же ночь гроза (там же), приближение грозы и воробьиная ночь, в «Первой любви» (гл. 7-я), внезапно налетевший вихрь, когда Санин стоит у окна Джеммы («Вешние воды», гл. 20-я). В нашей научной

[20] О роли Тургенева в истории западных литератур см. во вступительной статье к X тому сочинений Тургенева – «Тургенев и Флобер».

литературе эта роль тургеневского пейзажа отмечалась не раз. Все же нет еще исследования, которое исчерпывающе ответило бы на вопрос о функции тургеневского пейзажа[21]. Предложенный нами термин «пейзажная оркестровка» кажется нам в общем правильным, но, конечно, его надо **вскрыть**, т. е. развернуть в полную обоснованную систему, чего мы сейчас сделать не можем. Заметим еще, что по крайней мере трижды («Поездка в Полесье», «Довольно», «Призраки»; все три вещи, по исследованию Пиксанова[22], родились в близком хронологическом соседстве, в пятилетие 1857–1862) тональный пейзаж отделился у Тургенева от всякого сюжетного действия и получил совершенно самостоятельное значение. Это можно сравнить с отрывком к самостоятельному существованию аккордов басовой гармонизации, утерявших (или вернее, не нашедших) свою мелодию. Но сама возможность таких пейзажных бессюжетных произведений в тургеневской поэзии подтверждает наше мнение: ведь **нетональный** пейзаж выделиться не мог бы вовсе, ибо в отрыве он потерял бы всякую содержательность, (443) между тем описание (в «Призраках») бури у берегов острова Уайт, или петербургской белой ночи, или понтийских болот в «бессодержательности» никто не упрекнет!

9

Если читатель после долгого вживания в повести Тургенева разбираемого нами периода вдруг оторвется от них и перечтет ранние его рассказы 40-х годов, он переживет во всей силе чувства крайнего обеднения; ему покажется, что он из атмосферы густо насыщенной вдруг перенесся в скудную, бедную и разреженную. Так могущественно троякая оркестровка, описанная нами, преобразовала, начиная с 1850 года, новеллистику Тургенева! Затем его поразит ученическая (и притом эклектическая) несамостоятельность. То мелькнет пушкинский синтаксис:

> Он встал, походил по комнате и быстро подошел ко мне. Хочешь ли ты заменить мне его? – сказал он и подал мне руку. Я вскочил и бросился к нему на грудь. Моя искренняя радость его тронула... и т. д. («Андрей Колосов» 1844),

либо прямое повторение онегинской ситуации: в «Бретере» 1846 г. Кистер-Ленский и Лучков-Онегин (Кистер накануне дуэли тоже не удержался и поехал к Маше; см. весь конец 10-й главы). Особенно часты гоголевские персонажи, гоголевские беседы либо гоголевские ситуационные детали (ср., например, лай шавок в «Двух приятелях» (1853) с въездом к Коробочке; Петушкова, садяще-

[21] Известная книга финского ученого Салонена (Salonen H.G. Die Landschaft bei I.S. Turgenev. Helsingfors, 1915) устарела в методическом отношении.

[22] Пиксанов Н.К. История «Призраков» // Тургенев и его время: Первый сборник под ред. Н.Л. Бродского. М.; Пг., 1923. С. 164–192.

гося писать письмо, с Шпонькой; отношения Петушкова к Онисиму с барином и слугой у Гоголя). Доходит дело до прямых имитаций: «Да знаете ли вы... Да знаете ли вы, что я могу... все могу, все, все! Да понимаете ли вы, с кем вы говорите?» – это цитата не из «Шинели», а из «Петушкова» (1847). Давно замечено, что «Петушков» возник под непосредственным воздействием «Бедных людей» Достоевского (1846). Отдельных фраз, разительно напоминающих Достоевского, очень много:

> «Пусти меня! Не твое дело! Тут идет речь о счастьи целой, понимаешь, жизни, а ты мешаешь...» (в конце 10-й главы «Петушкова»). «Я вообще не глуп; мне даже иногда в голову приходят мысли довольно забавные, не совсем обыкновенные; но так как я человек лишний и с замочком внутри, то мне и жутко высказать свою мысль, тем более, что я наперед знаю, что я ее прескверно выскажу» (из «Дневника лишнего человека»; само слово «лишний» могло возникнуть только в атмосфере школы Гоголя и раннего Достоевского).

(444) Число этих примеров можно удесятерить. Доказательная их направленность сводится к тому, что мы видим благодаря им, как молодой Тургенев перебирает все без исключения наличные в тогдашней русской прозе направления и ничего, кроме подражаний, на их почве не создает. Отсюда ясно, что обращение к Ж. Санд в 1850–1851 году и к немецкой литературе в середине 50-х годов было важнейшим шагом его литературной биографии (аналогичным, если угодно, обращению Пушкина к Байрону, Нодье и Мэтьюрину), тем большим делом космополитической ориентации, без которого не может развиваться ни одна литература. Когда Тургенев в 1850 году ввел в «Дневник лишнего человека» эмоциональное обращение к молодости и тональный пейзаж, заимствованные из лирического романа Ж. Санд, он совершил один из тех решающих толчков, которыми определяется все будущее большого писателя.

Но сейчас нам важен другой вопрос: что **сохранилось** у Тургенева из этого раннего периода его эклектических рассказов 40-х годов? Выделим лишь немногое и важнейшее.

Прежде всего, принадлежащая пушкинской школе романа непрерывная датировка, внешняя и внутренняя. В тургеневской литературе она не раз отмечалась[23]. Это своеобразное литературное явление заключается в том, что действие рассказа точно приурочено к определенным датам, причем автор тщательно заботится о консистентной связи этих дат на всем протяжении рассказа; дело сводится, следовательно, к точной внутренней хронологии и календарю.

[23] Фишер В. Повесть и роман у Тургенева // Творчество Тургенева. М., 1920. С. 7–8, и в особенности замечания в статье М.П. Алексеева «Тургенев и Марлинский (к истории создания “Стук... стук... стук...”)» в сборнике: Творческий путь Тургенева. Пг., 1923. С. 167–169.

Как известно, эта непрерывная датировка сопутствует всему течению «Евгения Онегина» и вообще входит в правила пушкинского повествовательного искусства. Связана она с деловым, отчетливым, жизненно-серьезным духом всякого классического рассказа[24].

В ранних рассказах Тургенева, по прямой преемственности от Пушкина, историческая дата неизменно показана. Действие «Андрея Колосова» происходит в 1833 году, «Бретера» – в 1819 (а Кистер прибывает в полк в мае), «Петушкова» – в 1820-е годы и т. д. Замечательно, что с обновлением тургеневской новеллистики в сторону Ж. Санд и немцев эта особенность не только не стирается, но подвергается уточняющему усложнению. Так, например, действие «Первой любви» происходит в 1833 году (а родился герой в 1817), переезд на дачу произошел 9 мая, увидел он (445) впервые Зинаиду около 1 июня, Зинаида умерла в 1837 году, рассказывает герой о своей первой любви в 1857 году, а Тургенев пишет свой рассказ в 1860. Еще с большей подробностью восстановим календарь и хронологию «Вешних вод». Вечный знак связи Тургенева с уроками пушкинского искусства!

Но гораздо важнее внутренняя датировка, под которой мы разумеем, конечно, и учет хронологической уместности названных предметов (например, в «Евгении Онегине»: «и календарь осьмого года», «как часто в детстве я играл его Очаковской медалью»), но и нечто более значительное: тот непрерывный энциклопедический историко-культурный аккомпанемент, который у Пушкина и у Тургенева течет параллельно рассказу. Из «Евгения Онегина» напомним переход Тани от «Новой Элоизы» и «Дельфины» к романам английской «страшной» литературы, развернутый у Пушкина (3, XII) в великолепный сжатый трактат по истории смены литературных вкусов в России. У Тургенева же блестящую вереницу примеров может дать любая большая повесть. Выпишем цепь из «Первой любви» (действие которой происходит в 1833 году):

> ...брал с собой какую-нибудь книгу, – курс Кайданова, например...
>
> ...взялся за Кайданова – но напрасно мелькали предо мною разгонистые строчки и страницы знаменитого учебника...
>
> …Майданов декламировал нам отрывки из поэмы своей «Убийца». (дело происходило в самом разгаре романтизма)...
>
> …А по-моему, Гюго лучше Байрона, интереснее. – Гюго писатель первоклассный... Ну! вы опять заспорите о классицизме и романтизме...
>
> …начал громко читать обращение Ермака к звездам из трагедии Хомякова...

[24] **Примеч. сост.**: О деловом характере классического рассказа см. в работе Л. В. П. 1922 г. «Лермонтов» (С. 636–637).

…длинный ямб, в роде Барбье, и поместили бы ваше произведение в «Телеграфе»... (NB!)

В «Несчастной», действие которой происходит почти тогда же, в 1835 году, Тургенев дает, однако, иной, не совпадающий с этим, подбор элементов внутренней датировки:

...словесного факультета (в то время он так назывался)...

…Пушкинский «Онегин» был тогда у каждого из нас в свежей памяти...

…Попурри из «Роберта Дьявола»... из той новой оперы, о которой теперь все так кричат...

…перелистывая последний № Телескопа... (NB!)

…идти в театр, смотреть Щепкина в «Горе от ума».

(446) Комедию Грибоедова только что разрешили тогда, предварительно обезобразив цензурными урезками…

Из анализа этих двух ни в чем не совпадающих цепей видно, как тщательно Тургенев обдумывал внутреннюю датировку своих повестей. Онегинское происхождение и онегинский характер всего этого метода очевидны, но этим еще не решается вопрос о его роли и у Пушкина и у Тургенева. Ограничимся пока ссылкой на понятие **культуры**, культурромана, повести о культуре[25], да, пожалуй, еще на понятие «максимальной нагрузки на единицу содержания», сформулированное недавно Сельвинским и конструктивистами[26], но, собственно говоря, чисто онегинское. Повесть, культурно отяжеленная, – вот тот жанр, к которому относится разбираемое нами явление; при этом культурно-энциклопедический материал выполняет именно роль «тяжести», «груза», нужного для осеста и устойчивости действия. Но, конечно, еще значительнее утяжеляющее действие груза чисто бытового, – что приводит нас к вопросу (разбор которого мы тоже откладываем, потому что он касается в равной мере и повестей и романов Тургенева) о главном элементе пушкинского и гоголевского насле-

[25] Подробнее об этом – при разборе вопроса об отношении повести и романа у Тургенева, во вступительной статье к X тому сочинений Тургенева – «Тургенев и Флобер».

[26] **Примеч. сост.**: В заметке «Конструктивизм» (1929; Архив), написанной по поводу выхода сборника «Ранний Сельвинский» (М.;Л., 1929), Л. В. П. рассматривает конструктивизм как «новую школу поэзии», отмечает «живую, яркую литературность конструктивистов» и показывает, что «анархичность, ораторский тон, бедность политической и литературной мысли – вот главное, что невыгодно отличает футуризм от конструктивистов и с отрицания чего конструктивисты как бы начали». С поэтической практикой конструктивистов, представляющей «социальный самоотчет такой силы, какой не было со времени Пушкина» (Л. В. П. пишет, что «Сельвинскому (...) совершенно ясно, что он – интеллигент, но особой разновидности, не такой, как попутчик, а новой, внутрисоветской»), связана их теория: «1) плановость (...); 2) вещность (...); 3) максимум нагрузки на единицу пространства – самый плодотворный, чисто онегинский принцип конструктивизма. Энциклопедический материал. “Янтарь на трубках Цареграда... Все, чем для прихоти обильной...” (“Евгений Онегин”, 1, XXIV, XXIII). Забота о максимальной нагрузке каждого стиха (начало “Улялаевщины”) и абзаца-эпизода (перекличка в гимназии: “Ход коня”)».

дия, перешедшем в трансформированном виде в зрелый период новеллистики Тургенева, о бытовом энциклопедизме, уже в «Евгении Онегине» сплавленном с лирическим романом. Сплав этот у Тургенева гораздо труднее и ответственнее, ввиду крайнего усложнения бытовой поэзии после Гоголя и гоголевской школы. Сейчас ограничимся одним замечанием: ответвившись от галереи «Мертвых душ», возникла знаменитая тургеневская галерея гнусных, отвратительных, преступных либо карикатурно-пошлых людей (граф Малевский, Ратч и его семья, Полозов, баденское общество в «Дыме», а в отдаленной и сложной трансформации – Калломейцев и Сипягин в «Нови»). К характеристике сложности «сплава» тургеневской новеллистики и скрещения в ней новых западноевропейских элементов (преимущественно оркестрирующих) с заветным наследием Пушкина и Гоголя!

10

Все вышеизложенное приводит нас, в заключение, к полному историческому оправданию классовой позиции, занятой по отношению к новеллам Тургенева революционными разночинцами, молодежью и Достоевским. (447) Они были правы! Новелла Тургенева создалась путем переложения старой классической русской повести на новую тональность, не русскую, европейски-буржуазную и притом связанную с регрессивным реакционным периодом развития европейской философии и литературы. По сравнению с романами, новеллы Тургенева являются в гораздо большей степени западнически-буржуазными; недаром они (а не романы) без остатка влились в литературную жизнь современного Запада; недаром у нас их «реабилитировало» буржуазное литературное движение 90-х и 900-х годов. Если угодно, в эпоху Достоевского, Л. Толстого и собственных романов Тургенева его новеллы были единственным крупным явлением литературы чисто буржуазной. Равнодушие, вражда, насмешки разночинцев по отношению к этому явлению совершенно чуждой культуры оправданы таким образом до конца, – мало того, приобретают характер серьезного акта классовой борьбы, который давно нуждается в детальном научном обследовании.

Позицией разночинцев определяется в данном случае и наша. В противоположность романам Тургенева, повести его для нас культурно бесплодны (само собой разумеется, за вычетом вопросов повествовательного мастерства!). Нам тоже нужно философское углубление нашей художественной литературы, нужен художественный материализм, нужно в особенности диалектическое переобоснование многих устаревших литературных форм, нужна, одним словом, диалектико-материалистическая перепланировка художественной литературы, – но именно для этой громадной предстоящей нам задачи новеллы Тургенева

ничего дать не могут, несмотря на свой «философский» характер. Не говоря уже об антиисторическом характере этой «философии», самый метод ее тонального использования только усиливает **однопланность** самого рассказа, что и придает повестям Тургенева характер поверхностного скольжения по явлениям жизни.

Действительным диалектиком многопланного действия был бессознательный гегельянец Достоевский.

Приложение 2

В.Г. Щукин. *Поэзия усадьбы и проза трущобы*[*]

(574) <…> Одна из таких [типологических] координат [в русской классической литературе] просматривается при сопоставлении отдельных авторов с бытовой культурой прошлого столетия. Речь идет о реальных типах человеческого жилища – усадьбе и трущобе. В прошлом веке они противостояли друг другу как два полюса бытия и социального сознания, порождая в литературе два антагонистических жанра – психологическую повесть, поэтика которой определялась хронотопом усадьбы, и роман, поэтическая организация которого была преломлением хронотопа трущобы[1].

<…> противопоставление этих жанров в жизни и в литературе, как ни одно другое, осуществлялось сразу в трех плоскостях: социальной, исторической и национально-цивилизационной. В плане социальном усадьба и трущоба являются символами быта относительно богатой праздной элиты и пребывающих в нищете париев, поглощенных борьбой за существование. В плане историческом русская усадьба должна быть отнесена к доиндустриальной, вотчинно-аграрной формации (в значительной степени отличившейся от западноевропейского феодализма), трущоба – к формации раннеиндустриальной, общей для России и Запада и связанной со стихийным ростом городов. Что же касается цивилизационной ориентации (европейской или «почвенной»), то здесь дело обстоит несколько сложнее. Благодаря тому, что в России европеизированной (575) оказалась в первую очередь дворянская, а не буржуазная интеллигенция, идеал фешенебельности нашел для себя благодатную почву не в городе, а в деревенской усадьбе. <…> В то же время в трущобах селились вчерашние мужики и бабы, испокон веков привыкшие жить «миром» <…>. Бедных студентов, снимавших, подобно Раскольникову, каморку под крышей доходного дома и превращавших эту трущобу в лабораторию индивидуализма нового времени, было не так уж много.

К середине прошлого столетия обозначилось противостояние двух жанровых разновидностей повествовательной прозы – усадебной повести и трущобного романа. У истоков первой стоял Н.М. Карамзин как автор «Рыцаря нашего времени», однако лишь эпоха романтизма придала ей окончательный вид. Составной частью усадебная повесть вошла в «Евгения Онегина» (главы со второй по шестую), затем ей отдает дань Н.В. Станкевич, написавший «Несколько мгновений из жизни графа Z***». Корифеем усадебной повести следует считать, конечно, И.С. Тургенева, который обратился к этому жанру в сороковых

[*] Приводится по книге: Из истории русской культуры: очерки по русской культуре XIX века. Т. V. XIX век / сост. Б.Ф. Егоров, А.Д. Кошелев. – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 574–588.

[1] Разумеется, полюса эти были не единственными, и потому предлагаемая типология не может охватить всего разнообразия русской классики.

годах («Дневник лишнего человека», «Три портрета») и достиг, используя отработанные поэтические приемы, клише и шаблоны, высокого уровня художественного совершенства в цикле повестей пятидесятых годов («Затишье», «Фауст», «Переписка») и, разумеется, в «Рудине», «Дворянском гнезде», «Накануне» и «Первой любви». Во второй половине XIX века произведения этого жанра, писавшиеся чаще всего «под Тургенева», несли в себе несомненные признаки эпигонства[2].

Истоки трущобного романа теряются в необозримом и слабо исследованном море «низовой» литературы XVII, XVIII и первой половины XIX века, в котором можно встретить (576) и М.Д. Чулкова, и В.Т. Нарежного, и Ф.В. Булгарина, и барона Брамбеуса, и А.П. Башуцкого. В шестидесятые годы появляются классические образцы жанра – романы А.И. Левитова («Нравы московских девственных улиц», «Беспечальный народ») и В.В. Крестовского («Петербургские трущобы»). Но настоящим гением русского трущобного романа был Достоевский, хотя ни одно из его произведений не умещается в рамках этого жанра, будучи «трущобным» лишь частично.

При всей несхожести физиологий Башуцкого или великосветско-авантюрных сюжетов Крестовского с романами Достоевского все упомянутые авторы представляют одну стилистическую линию европейского романа – ту, которая активно использует диалогизированное разноречие низких риторических жанров и бытового поведения. К совершенно иной стилистической линии относятся усадебные повести, которые характеризуются «чисто монологическою выдержанностью стиля (абстрактно-идеализирующего)»[3]. Не связано ли это стилистическое противостояние с различным переживанием пространственно-временной реальности двух типов жилища? Не стало ли избрание хронотопа усадьбы или хронотопа трущобы в качестве проводника основных смыслов произведения причиной обращения к одной из стилистических моделей – монологической (а, значит, по природе своей близкой к лирике, поэзии) или же диалогически разноречивой (а, следовательно, последовательно прозаической)? <…> [Нужно] ответить на эти вопросы положительно. <…> [М.М. Бахтин] утверждал: «Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время»[4].

[2] Ярким примером подобного рода эпигонства по отношению к Тургеневу может послужить, к примеру, роман Надежды Медьер «Последний из рода Воротынцевых» (Исторический вестник. 1892. Т. 148. № 4–6) <…>.

[3] Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 183.

[4] Там же. С. 235. Относительно последнего утверждения позволим себе заметить, что в реальном историческом хронотопе, который в значительной мере миметически воспроизводится художниками-реалистами, ощущение времени все-таки зависит от социального назначения данного места, особенно жилища, и от его пространственной организации. Например, сам вид деревенской избы

(577) Попытаемся же подойти к жанровым особенностям двух вышеупомянутых разновидностей русской повествовательной прозы именно со стороны породившего их хронотопа.

Начнем с усадьбы. Этот тип жилища был призван обеспечить хозяину и его семье удобную, полную довольства жизнь на лоне природы[5]. Усадьба строилась в расчете на столетия; в принципе предполагалось, что она будет переходить по наследству, оставаясь собственностью одной семьи, члены которой принадлежали к одной социальной сфере и говорили на одностильном языке, несомненно стремясь к приличествующему породе и званию монологизму[6]. Одноголосию благоприятствовала и пространственно-временная организация. Едва ли не самой важной в социальном плане чертой усадьбы была ее замкнутость, отгороженность искусственно созданного идиллического «рая» от невзгод внешнего мира[7]. Существенную роль сыграло и то обстоятельство, что золотой век русской усадьбы совпал с апогеем классицизма, художественная философия которого приучала к симметрии, уравновешенности, одностильности, к моноцентрической организации не только воздвигаемых ансамблей, но и жизни в их стенах. Впрочем, социальная природа усадьбы, у которой был определенный хозяин или хозяйка, не допускала сосуществования нескольких независимых волевых идеологических центров-субъектов и диалога между ними. И, наконец, время: в усадьбе оно текло размеренно, но ритм его зависел не столько от естественной смены времен года и аграрного календаря, сколько от особой логики жизни в (578) условиях досуга – от праздника к празднику. Важной особенностью усадебного «хроноса» была постоянная память о прошлом, живое присутствия традиции, о которой напоминали портреты и могилы предков, старая мебель, библиотека, парк, семейные предания. Все это приучало мыслить ретроспективно и что за этим шло – сентиментально, то есть опять-таки в духе монологичной поэтизации. <…> реальный исторический хронотоп усадьбы благоприятствовал такого рода бытовому поведению, которое явилось причиной возникновения эмоционально-лирической атмосферы «дворянских гнезд».

Поэтически воспевать некий предмет можно не только сочиняя стихотворные дифирамбы (как это сделал, например, Г.Р. Державин, написав похвалу усадебному житью – послание «Евгению. Жизнь Званская»). Гораздо интерес-

---

заставляет вспомнить о цикличности времени в природе, а квартира в районе «массовой застройки» втягивает своего обитателя в некий конвейерный ритм жизни.

[5] Разумеется, имение, составной частью которого усадьба являлась, прежде всего выполняло экономические функции. Благосостояние и богатство культурной жизни обитателей усадеб во многом зависело от доходности имения.

[6] В конце XVIII – первой половине XIX века эту роль выполнял особым образом препарированный французский язык.

[7] Не случайно некоторые усадьбы получали такие названия, как Рай-Семеновское, Отрадное, Воронцово-Беспечное, Нескучное, Раёк.

нее тот случай, когда новая жанровая форма создается вокруг поэтизируемого хронотопа, рождается как литературно-художественное соответствие ему. Идейно-эмоциональное переживание реальной усадьбы как хранительницы глубоких смыслов и целой системы поэтических символов[8] породило специфическую разновидность романного жанра – средних размеров психологическую повесть с несложной законченной фабулой, выдержанную в едином композиционном, образном и стилистическом ключе. Ее действие происходило в пределах одной усадьбы или в двух-трех соседствующих имениях. Четко определялись и хронологические рамки: описываемые события чаще всего длились один летний сезон; с экспозицией и эпилогом они могли занять несколько лет и даже десятилетий, но никогда не совершались, как в романах Достоевского, в считанные дни. Ускорение и замедление повествовательного времени в усадебной повести, конечно, присутствовало, но никогда время не текло в ней катастрофически, сжимаясь до мгновения, до предела насыщенного событиями. Чрезвычайно характерным для этого жанра было размеренное расположение всех событий в (579) прошлом по отношению к моменту повествования, так что рассказчик всегда вспоминал о былом.

Усадебная повесть тяготеет к «правильной», конвенциональной композиции, имеющей много общего с классическим ансамблем. Такая повесть никогда не начинается с важного эпизода, с завязки. Даже в небольших по объему произведениях присутствует довольно обширная экспозиция, затем следует несколько подступов к главным событиям, плавный переход к кульминации и развязке, за которой следует эпилог, выполняющий роль трогательного прощания с героями, чья жизнь уже вошла в надлежащее русло. Читатель такого произведения подобен гостю в усадьбе, который подготавливался к ее восприятию постепенно: сначала надо было проехать подъездную аллею, затем ворота, парк, двор или поляну перед домом, потом подняться на крыльцо, войти в сени, приказать доложить о своем прибытии – и лишь тогда можно было попасть в святая святых «дворянского гнезда» – зал или гостиную.

Герой усадебной повести – человек переживающий. Он мыслит – но его идеи пережиты, а не выстраданы. Они не становятся всепоглощающими страстями, не влекут за собой никаких страданий, кроме душевных, и никаких действий, выходящих за пределы негласного кодекса поведения и внутренней жизни дворянина. Составными элементами этого кодекса являются зарождение и постепенное нарастание любви, дружба и соперничество, тайные свидания, первые робкие поцелуи, внутренние монологи – всё, что в целом составляет

[8] Этой проблематике посвящено несколько глав замечательной книги – Турчин В.С., Шередега В.Е. …в окрестностях Москвы. Из истории русской усадебной культуры XVII – XIX веков. М., 1979. С. 127–212.

психический процесс, протекавший в условиях внешнего благополучия, в условиях досуга, вольной праздности. Сказанное, разумеется, не означает, что переживания дворянина менее ценны и «этичны», чем страдания разночинца или пролетария. Непреходящая ценность дворянской культуры, а следовательно, и «усадебного психологизма» как раз и заключается в бережном отношении к движениям души, во внутреннем такте.

Истоки усадебной поэтичности, как уже было упомянуто, следует искать в просветительском (сначала классицистическом, а затем сентиментальном) взгляде на природу, человека и на его жилище, а также в романтическом переосмыслении культуры прошлого. Каким же образом, (580) при помощи каких художественных установок и средств эта поэтичность воплощалась в литературном жанре?

Для этого нужно сперва ответить на вопрос: к чему призывал этот жанр читателя, что заставлял его делать? Ответ достаточно ясен: читатель усадебной повести поэтически переживал мелодраму. Главенствующую роль в ней играл рассказчик, осуществлявший контроль над судьбами и высказываниями героев. Их жизненные пути и идеологические позиции представлены в своей завершенности, так как уже успели стать историей. Поэтика усадебной повести – это поэтика воспоминания. В годы расцвета усадебной культуры (последняя треть XVIII– начало XIX века) ретроспекция эта могла осуществляться в форме оды или идиллии. Но в середине XIX столетия, когда в русскую жизнь все настойчивее врывались чуждые усадьбе социальные голоса, а сама усадьба отходила в прошлое, идиллия стала превращаться в элегию.

Элегические по тону повести Тургенева, Нестроева и Салова, конечно, не были поэзией, и не только потому, что их написали прозой. Их язык далек от поэтического абсолютизма; социальное разноречие вводится и в прямую речь, и в речь повествователя, создавая особые зоны героев. Поэтому в усадебных повестях – в особенности у Тургенева – все-таки звучит разноязыкое романное слово. В то же время поэтизация утрачиваемого рая была немыслима без чисто поэтических по своей природе центростремительных тенденций в слове, а также в предметно-образной сфере и композиции. Оттого-то Тургенев, изображая героя переживающего, оставляет за собою право авторской упорядочивающей передачи внутренней речи этого героя[9]. Автор «Рудина» и «Дворянского гнезда», трезво осознававший иллюзорность и анахроничность романтических стереотипов, столкнулся с сильным «сопротивлением материала», из которого складывался его «родной» хронотоп, обросший в массовом литературном сознании образом-клише: болезненного юноши, старого слуги, парка при луне, заглохшего сада с лопухами и крапивой… Будучи не только реали-

[9] Ср. Бахтин М.М. Указ соч. С. 129, 132–133.

стом, но и рационалистом, Тургенев всё же включил эти (581) образы в сои произведения, справедливо полагая, что усадьба достойна поэтизации.

Замкнутый мир усадебного бытия требовал для своего изображения замкнутых повествовательных структур. Ни такой роман, в котором сталкиваются враждебные друг другу социальные миры, ни эпопея, ни нравоописательные жанры с их безграничностью и композиционной неупорядоченностью для этого не годились. Зато повесть, которая, как правило, рисует конфликты в малой группе людей, привязанных к своим семейным гнездам и говорящих на одном социальном языке, для этого годилась вполне. Жанровые признаки повести: средний размер, обозначенность границ действия, стройность и одноплановость сюжетно-композиционной структуры, тяготение к монологизму и ретроспекции, а также достаточное количество места для обширных описаний и лирических отступлений – все это встречается также в «Рудине», «Дворянском гнезде», «Накануне», по сути дела являющихся большими повестями[10].

Поэтическая гармония усадебного рая имела, однако, свою оборотную сторону – монотонность и скуку, от которой жители усадеб безуспешно пытались спастись, наполняя свою жизнь всевозможными развлечениями и праздниками. Зато избавлены были от скуки жители городских трущоб, которым трудно было в чем-либо другом позавидовать. Как тип жилища трущоба во многом являлась противоположностью усадьбы. Дешевые доходные дома и ночлежки были предназначены для того, чтобы временно в них приютиться, а не жить в истинном смысле слова, - но зачастую их обитатели коротали там свою жизнь до смерти. В трущобе практически невозможно было жить обособленно, в кругу семьи: даже «подпольным людям» Достоевского волей-неволей приходится общаться со многими людьми, представлявшими широкий диапазон социальных ролей. Внешне трущоба напоминала Ноев ковчег, но вместо дружбы и согласия здесь царила беспощадная борьба за существование, люди постоянно враждовали друг с другом, а случаи милосердия или товарищеской взаимопомощи были скорее исключениями.

(582) Напрасно искать в реальном хронотопе трущобы пространственной или стилевой доминанты. Здесь всё относительно: и время, и пространство, и слово, и поступки людей. Здесь всё непредсказуемо, так как события трущобной жизни не вытекают из традиции, не организуются в соответствии с принятым в прошлые времена этикетом, а происходят внезапно, являясь производной актуального конфликтного столкновения разных волевых установок, социальных и групповых интересов, темпераментов и т. п. Трущоба состоит из «углов», из предельно замкнутых пространств (классический пример – комната-гроб, в которой живет Раскольников). Сюжетообразующим мини-хронотопом здесь

[10] Ср. Грифцов Б. Теория романа. М., 1927. С. 126.

может быть порог – по-видимому, аналог сентиментально-романтической калитки в усадьбе. Однако для обитателя трущобы на пороге комнаты или дома мир не кончается: жизнь заставляет выходить во двор, на улицу, на площадь, отправляться за город, пускаться в скитания – но может случиться и так, что всю жизнь проживешь в запертой комнате. Карнавально-космическая беспредельность, бесприютность и непутевость сосуществуют бок о бок со своей противоположностью – теснотой и мелочной регламентацией жизни в приюте[11]. Столь же относительно трущобное время. Бег его неравномерен в зависимости от чередования серой повседневности с кризисными моментами. Обитатель трущобы живет главным образом сегодняшним днем, ибо прошлое (даже если это выходец из «благородных») потеряло для него значение, а в будущем его может ожидать всё что угодно.

Реальное разноязычие трущобы, многоплановую относительность ее бытия мог передать только сугубо прозаический жанр – роман, причем взращенный на почве традиции, культивировавшей принципиальную разноречивость. Авторы проблемно-авантюрных, бытовых сатирических романов, романов испытания и становления, а также физиологических очерков и иного рода быто- и нравоописаний стремились зафиксировать (по принципу (583) «магнитовида», как Крестовский и другие натуралисты) или смоделировать (по принципу вероятностного угадывания, как Достоевский) многоголосие личностных и социальных субъектов речи, мысли и поведения, не заботясь при этом о гармонической выдержанности стиля[12].Отсюда две линии в развитии трущобного романа – натуралистическая и реалистическая. Героем натуралистического трущобного романа мог стать плут, авантюрист, богатый и сановный развратник, а также их жертвы: падшая женщина, «честный» вор, идеалист-неудачник. Уделом этих героев является действие, испытание и приключение – переживания их явно отступают на задний план. Героем реалистического трущобного романа, представленного в России только Достоевским, является идеолог, стремящийся осуществить свою идею-страсть в деянии. Его душевные переживания также являются лишь фоном, на котором разыгрывается драма идей. Обе линии трущобного романа связаны с различными аспектами жизни большого города, который еще сто лет назад никак не мог стать объектом ностальгической поэтизации, давшей о себе знать в XX веке. О социальном плюрализме раннеиндустриального города и его символе – трущобе – в литературе прошлого века можно было говорить, лишь начисто отказавшись от авторской координации стилевого разноречия.

[11] Ср. Бахтин М.М. Указ. соч. С. 397–398. В данном случае исследователь учитывает только карнавально-мистерийные аспекты городского пространства.

[12] Ср. Там же. С. 183.

Жанр трущобного романа создавал иллюзию соучастия в трагикомедии жизни с большим числом действующих лиц, каждое из которых в любой момент могло измерить свое амплуа. Авантюрность сюжета играла при этом значительную роль, хотя и не была обязательной: иногда «физиологического» описания трущобы вполне хватало, чтобы вызвать у читателя не меньшее возбуждение, чем при чтении романов ужаса. Сюжетно-композиционная «правильность» теряла всякий смысл, художественно подчеркивая общий эффект стилистического разнобоя. Так, в путанице сюжетных линий «Петербургских трущоб» Крестовского можно легко заблудиться. Трудно сосчитать, сколько в этом романе экспозиций, завязок, кульминаций и тому подобного, трудно найти какую-либо очевидную закономерность (584) в их расположении. Но вряд ли причиной этого был только недостаток художественного мастерства. Ведь то же самое впечатление на первый взгляд производят и романы Достоевского. Только более пристальный анализ найдет в их построении поразительную стройность и гармонию, и, по всей вероятности, их полифония является не чем иным, как предусмотрительно построенной художественной моделью разноголосого мира.

«Непричесанное» прозаическое слово, реально звучавшее в речи городского плебса, становилось словом героя романа, а в художественном пространстве и времени преломлялась реальная неоднородность города. Пространство в трущобном романе может сужаться до нескольких сантиметров (порог), а может раздвигаться если не до бесконечности, то до размеров земного шара (сон Раскольникова о трихинах). Необыкновенно важны в таком произведении места встреч и споров: гостиная, двор, общая спальня, рыночная площадь, полицейский участок, тюрьма – там сталкиваются словесные стихии, дразня ухо читателя сырой, необработанной прозой. Встречается также и вертикальный хронотоп (небо – чердак – гостиная – подвал – могила)[13], сочетающий в себе архетипические элементы с остросоциальными. Что касается времени, то его течение также носит неэпический, скачущий характер, то замедляясь едва ли не до полной остановки в решающих, кульминационных сценах (например, в описании «спящей» Настасьи Филипповны), то искусственно растягиваясь в ретардациях, то внезапно ускоряясь. При этом в разных типах трущобного романа одновременно присутствует несколько временных планов. У Крестовского это связано с раскрытием всевозможных сюжетных тайн, что требует то возвращения к событиям многолетней давности, то забегания вперед. У Достоевского сюжетные тайны играют второстепенную роль, а временная относительность проявляется в сосуществовании и взаимопроникновении времен разного порядка: абсолют-

[13] О средневековом вертикальном хронотопе Данте и его возрождении в творчестве Достоевского см. там же. С 306–308.

ного (вечного, космического), всемирно-исторического, объективного событийно-повествовательного и субъективного «предкатастрофического»[14]. (585) Однако в любом из этих случаев преобладающим типом художественного времени будет praesens, настоящее время.

Поэтому поэтика трущобного романа – это поэтика не воспоминания и не эпопеи, а репортажа о происходящем ныне и в данном месте. Отсюда разные образы рассказчиков в трущобных романах призваны выступать в роли хроникеров, о чем не раз писалось в связи с Достоевским. Но если можно еще как-то вообразить себе хроникера-стихотворца, то хроникера-поэта, воспевающего предмет изображения, представить совершенно невозможно. Главным образом потому, что поэтизации не поддается предмет репортажа.

В свое время, противопоставляя друг другу слово в поэзии и слово в прозе, М.М. Бахтин отмечал стилистическую стройность и целенаправленное единство первого в противовес принципиальному разноречию и разноязычию (в том числе внелитературному) последнего. При этом особо подчеркивалась важность изучения как социальной направленности, так и социального происхождения слова[15]. Общественные процессы, происходившие в России XIX века и захватившие сферу человеческого жилища, явились причиной возникновения литературных жанров, развивавшихся в русле романтической традиции, но представлявших две совершенно различные ее линии. Трудная пора становления современного большого города заявила о себе в наиболее прозаическом по своей сути и, быть может, в наиболее европейском из тогдашних жанров русской литературы – трущобном романе. О непреходящем значении культурных ценностей, созданных дореформенной, дворянской Россией, напоминала усадебная повесть, авторы которой небезуспешно пытались сочетать достоинства реалистической прозы с романтической в своей основе поэтизацией жилища, постепенно становившегося символом национального идеала красоты и душевного такта.

Разумеется, нельзя забывать о том, что представленная здесь типология является только идеальной схемой, от которой могло быть достаточно много отступлений. (586) Возьмем, к примеру, прозу Льва Толстого, которая располагается как бы на полпути между тургеневской усадебной повестью и трущобным романом Достоевского. С одной стороны, Толстой, в молодости веривший в особую миссию русского дворянства, доказал, что его сердцу близка поэзия усадьбы: взять хотя бы описание Лысых Гор, святки или знаменитую охоту в «Войне и мире». Город оставался Толстому чужд на протяжении всей жизни. Однако писатель никак не мог ограничиться ролью летописца былого величия

[14] Ср. Назиров Р.Г. Творческие принципы Достоевского. Саратов, 1982. С. 15–27.
[15] См. Бахтин М.М. Указ. соч. С. 101–113.

дворянства. Доблестные аристократы Толстого нередко открывали для себя источник «окончательной» правды в речах и деяниях простого народа. Такова была логика правдоискательства «кающихся дворян», создавших миф народа как высшей инстанции истины. Преклоняться же перед мужиком и в то же время воспевать добродетели барина было, мягко говоря, трудно. Толстому не удалось избежать соблазна патриархальной утопии – но, избрав в качестве объекта преклонения избу, писатель не мог спокойно предаваться поэзии усадьбы. Страстные, порою исступленно-прямолинейные поиски неприкрытой правды и «естественности», нежелание уходить от вопросов современности сперва заставили его безжалостно разоблачить несостоятельность усадебной идиллии («Утро помещика»), а затем и перешагнуть порог трущобы («Так что же нам делать?»). Но всё же через самого себя Толстой не перешагнул: «изодранная» городская проза Достоевского была ему не по нраву, а попытка порвать с усадебной гармонией в живой ткани собственного творчества успехом не увенчалась и вывела писателя за пределы художественности. Зато в памяти читателя навсегда останутся семейные праздники, пение девушек в лунную ночь и долгие разговоры в диванной – образы культуры, которая взрастила Толстого, и с которой ему столько раз не удавалось окончательно распрощаться.

Заново открыть для себя поэзию «дворянских гнезд» в их тургеневской интерпретации выпало на долю Чехова. Это утверждение может показаться парадоксальным. Ведь именно Чехов со свойственной гению смелостью разрушал самые разные литературные стереотипы, обнажая ставшую на закате XIX века комичным анахронизмом (586) усадебную мелодраму с ее поцелуями при луне на аллеях парка. Однако оригинальность Чехова состояла, кроме прочего, в том, что любая односторонность и прямолинейность оценок была ему глубоко чужда, в отличие, скажем, от Толстого. С присущей ему иронией наблюдая превращение рефлектирующего правдоискателя-помещика в просто скучающего дачника, Чехов в создаваемой картине мира весьма важное место отводил дворянской воспитанности. Комплекс вины перед мужиком не тяготел над ним, как над Тургеневым или Толстым. Поэтому он мог объективно, со стороны, оценить и хорошие, и дурные стороны дворянской культуры. Реальная жизнь русских дворян 1880-х годов справедливо представлялась Чехову достаточно безотрадной. Но в созданной их дедами и прадедами культуре, в этом хранилище интеллектуальной, эстетической и духовной памяти поколений, Чехова неизменно привлекали такие, например, качества, как уважение к другому, душевная тонкость, чувство собственного достоинства, эстетика быта и поведения – то есть именно то, без чего, по его мнению, немыслима культурность личности, воспитанность, которой так подчас недоставало мещанину. Характерно, что источником воспитанности будут для Чехова тургеневские усадеб-

ные повести[16]. Автору «Вишневого сада» удалось – во многом благодаря исторической и социальной удаленности от дворянской культуры – отделить в ней непреходящие ценности от обветшалых стереотипов[17].

(588) Последним всплеском поэзии усадьбы в русской литературе станут новеллы И.А. Бунина и отчасти его автобиографический роман «Жизнь Арсеньева». Поэтика элегии становится здесь совершенно откровенной, нарочитой, выполняя, впрочем, жанровую функцию причитания – скорби не по уходящему, а по навеки ушедшему миру.

Существенную трансформацию переживает в XX веке и проза трущобы. Это было связано с колоссальными сдвигами в структуре городской жизни, с появлением таких «незаконных» наследников трущобы, как коммунальная квартира и барак – в том числе лагерный. Михаил Зощенко, Михаил Булгаков и Варлам Шаламов – три непохожих друг на друга писателя – станут, наряду с некоторыми другими прозаиками, верными продолжателями линии урбаниста Достоевского.

[16] Ср. след. строки из письма Чехова к брату Николаю от марта 1886 г.: «Недостаток же у тебя только один. В нем и твоя ложная почва, и твое горе, и твой катар кишок. Это – твоя крайняя невоспитанность (…) Иди к нам, разбей графин с водкой и ложись читать… хотя бы Тургенева, которого ты не читал» (Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем. В 30-ти томах. Письма. Т. I. М., 1974. С. 225). В рассказе «Безнадежный» (1885) некультурность главного героя определяется посредством непричастности его к миру тургеневской красоты и благородства: он принимается было читать неразрезанный номер журнала «Современник» 1859 года с романом «Дворянское гнездо», но через десять минут засыпает. (См. там же. Сочинения. Т. III. С. 222.)

[17] Подробнее см. ценную и содержательную работу: Минц З. Место «тургеневской культуры» в «картине мира» молодого Чехова. – Annales Instituti Philologiae Slavicae Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth nominatae, Slavica XXIII, Debrecen 1986. P. 97–107.

Приложение 3

М.А. Антонович. *Асмодей нашего времени*[*]

(«Отцы и дети». Роман Тургенева. «Русский вестник», 1862 г., № 2, февраль)

Печально я гляжу на наше поколенье[1]

Всем интересующимся литературой и близким к ней известно было по печатным и устным слухам, что г. Тургенев имеет художественный замысел сочинить роман, изобразить в нем современное движение русского общества, высказать в художественной форме свой взгляд на современное молодое поколение и разъяснить свои отношения к нему. Несколько раз стоустая молва разносила весть, что роман уже готов, что он печатается и скоро выйдет в свет; однако роман не появлялся; говорили, что автор приостановил печатание его, переделывал, исправлял и дополнял свое произведение, затем снова отдавал в печать и снова принимался за его переделку. Всеми овладело нетерпение; лихорадочное ожидание напряжено было до высшей степени; всем хотелось поскорей увидеть новое произведение знамени того симпатического художника и любимца публики. Самый предмет романа возбуждал живейший интерес: талант г. Тургенева обращается на современное молодое поколение; поэт взялся за юность, весну жизни, самый поэтический сюжет. Молодое поколение, всегда доверчивое, заранее услаждалось надеждой увидеть свой; портрет, нарисованный искусною рукою симпатического художника, который будет содействовать развитию его самосознания и сделается его руководителем; оно посмотрит на самого себя со стороны, критически взглянет на свое изображение в зеркале таланта и лучше поймет себя, свои достоинства и недостатки, свое призвание и назначение. И вот желанный час настал; давно и с нетерпением ожидаемый и несколько раз предсказанный роман явился наконец подле «Геологических очерков Кавказа»[2], ну, разумеется, все от мала до велика с жаром бросились на него, как голодные волки на добычу.

И начинается всеобщее чтение романа. С первых же страниц, к величайшему изумлению читающего, им овладевает некоторого рода скука; но, разумеется, вы этим не смущаетесь и продолжаете читать, надеясь, что дальше будет лучше, что автор войдет в свою роль, что талант возьмет свое и невольно увлечет ваше внимание. А между тем и дальше, когда действие романа развертыва-

[*] Текст статьи воспроизведен по изданию: М.А. Антонович. Литературно-критические статьи. М.-Л., 1961.

[1] Первая строка из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Дума».

[2] Роман «Отцы и дети» был напечатан в «Русском вестнике» (1862, № 2) рядом с первой частью статьи Г. Щуровского «Геологические очерки Кавказа».

ется перед вами вполне, ваше любопытство не шевелится, ваше чувство остается нетронутым; чтение производит на вас какое-то неудовлетворительное впечатление, которое отражается не на чувстве, а, что всего удивительнее, на уме. Вас обдаёт каким-то мертвящим холодом; вы не живете с действующими лицами романа, не проникаетесь их жизнью, а начинаете холодно рассуждать с ними, или, точнее, следить за их рассуждениями. Вы забываете, что перед вами лежит роман талантливого художника, и воображаете, что вы читаете морально-философский трактат, но плохой и поверхностный, который, не удовлетворяя уму, тем самым производит неприятное впечатление и на ваше чувство. Это показывает, что новое произведение г. Тургенева крайне неудовлетворительно в художественном отношении. Давнишним и рьяным поклонникам г. Тургенева не понравится такой отзыв об его романе, они найдут его резким и даже, пожалуй, несправедливым. Да, признаемся, мы и сами удивились тому впечатлению, которое произвели на нас «Отцы и дети». Мы, правда, и не ожидали от г. Тургенева чего-нибудь особенного и необыкновенного, как не ожидали, вероятно, и все те, кто помнит его «Первую любовь»; но и в ней все-таки были сцены, на которых можно было остановиться не без удовольствия и отдохнуть после разных, совершенно непоэтических, причуд героини. В новом романе г. Тургенева нет даже и подобных оазисов; негде укрыться от удушливого зноя странных рассуждений и хоть на минуту освободиться от неприятного, раздражительного впечатления, производимого общим ходом изображаемых действий и сцен. Что всего удивительнее, в новом произведении г. Тургенева нет даже того психологического анализа, с которым он, бывало, прежде разбирал игру чувств у своих героев, и который приятно щекотал, чувство читателя; нет художественных изображений, картин природы, которыми действительно нельзя было не залюбоваться и которые доставляли всякому читателю несколько минут наслаждения чистого и спокойного и невольно располагали его симпатизировать автору и благодарить его. В «Отцах и детях» он скупится на описание, не обращает внимания на природу; после незначительных отступлении он торопится к своим героям, бережет место и силы для чего-то другого и вместо полных картин проводит одни только штрихи, да и то неважные и нехарактеристические, вроде того, что «одни петухи задорно перекликались на деревне; да где-то высоко в верхушке деревьев звенел плаксивым призывом немолчный писк молодого ястребка» (стр. 589).

Все внимание автора обращено на главного героя и других действующих лиц, – впрочем, не на их личности, не на их душевные движения, чувства и страсти, а почти исключительно на их разговоры и рассуждения. Оттого в романе, за исключением одной старушки, нет ни одного живого лица и живой души, а все только отвлеченные идеи и разные направления, олицетворенные

и названные собственными именами. Существует, например, у нас так называемое отрицательное направление и характеризуется известным образом мыслей и воззрений. Г-н Тургенев взял да и назвал его Евгением Васильевичем, который и говорит в романе: я – отрицательное направление, мои мысли и воззрения вот такие-то и такие. Серьезно, буквально так! Есть также на свете порок, который зовется непочтительностью к родителям и выражается известными поступками и словами. Г-н Тургенев и назвал его Аркадием Николаевичем, который и творит эти поступки и говорит эти слова. Эмансипация женщины, например, названа Eudoxie Кукшиной. На таком фокусе построен весь роман; все личности в нем – это идеи и взгляды, наряженные только в личную конкретную форму. – Но все это ничего, каковы бы ни были личности, а главное, и к этим несчастным, безжизненным личностям г. Тургенев, душа высоко поэтическая и всему симпатизирующая, – не имеет ни малейшей жалости, ни капли сочувствия и любви, того чувства, которое зовется гуманным. Главного своего героя и его приятелей он презирает и ненавидит от всей души; чувство его к ним не есть, впрочем, высокое негодование поэта вообще и ненависть сатирика в частности, которые бывают обращены не на личности, а на слабости и недостатки, замечаемые в личностях, и сила которых прямо пропорциональна той любви, какую поэт и сатирик питают к своим героям. Уж это избитая истина и общее место, что истинный художник относится к своим несчастным героям не только с видимым смехом и негодованием, но и с незримыми слезами и невидимою любовью; он страдает и болит сердцем из-за того, что видит в них слабости; он считает как бы своим собственным несчастием то обстоятельство, что у других людей, ему подобных, есть недостатки и пороки; он говорит о них с презрением, но вместе и с сожалением, как о своем собственном горе, г-н Тургенев относится к своим героям, не фаворитам его, совершенно иначе. Он питает к ним какую-то личную ненависть и неприязнь, как будто они лично сделали ему какую-нибудь обиду и пакость, и он старается отметить им на каждом шагу, как человек лично оскорбленный; он с внутренним удовольствием отыскивает в них слабости и недостатки, о которых и говорит с дурно скрываемым злорадством и только для того, чтобы унизить героя в глазах читателей; «посмотрите, дескать, какие негодяй мои враги и противники». Он детски радуется, когда ему удается уколоть чем-нибудь нелюбимого героя, сострить над ним, представить его в смешном или пошлом и мерзком виде; каждый промах, каждый необдуманный шаг героя приятно щекочет его самолюбие, вызывает улыбку самодовольствия, обнаруживающую гордое, но мелкое и негуманное сознание собственного превосходства. Эта мстительность доходит до смешного, имеет вид школьных щипков, обнаруживаясь в мелочах и пустяках. Главный герой романа с гордостью и заносчивостью говорит о своем искусстве в кар-

тежной игре; а г. Тургенев заставляет его постоянно проигрывать; и это делается не для шутки, не для того, для чего, например, мистер Винкель[3], хвастающийся меткостью стрельбы, вместо вороны попадает в корову, а для того, чтобы уколоть героя и уязвить его гордое самолюбие. Героя пригласили сразиться в преферанс; он согласился, остроумно намекнув, что обыграет всех. «А между тем, – замечает г. Тургенев, – герой все ремизился да ремизился. Одна особа мастерски играла в карты; другая тоже могла постоять за себя. Герой остался в проигрыше, хотя незначительном, но все-таки не совсем приятном». «Отец Алексей, говорили герою, и в карточки не прочь поиграть. Что ж, отвечал он, засядем в ералаш, и я его обыграю. Отец Алексей сел за зеленый стол с умеренным изъявлением удовольствия и кончил тем, что обыграл героя на 2 руб. 50 коп. ассигнациями»[4]. – А что? обыграл? не стыдно, не стыдно, а еще хвастался! – говорят обыкновенно в таких случаях школьники своим товарищам, посрамленным хвастунам. Потом г. Тургенев старается выставить главного героя обжорой, который только и думает о том, как бы поесть и попить, и это опять делается не с добродушием и комизмом, а все с тою же мстительностью и желанием унизить героя даже рассказ об обжорстве. Петух[5] написан спокойнее и с большим сочувствием со стороны автора к своему герою. При всех сценах и случаях еды г. Тургенев как бы не нарочно замечает, что герой «говорил мало, а ел много»; приглашают ли его куда-нибудь, он прежде всего справляется, будет ли ему шампанское, и уж если доберется до него, то теряет даже свою страсть к словоохотливости, «изредка скажет слово, а все больше занимается шампанским». Это личное нерасположение автора к своему главному герою проявляется на каждом шагу и невольно возмущает чувство читателя, которому наконец становится досадно на автора, зачем он так жестоко поступает с своим героем и так злобно издевается над ним, затем он, наконец, лишает его всякого смысла и всех человеческих свойств, зачем вкладывает в ее голову мысли, в его сердце чувства, совершенно несообразные с характером героя, с другими его мыслями и чувствами. В художественном отношении это означает несдержанность и неестественность характера – недостаток, состоящий в том, что автор не умел изобразить своего героя так, чтобы он постоянно оставался верен самому себе. На читателя такая неестественность производит то действие, что он

[3] *Мистер Винкель* (в современных переводах Уинкль) – персонаж «Посмертных записок Пиквикского клуба» Ч. Диккенса.

[4] Цитата из «Отцов и детей» приведена неточно, как и в ряде других мест статьи: пропуская некоторые слова или заменяя их, вводя объяснительные обороты, Анотович не отмечает этого. Такая манера цитировать текст дала повод враждебной «Современнику» критике к обвинению к передержкам, в недобросовестном обращении с текстом, в намеренном искажении смысла тургеневского романа. На самом деле, неточно цитируя и даже перефразируя текст романа, Антонович нигде не искажает смысл цитируемых отрывков.

[5] *Петух* – один из персонажей «Мертвых душ» Н.В. Гоголя.

начинает не доверять автору и невольно становится адвокатом героя, признает невозможными в нем те нелепые мысли и то безобразное сочетание понятий, какое приписывает ему автор; доказательства и улики налицо в других словах самого же автора, относящихся к тому же герою. Герой, изволите видеть, медик, молодой человек, по словам самого же г. Тургенева, до страсти, до самоотвержения преданный своей науке и занятиям вообще; ни на одну минуту не расстается он с своими инструментами и аппаратами, постоянно занят опытами и наблюдениями; где бы он ни был, куда бы ни явился, тотчас же при первой удобной минуте он начинает ботанизировать, заниматься ловлей лягушек, жуков, бабочек, анатомирует их, рассматривает под микроскопом, подвергает химическим реакциям; по выражению г. Тургенева, он всюду носил с собой «какой-то медицинско-хирургический запах»; для науки он жизни не щадил и умер от заражения при анатомировании тифозного трупа. И вдруг г. Тургенев хочет уверить нас, что этот человек – мелкий хвастунишка и пьянчужка, гоняющийся за шампанским, и утверждает, что он не имеет любви ни к чему, ни даже к науке, что он не признает науки, не верит в нее, что он даже презирает медицину и смеется над ней. Натуральное ли это дело? уж не слишком ли автор разгневался на своего героя? В одном месте автор говорит, что герой «владел особенным уменьем возбуждать к себе доверие в людях низших, хотя он никогда не потакал им и обходился с ними небрежно» (стр. 488); «слуги барские привязались к нему, хоть он над ними подтрунивал; Дуняша охотно с ним хихикала; Петр, человек до крайности самолюбивый и глупый, и тот ухмылялся и светлел, как только герой обращал на него внимание; дворовые мальчишки бегали за “дохтуром” как собачонки» и даже вели с ним ученые разговоры и диспуты (стр. 512). Но, несмотря на все это, в другом месте изображается комическая сцена, в которой герой не умел и двух слов сказать с мужиками; мужики не могли понять того, кто говорил понятно даже с дворовыми мальчишками. Его рассуждения с мужиком этот последний охарактеризовал так: «барин болтал кое-что, язык почесать захотелось. Известно, барин; разве он что понимает?» Автор и тут не утерпел и при сей верной оказии вставил шпильку герою: «увы! а еще хвастался, что умеет говорить с мужиками» (стр. 647).

И подобных несообразностей в романе довольно. Почти на каждой странице видно желание автора во что бы то ни стало унизить героя, которого он считал своим противником и потому взваливал на него всевозможные нелепости и всячески издевался над ним, рассыпаясь в остротах и колкостях. Это все позволительно, уместно, пожалуй даже хорошо в какой-нибудь полемической статье; а в романе это вопиющая несправедливость, уничтожающая поэтическое действие его. В романе герой противник автора есть существо беззащитное и безответное, он весь в руках автора и безмолвно принужден выслушивать

всякие небылицы, какие взводятся на него; он в том же положении, в каком находились противники в ученых трактатах, написанных в виде разговоров. В них автор ораторствует, говорит всегда умно и резонно, тогда как его противники представляются жалкими и ограниченными дурачками, которые слова не умеют сказать порядочно, а не то чтобы представить какое-нибудь дельное возражение; что бы они ни сказали, автор все опровергает самым победоносным образом. Из разных мест романа г. Тургенева видно, что главный герой его человек не глупый, – напротив, очень способный и даровитый, любознательный, прилежно занимающийся и много знающий; а между тем в спорах он совершенно теряется, высказывает бессмыслицы и проповедует нелепости, непростительные самому ограниченному уму. Поэтому, как только г. Тургенев начинает острить и издеваться над своим героем, так и кажется, что если бы герой был живое лицо, если бы он мог освободиться от безмолвия и заговорить самостоятельно от себя, то он наповал сразил бы г. Тургенева, посмеялся бы над ним гораздо остроумнее и основательнее, так что самому г. Тургеневу пришлось бы тогда играть жалкую роль безмолвия и безответности. Г-н Тургенев через какого-то из своих фаворитов спрашивает героя: «вы отрицаете все? не только искусство, поэзию... но *и* ... страшно вымолвить... – Все, с невыразимым спокойствием отвечал герой» (стр. 517). Конечно, ответ неудовлетворительный; но как знать, живой-то герой, может быть, ответил бы: «Нет», и прибавил бы: мы отрицаем только ваше искусство, вашу поэзию, г. Тургенев, ваше *и*; но не отрицаем и даже требуем другого искусства и поэзии, другого *и*, хоть такого *и*, какое представлял себе, например, Гете, такой же поэт, как, и вы, однако отрицавший ваше *и*. – О нравственном характере и нравственных качествах героя и, говорить нечего; это не человек, а какое-то ужасное существо, просто дьявол, или, выражаясь более поэтически, асмодей. Он систематически ненавидит и преследует все, начиная от своих добрых родителей, которых он терпеть не может, и оканчивая лягушками, которых он режет с беспощадной жестокостью. Никогда ни одно чувство не закрадывалось в его холодное сердце; не видно в нем и следа какого-нибудь увлечения или страсти; самую ненависть он отпускает рассчитанно, по гранам. И заметьте, этот герой – молодой человек, юноша! Он представляется каким-то ядовитым существом, которое отравляет все, к чему ни прикоснется; у него есть друг, но и его он презирает ни малейшего расположения; есть у него последователи, но и их он так же ненавидит. Всех вообще подчиняющихся его влиянию он учит безнравственности и бессмыслию; их благородные инстинкты и возвышенные чувства он убивает своей презрительной насмешкой, и ею же он удерживает их от всякого доброго дела. Женщина, добрая и возвышенная по натуре, сначала увлекается им; но потом, узнав его ближе, с ужасом и омерзением от него отворачивается,

отплевывается и «обтираете платком». Он даже позволил себе презрительно относиться к отцу Алексею, священнику, человеку «очень хорошему и рассудительному», который, однако, зло острит над ним и обыгрывает его в картах. По-видимому, г. Тургенев хотел изобразить в своем герое, как говорится, демоническую или байроническую натуру, что-то вроде Гамлета; но, с другой стороны, он придал ему черты, по которым его натура кажется самой дюжинною и даже пошлою, по крайней мере весьма далекой от демонизма. И от этого в целом выходит не характер, не живая личность, а карикатура, чудовище с крошечной головкой и гигантским ртом, маленьким лицом и пребольшущим носом, и притом карикатура самая злостная. Автор до того зол на своего героя, что не хочет простить его и примириться с ним даже пред его смертью, в ту, выражаясь ораторски, священную минуту, когда герой одною ногой стоит уже на краю гроба, – поступок совершенно непостижимый в симпатическом художнике. Кроме священности минуты, одно благоразумие должно было смягчить негодование автора; герой умирает, – учить и обличать его поздно и бесполезно, унижать его пред читателем незачем; руки его скоро окоченеют, и он не может сделать автору никакого вреда, хоть бы и хотел; кажется, и следовало бы оставить его в покое. Так нет же; герой, как медик, очень хорошо знает, что ему остается до смерти несколько часов; он призывает к себе женщину, к которой он питал не любовь, а что-то другое, не похожее на настоящую возвышенную любовь. Она пришла, герой и говорит ей: «старая штука смерть, а каждому внове. До сих пор не трушу... а там, придет беспамятство, и фюить! Ну, что ж мне сказать вам... Что я любил вас? это и прежде не имело никакого смысла, а теперь и подавно. Любовь – форма, а моя собственная форма уже разлагается. Скажу я лучше, что какая вы славная! И теперь вот вы стоите, такая красивая...» (Читатель дальше яснее увидит, какой гадкий смысл заключается в этих словах.) Она подошла к нему поближе, и он опять заговорил: «ах, как близко, и какая молодая, свежая, чистая... в этой гад кой комнате!..» (стр. 657). От этого резкого и дикого диссонанса теряет всякое поэтическое значение эффектно написанная картина смерти героя. А между тем в эпилоге есть картинки нарочито поэтические, имеющие в виду размягчить сердца читателей и навести их на грустную мечтательность и совершенно не достигающие своей цели благодаря указанному диссонансу. На могиле героя растут две молодые елки; отец и мать его – «два уже дряхлые старичка» – приходят на могилу, горько плачут и молятся о сыне. «Неужели их молитвы, их слезы бесплодны? Неужели любовь, святая, преданная любовь не всесильна? О, нет! Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии “равнодушной” природы; они говорят

также о вечном примирении и о жизни бесконечной» (стр. 663). Кажется, чего же лучше; все прекрасно и поэтично, и старички, и елки, и невинные взгляды цветков; но все это мишура и фразы, даже нестерпимые после того, как изображена смерть героя. И у автора поворачивается язык говорить о всепримиряющей любви, о бесконечной жизни, после того как его самого эта любовь и мысль о бесконечной жизни не могли удержать от бесчеловечного обращения со своим умирающим героем, который, лежа на смертном одре, призывает свою возлюбленную для того, чтобы видом ее прелестей в последний раз пощекотать свою потухающую страсть. Очень мило! Вот такую поэзию и искусство стоит и отрицать и порицать; на словах они умилительно поют о любви и мире, а на деле оказываются злостными и непримиримыми. – Вообще в художественном отношении роман совершенно неудовлетворителен, чтоб не сказать более из уважению к таланту г. Тургенева, к его прежним заслугам и к его многочисленным почитателям. Общей нити, общего действия, которое связывало бы все части романа, нет; все какие-то отдельные рапсодии. Выводятся личности совершенно лишние, неизвестно для чего фигурирующие в романе; такова, например княжна Х....ая; она являлась несколько раз к обеду и к чаю в романе, посидела «на широком бархатном кресле» и потом умерла, «забытая в самый день смерти». Есть несколько и других личностей, совершенно случайных, выведенных только для мебели.

Впрочем, эти личности, как и все другие в романе, непостижимы или не нужны собственно в художественном отношении; но они нужны были г. Тургеневу для других целей, чуждых искусству. С точки зрения этих целей мы смекаем даже, для чего явилась княжна Х....ая. Дело в том, что последний роман его написан с тенденциями, с ясно и резко выступающими теоретическими целями. Это роман дидактический, настоящий ученый трактат, написанный в разговорной форме, и каждое выведенное лицо служит выражением и представителем известного мнения и направления. Вот как могуч и силен дух времени! «Русский вестник» говорит, что в настоящее время нет ни одного ученого, не исключая, конечно, и его самого, который бы не пустился при случае отплясывать трепака. Так же точно можно сказать, что в настоящее время нет ни одного художника и поэта, который бы не решился при случае создать что-нибудь с тенденциями, г-н Тургенев, главный представитель и служитель чистого искусства для искусства, творец «Записок охотника» и «Первой любви», оставил свою службу искусству и стал порабощать его разным теоретическим соображениям и практическим целям и написал роман с тенденциями – обстоятельство очень характеристическое и замечательное! Как видно из самого заглавия романа, автор хочет изобразить в нем старое и молодое поколение, отцов и детей; и действительно, он выводит в романе несколько экземпляров отцов и еще

больше экземпляров детей. Отцами он занимается мало, отцы по большей части только спрашивают, задают вопросы, а дети уже отвечают на них; главное внимание его обращено на молодое поколение, на детей. Он старается охарактеризовать их сколько возможно полнее и многостороннее, описывает их тенденции, излагает их общие философские воззрения на науку и жизнь, их взгляды на поэзию и искусство, их понятия о любви, об эмансипации женщин, об отношениях детей к родителям, о браке; и все это представляется не в поэтической форме образов, а в прозаических разговорах, в логической форме предложений, выражений и слов.

Как же представляет себе современное молодое поколение г. Тургенев, наш художественный Нестор, наш поэтический корифей? Он, видимо, не расположен к нему, относится к детям даже враждебно; отцам он отдает полное преимущество во всем и всегда старается возвысить их на счет детей. Один отец, фаворит автора, говорит: «Отложив всякое самолюбие в сторону, мне кажется, что дети дальше от истины, нежели мы; но я чувствую, что за ними есть какое-то преимущество над нами... Не в том ли состоит это преимущество, что в них меньше следов барства, чем в нас?» (стр. 523). Это одна и единственная хорошая черта, которую признал г. Тургенев в молодом поколении, ею оно только и может утешаться; во всем остальном молодое поколение удалилось от истины, блуждает по дебрям заблуждения и лжи, которая убивает в нем всякую поэзию, приводит его к человеконенавидению, отчаянию и бездействию или к деятельности, но бессмысленной и разрушительной. Роман есть не что иное, как беспощадная тоже разрушительная критика молодого поколения. Во всех современных вопросах, умственных движениях, толках и идеалах, занимающих молодое поколение, г. Тургенев не находит никакого смысла и дает понять, что они ведут только к разврату, пустоте, прозаической пошлости и цинизму. Одним словом, г. Тургенев смотрит на современные принципы молодого поколения так, как гг. Никита Безрылов и Писемский[6], то есть не признает за ними никакого действительного и серьезного значения и просто издевается над ними. Защитники г. Безрылова старались оправдать его знаменитый фельетон и пред-

[6] Имеется в виду «Фельетон» за подписью «Старая фельетонная кляча Никита Безрылов» (псевдоним А.Ф. Писемского), напечатанный в «Библиотеке для чтения» (1861, № 12), содержащий грубые нападки на демократическое движение, и в частности на Некрасова и Панаева. Писемский резко враждебно отзывается о воскресных школах и особенно об эмансипации женщин, которая изображена как узаконение распущенности и разврата. «Фельетон» вызвал возмущение демократической печати. «Искра» выступила со статьей в «Хронике прогресса» (1862, № 5). В ответ газета «Русский мир» напечатала статью «О литературном протесте против “Искры”» (1862, № 6, 10 февраля), содержащую провокационное сообщение о коллективном протесте, в котором якобы примут участие сотрудники «Современника». Тогда появилось «Письмо в редакцию “Русского мира”» за подписью Антоновича, Некрасова, Панаева, Пыпина, Чернышевского, опубликованное дважды – в «Искре» (1862, № 7, стр. 104) и в «Русском мире» (1862, № 8, 24 февраля), поддерживающее выступление «Искры».

ставляли дело в таком виде, будто бы он грязно и цинически издевается не над самыми принципами, а только над уклонениями от них, и когда он говорил, например, что эмансипация женщины есть требование для нее полной свободы в разгульной и развратной жизни, то выражал этим не свое собственное понятие об эмансипации, а понятия других, которые он и хотел будто бы осмеять; и что он вообще говорил только о злоупотреблениях и перетолкованиях современных вопросов. Найдутся, может быть, охотники, которые посредством такого же натянутого приема захотят оправдывать и г. Тургенева, скажут, что, изображая молодое поколение в смешном, карикатурном и даже нелепом виде, он имел в виду не молодое поколение вообще, не лучших его представителей, а только самых жалких и ограниченных детей, что он говорит не об общем правиле, а только об его исключениях; что он издевается только над тем молодым поколением, которое выведено в его романе как худшее, а вообще он уважает его. Современные воззрения и тенденции, могут сказать защитники, утрированы в романе, поняты слишком поверхностно и односторонне; но такое ограниченное понимание их принадлежит не самому г. Тургеневу, а его героям. Когда, например, в романе говорится, что молодое поколение следует отрицательному направлению слепо и бессознательно не потому, чтоб оно уверено было в несостоятельности того, что оно отрицает, а просто только вследствие ощущения, – то это, могут сказать защитники, не значит, чтоб сам г. Тургенев думал таким образом о происхождении отрицательного направления, – он хотел только сказать этим, что есть люди, которые думают так, и есть уроды, относительно которых верно такое мнение.

Но подобное оправдание г. Тургенева будет неосновательно и недействительно, каким оно и было по отношению к г. Безрылову. Роман г. Тургенева не есть произведение чисто объективное; в нем слишком ясно выступает личность автора, его симпатии, его воодушевление, даже его личная желчь и раздражение. Через это мы получаем возможность прочитать в романе личные мнения самого автора, и в этом имеем уже одно основание – высказанные в романе мысли принимать за суждения автора, по крайней мере мысли, высказанные с заметным сочувствием к ним со стороны автора изложенные в уста тех лиц, которым он очевидно покровительствует. Далее, если б в авторе была хоть искра сочувствия к «детям», к молодому поколению, хоть искра верного и ясного понимания их воззрений и стремлений, то она непременно где-нибудь заблестела бы в течение всего романа. Всякое обличение ясно дает понять то, в силу чего оно совершается; раскрытие исключений уясняет самое правило. У г. Тургенева этого нет; во всем романе мы не видим ни малейшего намека на то, каково должно быть общее правило, лучшее молодое поколение; всех «детей», то есть большинство их, он суммирует в одно и представляет всех их как исключение,

как ненормальное явление. Если б в самом деле он изображал только одну дурную часть молодого поколения или только одну темную его сторону, в таком случае он видел бы идеал в другой части или в другой стороне того же самого поколения; но он находит свой идеал совершенно в ином месте, именно в «отцах», в более иди менее старом поколении. Стало быть, он проводит параллель и противоположность между «отцами» и «детьми», и смысл его романа нельзя формулировать так: между множеством хороших «детей» есть и дурные, которые и осмеяны в романе; задача его совершенно иная и приводится к такой формуле: «дети» дурны, они и представлены в романе во всем своем безобразии; а «отцы» хороши, что также доказано в романе. Кроме того, имея в виду показать отношение между «отцами» и «детьми», автор и не мог действовать иначе, как изображая большинство «детей» и большинство «отцов». Везде, в статистике, экономии, торговле, всегда берут для сравнения средние величины и цифры; то же самое должно быть и в нравственной статистике. Определяя в романе нравственное отношение между двумя поколениями, автор, конечно, описывает не аномалии, не исключения, а явления обыкновенные, часто встречающиеся, средние цифры, отношения, существующие в большинстве случаев и при равных условиях. Из этого выходит необходимое заключение, что г. Тургенев представляет себе вообще молодых людей, такими, каковы молодые герои его романа, и, по его мнению, те умственные и нравственные качества, которыми отличаются последние, принадлежат большинству молодого поколения то есть, выражаясь языком средних чисел, всем молодым людям; герои романа – это образцы современных детей. Наконец, есть основание думать, что г. Тургенев изображает лучших молодых людей, первых представителей современного поколения. Для сличения и определения известных предметов нужно брать количества и качества соответствующие; нельзя убрать maximum с одной стороны и minimum с другой. Если в романе выведены отцы известного размера и калибра, то и дети должны быть такого же точно размера и калибра. «Отцы» же в произведении г. Тургенева все люди почтенные, умные, снисходительные, проникнутые самой нежною любовью к детям, каких дай бог всякому; это не какие-нибудь сварливые старики, деспоты, самовластно распоряжающиеся детьми; они предоставляют детям полную свободу в действиях, сами учились и детей стараются научить и даже от них поучиться. После этого необходимо принять, что и «дети» в романе выведены самые лучшие, какие только возможны, так сказать цвет и краса молодежи, не какие-нибудь неучи и кутилы, в параллель к которым можно было бы подобрать отличнейших отцов почище тургеневских, – а юноши порядочные, любознательные, со всеми достоинствами, свойственными их возрастут. А то ведь выйдет нелепость и самая вопиющая несправедливость, если сличать лучших отцов и худших детей. Мы уже не го-

ворим о том, что под категорию «детей» г. Тургенев подвел значительную часть современной литературы, так называемое ее отрицательное направление, второе он олицетворил в одном из своих героев и вложил ему в уста слова и фразы, часто встречающиеся в печати и выражающие мысли, одобряемые молодым поколением и не возбуждающие неприязненных чувств в людях среднего поколения, а может быть даже и старого. – Все эти рассуждения были бы излишни, и никому не могли бы прийти в голову возражения, которые мы устранили, если бы дело шло о ком-нибудь другом, а не о г. Тургеневе, который пользуется большим почетом и приобрел себе значение авторитета; высказывая суждение о г. Тургеневе, нужно доказывать самые обыкновенные мысли, которые в других случаях охотно принимаются и без доказательств, как очевидные и ясные сами по себе; вследствие этого мы сочли необходимыми вышеизложенные прелиминарные и элементарные рассуждения. Они теперь дают нам полное право утверждать, что роман г. Тургенева служит выражением его собственных личных симпатий и антипатий, что взгляды романа на молодое поколение выражают взгляды самого автора; что в нем изображается все вообще молодое поколение, как оно есть и каким является оно даже в лице лучших своих представителей; что ограниченное и поверхностное понимание современных вопросов и стремлений, высказываемое героями романа, лежит на ответственности самого г. Тургенева. Когда, например, главный герой, представитель «детей» и того образа мыслей, который разделяет молодое поколение, говорит, что между человеком и лягушкой нет различия, то это значит, что сам г. Тургенев понимает современный образ мыслей именно таким образом; он изучал современное учение, разделяемое молодежью, и ему, значит, так действительно и показалось, будто бы оно не признает никакого различия между человеком и лягушкой. Различие-то, видите, есть большое, как показывает и современное учение; но он не заметил его – философская проницательность изменила поэту. Если же он видел это различие, да только скрыл его для утрировки современного учения, то это еще хуже. Конечно, нужно с другой стороны сказать и то, что автор не обязан же отвечать за все нелепые и умышленно обезображенные мысли своих героев, – этого никто от него и не потребует во всех случаях. Но если мысль высказывается, по внушению автора, совершенно серьезно, особенно еще если в романе есть тенденция охарактеризовать известное направление и образ мыслей, – то мы вправе требовать, чтобы автор не утрировал этого направления, чтоб представлял эти мысли не в искаженном виде и карикатуре, а так, как они есть, как он понимает их по своему крайнему разумению. Так же точно, что сказано о юных личностях романа, то относится ко всей молодежи, которую они представляют в романе; так что она, нисколько не смущаясь, должна принимать на свой счет разные выходки «отцов», покорно выслушивать их как приговоры самого г. Тур-

генева и не обижаться хоть бы, например, следующей репликой, направленной против главного героя, представителя молодого поколения:

«– Так, так. Сперва гордость почти сатанинская, потом глумление. Вот, вот чем увлекается молодежь, вот чем покоряются неопытные сердца мальчишек! И эта зараза уже далеко распространилась. Мне сказывали, что в Риме наши художники в Ватикан ни ногой: Рафаэля считают чуть не дураком, потому что это, мол, авторитет, а сами бессильны и бесплодны до гадости; а у самих фантазии дальше “Девушки у фонтана” не хватает, хоть ты что! И написана-то девушка прескверно. По-вашему, они молодцы, не правда ли?

– По-моему, – возразил герой, – и Рафаэль гроша медного не стоит; да и они не лучше его.

– Браво! браво! Слушайте, вот как должны современные молодые люди выражаться. И как, подумаешь, им не идти за вами! Прежде молодым людям приходилось учиться; не хотелось им прослыть за невежд, так они поневоле трудились. А теперь им стоит сказать: все на свете вздор! – и дело в шляпе. Молодые люди обрадовались. И в самом деле, прежде они просто были болваны, а теперь они вдруг стали нигилисты».

Если смотреть на роман с точки зрения его тенденций, то он и с этой стороны так же неудовлетворителен, как и в художественном отношении. О качестве тенденций нечего пока сказать, а главное, и проводятся они очень неловко, так что цель автора не достигается. Стараясь набросить невыгодную тень на молодое поколение, автор слишком уж погорячился, перепустил, как говорится, и уж стал выдумывать такие небылицы, что верится им с большим трудом – и обвинение кажется пристрастным. Но все недостатки романа выкупаются одним достоинством, Которое, впрочем, не имеет художественного значения, на которое не рассчитывал автор и которое, значит, принадлежит бессознательному творчеству. Поэзия, конечно, всегда хороша и заслуживает полного уважения; но недурна также и прозаическая правда, и она имеет право на уважение; мы должны радоваться художественному произведению, которое хотя и не дает нам поэзии, но зато содействует правде. В этом смысле последний роман г. Тургенева – вещь превосходная; он не дает нам поэтического наслаждения, даже действует на чувства неприятно; но он хорош в том отношении, что в нем г. Тургенев обнаружил себя ясно и вполне и тем раскрыл нам истинный смысл своих прежних произведений, сказал без околичностей и напрямки то свое последнее слово, которое, в прежних его произведениях было смягчено и затушевано разными поэтическими прикрасами и эффектами, скрывавшими его истинное значение. Действительно, трудно было понять, как г. Тургенев относился к своим Рудиным и Гамлетам, как смотрел на их стремления, угасшие и неосуществившиеся, вследствие их бездействия и апатии и вследствие влияния

внешних обстоятельств. Наша доверчивая критика решила, что он относился к ним с сочувствием, симпатизировал их стремлениям; по ее понятиям, Рудины были люди не дела, а слова, но слова хорошего и разумного; у них дух был бодр, но плоть немощна; они были пропагандистами, разносившими свет здравых понятий и если не делом, то своим словом возбуждавшими в других высшие стремления и интересы; они учили и говорили, как нужно поступать, хоть у самих и недоставало сил перевести свои учения в жизнь, осуществить свои стремления; они изнемогали и падали при самом начале своей деятельности. Критика думала, что г. Тургенев относился к своим героям с трогательным участием, скорбел о них и сожалел о том, что они погибли вместе с своими прекрасными стремлениями, и давал понять, что, будь у них сила воли и энергия, они бы могли сделать много добра[7]. И критика имела некоторое право на такое решение; разные положения героев были изображены с эффектом и аффектацией, которую легко можно было принять за настоящее воодушевление и сочувствие; так же точно, как и по эпилогу последнего романа, где красноречиво говорится о любви и примирении, можно было подумать, что любовь самого автора простирается и на «детей». Но теперь нам понятна эта любовь, и на основании последнего романа г. Тургенева можно положительно сказать, что критика ошибалась в объяснении прежних его произведений, вносила в них свои собственные мысли, находила смысл и значение, не принадлежавшие самому автору, по понятиям которого у героев его плоть была бодра, а дух немощен, они не имели здравых понятий, и самые стремления их были незаконны, не имели веры, то есть ничего не принимали на веру, во всем сомневались, не имели любви и чувства и потому, естественно, погибали бесплодно. Главный герой последнего романа есть тот же Рудин, с некоторыми изменениями в слоге и выражениях; он новый, современный герой, а потому еще ужаснее Рудина по своим понятиям и бесчувственнее его; он настоящий асмодей; время же недаром шло, и герои развивались прогрессивно в своих дурных качествах. Прежние герои г. Тургенева подходят под категорию «детей» нового романа и должны нести на себе всю тяжесть презрения, упреков, выговоров и насмешек, которым подвергаются теперь «дети». Стоит только прочитать последний роман, чтобы вполне убедиться в этом; но критика наша, пожалуй, не захочет сознаться в своей ошибке; поэтому опять нужно приниматься доказывать то, что ясно и без доказательств. Мы приведем только одно доказательство. – Известно, как поступили с любимыми женщинами Рудин и безыменный герой «Аси»; они с холодностью оттолкнули их в ту минуту, когда те беззаветно, с любовью и страстью отдавались им и, так сказать, врывались в их объятия. Критика бранила за это героев, называла их людьми вялыми, не имеющими мужественной

[7] Имеется в виду статья Н.Г. Чернышевского «Русский человек на rendez-vous».

энергии, и говорила, что настоящий разумный и здоровый мужчина на их месте поступил бы совершенно иначе. А между тем для самого г. Тургенева эти поступки и были хороши. Если бы герои поступили так, как требует наша критика, г. Тургенев назвал бы их людьми низкими и безнравственными, достойными презрения. Главный герой последнего романа, как нарочно, хотел поступить с любимой женщиной как раз в смысле критики; зато г. Тургенев и представил его грязным и пошлым циником и заставил женщину с презрением отвернуться и даже отскочить от него «далеко в угол». Так точно и в других случаях критика обыкновенно хвалила в героях г. Тургенева именно то, что ему самому казалось достойным порицания и что он действительно и порицает в «детях» последнего романа, с которым мы будем иметь честь познакомиться сию же минуту.

Выражаясь ученым слогом – концепция романа не представляет никаких художественных особенностей и хитростей, ничего замысловатого; действие его также очень просто и происходит в 1859 году, стало быть уже в наше время. Главное действующее лицо, первый герой, представитель молодого поколения, есть Евгений Васильевич Базаров, медик, юноша, умный, прилежный, знающий свое дело, самоуверенный до дерзости, но глупый, любящий кутеж и крепкие напитки, проникнутый самыми дикими понятиями и нерассудительный до того, что его все дурачат, даже простые мужички. Сердца у него вовсе нет; он бесчувственен – как камень, холоден – как лед и свиреп – как тигр. У него есть друг, Аркадий Николаевич Кирсанов, кандидат петербургского университета, какого факультета – не сказано, юноша чувствительный, добросердечный, с невинной душой; к сожалению, он подчинился влиянию своего друга Базарова, который старается всячески притупить чувствительность его сердца, убить своими насмешками благородные движения его души и внушить ему презрительную холодность ко всему; как только обнаружит он какой-нибудь возвышенный порыв, друг тотчас же и осадит его своей презрительной иронией. Базаров имеет отца и мать; отец, Василий Иванович, старый медик, живет с женою в небольшом своем именьице; добрые старички любят своего Енюшеньку до бесконечности. Кирсанов тоже имеет отца, значительного помещика, живущего в деревне; жена у него померла, и он живет с Фенечкой, милым созданьем, дочерью его ключницы; в доме у него живет брат его, стало быть дядя Кирсанова, Павел Петрович, человек холостой в юности столичный лев, а под старость – деревенский фат, до бесконечности погруженный в заботы о франтовстве, но непобедимый диалектик, на каждом шагу поражающий Базарова и своего племянника. Действие начинается тем, что молодые друзья приезжают в деревню к отцу Кирсанова, и Базаров вступает в спор с Павлом Петрова чем, тут же высказывает ему свои мысли и свое направление и слышит от него опровержение их. Потом друзья отправляются в губернский город; там они встретили Ситни-

кова, глуповатого малого, находившегося тоже под влиянием Базарова, познакомились с Eudoxie Кукшиной, которая представлена как «передовая женщина», «émancipée»[8] в истинном смысле слова. Оттуда они поехали в деревню к Анне Сергеевне Одинцовой, вдове души возвышенной, благородной и аристократической; в нее и влюбился Базаров; но она, увидав его пошлую натуру и цинические наклонности, почти прогнала его от себя. Кирсанов же, сначала влюбившийся было в Одинцову, влюбился потом в сестру ее Катю, которая своим влиянием на его сердце старалась искоренить в нем следы влияния друга. Затем друзья поехали к отцам Базарова, которые встретили сына с величайшей радостью; но он, несмотря на всю их любовь и на страстное желание как можно долее наслаждаться присутствием сына, поспешил уехать от них, и вместе с другом снова отправился к Кирсановым. В доме Кирсановых Базаров, подобно древнему Парису[9], «нарушил все права гостеприимства», поцеловал Фенечку, потом подрался на дуэли с Павлом Петровичем и опять возвратился к отцам, где и умер, призвав к себе пред смертью Одинцову и сказав ей несколько уже известных нам комплиментов насчет ее наружности. Кирсанов женился на Кате и жив до сих пор.

Вот и все внешнее содержание романа, формальная сторона его действия и все действующие лица; остается теперь познакомиться поближе с внутренним содержанием, с тенденциями, узнать сокровенные качества отцов и детей. Итак, каковы же отцы, старое поколение? Как уже замечено было выше, отцы представлены в самом лучшем виде. Я, рассуждал про себя г. Тургенев, не говорю о тех отцах и о том старом поколении, которое представляет надутая княжна Х....ая, не терпевшая молодежи и дувшаяся на «новых оголтелых» Базарова и Аркадия; я буду изображать лучших отцов лучшего поколения. (Вот теперь уж и ясно, для чего княжне Х....ой отведены в романе две странички.) Отец Кирсанова, Николай Петрович, примерный человек во всех отношениях; сам он, несмотря на свое генеральское происхождение, воспитывался в университете и имел степень кандидата и сыну дал высшее образование; доживши почти до старых лет, он не переставал заботиться о дополнении своего собственного образования. Все силы употреблял на то, чтобы не отстать от века, следил за современными движениями и вопросами; «прожил три зимы в Петербурге, почти никуда не выходя и стараясь заводить знакомства с *молодыми* товарищами сына; по целым дням просиживал над *новейшими* сочинениями, прислушивался к разговорам *молодых людей* и радовался, когда ему удавалось вставить и свое слово в их кипучие речи» (стр. 523). Николай Петрович не любил База-

[8] Эмансипированная, свободная от предрассудков (*франц.*).

[9] *Парис* – образ из древнегреческой мифологии, одно из действующих лиц «Илиады» Гомера; сын троянского царя Приама, будучи в гостях у царя Спарты Менелая, похитил его жену Елену, из-за чего возникла Троянская война.

рова, но побеждал свою нелюбовь, «охотно слушал его, охотно присутствовал при его физических и химических опытах; он бы каждый день приходил, как он выражался, учиться, если бы не хлопоты по хозяйству; он не стеснял молодого естествоиспытателя: садился где-нибудь в уголок комнаты и глядел внимательно, изредка позволяя себе осторожный вопрос» (стр. 606). Он хотел сблизиться с молодым поколением, проникнуться его интересами, чтобы вместе с ним, дружно, рука об руку, идти к общей цели. Но молодое поколение грубо оттолкнуло его от себя. Он хотел сойтись с сыном, чтобы с него начать свое сближение с молодым поколением; но Базаров воспрепятствовал этому, он постарался унизить отца в глазах сына и тем прервал между ними всякую нравственную связь. «Мы, – говорил отец сыну, – заживем с тобой на славу, Аркаша; нам надобно теперь тесно сойтись друг с другом, узнать друг друга хорошенько, не правда ли?» Но о чем бы они ни заговорили между собой, Аркадий всегда начинает резко противоречить отцу, который приписывает это – и совершенно справедливо – влиянию Базарова. Отец, например, говорит сыну о любви к родимым местам: ты здесь родился, тебе все должно казаться здесь чем-то особенным. «Ну, папаша, – отвечает сын, – это совершенно все равно, где бы человек ни родился». Эти слова огорчили отца, и он посмотрел на сына не прямо, а «сбоку» и прекратил разговор. Но сын все еще любит отца и не теряет надежды когда-нибудь сблизиться с ним. «Отец у меня, – говорит он Базарову, – золотой человек». – «Удивительное дело, – отвечает тот, – эти старенькие романтики! Разовьют в себе нервную систему до раздражения, ну, равновесие и нарушено». В Аркадии заговорила сыновняя любовь, он вступается за отца, говорит, что друг еще недостаточно его знает. Но Базаров убил в нем и последний остаток сыновней любви следующим презрительным отзывом: «Твой отец добрый малый, но он человек отставной, его песенка спета. Он читает Пушкина. Растолкуй ему, что это никуда не годится. Ведь он не мальчик: пора бросить эту ерунду. Дай ему что-нибудь дельное, хоть бюхнерово Stoff und Kraft[10] на первый случай». Сын вполне согласился с словами друга и почувствовал к отцу сожаление и презрение. Отец случайно подслушал этот разговор, который поразил его в самое сердце, оскорбил до глубины души, убил в нем всякую энергию, всякую охоту к сближению с молодым поколением; он и руки опустил, испугавшись пропасти, которая отделяла его от молодых людей. «Что ж, – говорил он после этого, – может быть, Базаров и прав; но мне одно больно: я надеялся тесно и дружески сойтись с Аркадием, а выходит, что я остался назади, он ушел вперед, и понять мы друг друга не можем. Кажется, я все делаю, чтобы не от-

[10] «*Stoff und Kraft*» (правильно: «Kraft und Stoff» – «Сила и материя») – книга немецкого физиолога и пропагандиста идей вулгьгарного материализма Людвига Бюхнера. В русском переводе появилась в 1860 году.

стать от века: крестьян устроил, ферму завел, так что меня во всей губернии *красным* величают; читаю, учусь, вообще стараюсь стать в уровень с современными потребностями, а они говорят, что песенка моя спета. Да я и сам начинаю так думать» (стр. 514). Вот какие вредные действия производит заносчивость и нетерпимость молодого поколения; одна выходка мальчишки сразила гиганта, он усомнился в своих силах и увидел бесплодность своих усилии отстать от века. Таким образом молодое поколение по собственной вине. лишилось содействия и поддержки со стороны человека, который бы мог быть очень полезным деятелем, потому что одарен был многими прекрасными качествами, которых недостает молодежи. Молодежь холодна, эгоистична, не имеет в себе поэзии и потому ненавидит ее везде, не имеет высших нравственных убеждений; тогда как этот человек имел душу поэтическую и, несмотря на то, что умел устроить ферму, сохранил поэтический жар до преклонных лет, а главное, был проникнут самыми твердыми нравственными убеждениями.

«Медлительные звуки виолончели долетели до них (Аркадия с Базаровым) из дому в это самое мгновение. Кто-то играл с чувством, хотя и неопытною рукой *Ожидание* Шуберта, и медом разливалась по воздуху сладостная мелодия.

– Это что? – произнес с изумлением Базаров.

– Это отец.

– Твой отец играет на виолончели?

– Да.

– Да сколько твоему отцу лет?

– Сорок четыре.

Базаров вдруг расхохотался.

– Чему же ты смеешься?

– Помилуй! в сорок четыре года, человек, pater familias[11] в ...м уезде – играет на виолончели!

Базаров продолжал хохотать; но Аркадий, как ни благоговел перед своим учителем, на этот раз даже не улыбнулся».

«Николай Петрович потупил голову и провел рукой по лицу».

«“Но отвергать поэзию? – подумал Николай Петрович, – не сочувствовать художеству, природе!” (Как поступает молодежь.)

И он посмотрел кругом, как бы желая понять, как можно не сочувствовать природе. Уже вечерело; солнце скрылось за небольшую осиновую рощу, лежавшую в полверсте от сада: тень от нее без конца тянулась через неподвижные поля. Мужичок ехал рысцой на белой лошадке по темной узкой дорожке вдоль самой рощи: он весь был ясно виден, весь, до заплаты на плече, даром что ехал в тени» (заплата – вещь живописная, поэтическая, против этого кто го-

[11] Отец семейства (*лат.*).

ворит, но при виде ее не мечтается, а думается, что без заплаты было бы лучше, хоть и менее поэтично); «приятно, отчетливо мелькали ноги лошадки. Солнечные лучи со своей стороны забирались в рощу и, пробиваясь сквозь чащу, обливали стволы осин таким теплым светом, что они становились похожи на стволы сосен (от теплоты света?), и листва их почти синела (тоже от теплоты?), и над нею поднималось бледно-голубое небо, чуть обрумяненное зарей. Ласточки летали высоко; ветер совсем замер; запоздалые пчелы лениво и сонливо жужжали в цветах сирени; мошки толклись столбом над одинокою, далеко протянутою веткой. “Как хорошо; боже мой!” – подумал Николай Петрович, и любимые стихи пришли было ему на уста: он вспомнил Аркадия, Stoff und Kraft и умолк, но продолжал сидеть, продолжал предаваться горестной и отрадной игре одиноких дум.

Он приподнялся и хотел возвратиться домой; но размягченное сердце не могло успокоиться в его груди, и он стал медленно ходить по саду, то задумчиво глядя себе под ноги, то поднимая глаза к небу, где уже роились и перемигивались звезды. Он ходил много, почти до усталости, а тревога в нем, какая-то ищущая, неопределенная, печальная тревога все не унималась. О, как Базаров посмеялся бы над ним, если б он узнал, что в нем тогда происходило! Сам Аркадий осудил бы его. У него, у сорокачетырехлетнего человека, агронома и хозяина, навертывались слезы, беспричинные слезы; это было во сто раз хуже виолончели» (стр. 524–525).

И такого-то человека оттолкнула от себя молодежь и даже помешала ему продекламировать «любимые стихи». Но главное его достоинство заключалось все-таки в его строгой нравственности. После смерти своей нежно им любимой супруги он решился жить с Фенечкой, вероятно после упорной и продолжительной борьбы с самим собою; он постоянно мучился и стыдился самого себя, чувствовал угрызения и упреки совести до тех пор, пока не сочетался законным браком с Фенечкой. Он чистосердечно и откровенно исповедался перед сыном в своем грехе, в незаконном сожитии до брака. И что же? Оказалось, что молодое поколение вовсе не имеет нравственных убеждений на этот счет; сын вздумал уверять отца, что это ничего, что жить с Фенечкой до брака вовсе не предосудительный поступок, что это дело самое обыкновенное, что, следовательно, отец стыдился ложно и напрасно. Такие слова глубоко возмутили нравственное чувство отца. А все-таки в Аркадии оставалась еще частичка сознания нравственных обязанностей, и он находил, что отец должен вступить непременно в законный брак с Фенечкой. Но друг его, Базаров, уничтожил своей иронией и эту частичку. «Эге-ге! – сказал он Аркадию. – Вот мы какие великодушные! Ты придаешь еще значение браку; я этого от тебя не ожидал». Понятно, как после этого Аркадий смотрел на поступок отца.

«– Строгий моралист, – говорил отец сыну, – найдет мою откровенность неуместною, но, во-первых, это скрыть нельзя, а во-вторых, тебе известно, у меня всегда были особенные принципы насчет отношений отца к сыну. Впрочем, ты, конечно, будешь вправе осудить меня. В мои лета... Словом, эта... эта девушка, про которую ты, вероятно, уже слышал...

– Фенечка? – развязно спросил Аркадий.

Николай Петрович покраснел.

– Конечно, мне должно быть совестно, – говорил Николай Петрович, все более и более краснея.

– Полно, папаша, полно, сделай одолжение! – Аркадий ласково улыбнулся. “В чем извиняется!” – подумал он про себя, и чувство снисходительной нежности к доброму и мягкому отцу, смешанное с ощущением какого-то *тайного превосходства*, наполнило его душу. – Перестань, пожалуйста, – повторил он еще раз, невольно наслаждаясь *сознанием* собственной развитости и свободы» (стр. 480-481).

«– Может быть, – проговорил отец, – и она предполагает... она стыдится...

– Напрасно ж она стыдится. Во-первых, тебе известен мой образ мыслей (Аркадию очень было приятно произнести эти слова), а во-вторых – захочу ли я хоть на волос стеснять твою жизнь, твои привычки? Притом, я уверен, ты не мог сделать дурной выбор; если ты позволил ей жить с тобой под одною кровлей, стало быть она это заслуживает; во всяком случае, сын отцу не судья, и в особенности я, и в особенности такому отцу, который, как ты, никогда и ни в чем не стеснял моей свободы.

Голос Аркадия дрожал сначала, он чувствовал себя великодушным, однако в то же время понимал, что читает нечто вроде наставления своему отцу; но звук собственных речей сильно действует на человека, и Аркадий произнес последние слова твердо, даже с эффектом!» (яйца курицу учат) (стр. 489).

Отец и мать Базарова еще лучше, еще добрее, чем родитель Аркадия. Отец так же точно не желает отстать от века; а мать только и живет, что любовью к сыну и желанием угодить ему. Их общая, нежная привязанность к Енюшеньке изображена г. Тургеневым очень увлекательно и живо; тут самые лучшие страницы во всем романе. Но тем отвратительнее кажется нам то презрение, которым платит Енюшенька за их любовь, и та ирония, с какою относится он к их нежным ласкам. Аркадий,– уж и видно, что добрая душа, – вступается за родителей своего друга, но он и его самого осмеивает. «Я, – говорит о себе отец Базарова, Василий Иваныч, – того мнения, что для человека мыслящего нет захолустья. По крайней мере я стараюсь не зарасти, как говорится, мхом, не отстать от века». Несмотря на свои преклонные лета, он всякому готов помогать своими медицинскими советами и средствами; в болезнях все обращаются к нему,

и всех он удовлетворяет, как может. «Ведь я, – говорит он, – от практики отказался, а раза два в неделю приходится стариной тряхнуть. Идут за советом – нельзя же гнать в шею. Случается, бедные прибегают к помощи. – Одной бабе, которая жаловалась на гнетку[12], я вливал опиум; а другой зуб вырвал. И это я делаю gratis[13]» (стр. 586). «Я боготворю моего сына; но я не смею при нем высказывать свои чувства, потому что он этого не любит». Его супруга любила своего сына «и боялась его несказанно». – Посмотрите же теперь, как обходится с ними Базаров.

«– Сегодня меня дома ждут, – говорил он Аркадию. – Ну, подождут, что за важность! – Василий Иваныч отправился в свой кабинет и, прикурнув на диване в ногах у сына, собирался было поболтать с ним; но Базаров тотчас его отослал, говоря, что ему спать хочется, а сам не заснул до утра. Широко раскрыв глаза, он злобно смотрел в темноту: воспоминания детства не имели власти над ним» (стр. 584). «Однажды отец стал рассказывать свои воспоминания.

– Много, много испытал я на своем веку. Вот, например, если позволите, я вам расскажу любопытный эпизод чумы в Бессарабии.

– За который получил Владимира? – подхватил Базаров. – Знаем, знаем... Кстати, отчего ты его не носишь?

– Ведь я тебе говорил, что я не имею предрассудков, – пробормотал Василий Иванович (он только накануне велел спороть красную ленточку с сюртука) и принялся рассказывать эпизод чумы. – А ведь он заснул, – шепнул он вдруг Аркадию, указывая на Базарова и добродушно подмигнув. – Евгений! вставай! – прибавил он громко» (какая жестокость! уснуть от рассказов отца!) (стр. 596).

«– Вот тебе на! Презабавный старикашка, – прибавил Базаров, как только Василий Иванович вышел. – Такой же чудак, как твой, только в другом роде. – Много уж очень болтает.

– И мать твоя, кажется, прекрасная женщина, – заметил Аркадий.

– Да, она у меня без хитрости. Обед нам посмотри какой задаст.

– Нет! – говорил он на следующий день Аркадию, – уеду отсюда завтра. Скучно; работать хочется, а здесь нельзя. Отправлюсь опять к вам в деревню; я же там все свои препараты оставил. У вас по крайней мере запереться можно. А здесь отец мне все твердит: “мой кабинет к твоим услугам – никто тебе мешать не будет”, а сам от меня ни на шаг. Да и совестно как-то от него запираться. Ну и мать тоже. Я слышу, как она вздыхает за стеной, а выйдешь к ней – и сказать ей нечего.

– Очень она огорчится, – промолвил Аркадий, – да и он тоже.

– Я к ним еще вернусь.

[12] *Гнетка* – болезнь, недомогание.
[13] Бесплатно (*лат.*).

– Когда?

– Да вот как в Петербург поеду.

– Мне твою мать особенно жалко.

– Что так? Ягодами, что ли, она тебе угодила?

Аркадий опустил глаза» (стр. 598).

Вот каковы «отцы». Они, в противоположность детям, проникнуты любовью и поэзией, они люди нравственные, скромно и втихомолку делающие добрые дела; они ни за что не хотят отстать от века. Даже такой пустой фат, как Павел Петрович, и тот поднят на ходули и выставлен человеком прекрасным. «Для него молодость прошла, но старость еще не наступила; он сохранил юношескую стройность и то стремление вверх, прочь от земли, которое большею частью исчезает после двадцатых годов». Это человек тоже с душой и поэзией; в юности он любил страстно, возвышенною любовью одну даму, «в которой было что-то заветное и недоступное, куда никто не мог проникнуть, и что гнездилось в этой душе – бог весть», и которая много смахивает на г-жу Свечину. Когда она разлюбила его, он как бы умер для мира, но свято сохранил свою любовь, не влюбился в другой раз, «не ждал ничего особенного ни от себя, ни от других, и ничего не предпринимал», и потому остался жить в деревне у брата. Но он жил не бесполезно, читал много, «отличался безукоризненною честностью», любил брата, помогал ему своими средствами и мудрыми советами. Когда, бывало, брат рассердится на мужичков и хочет их наказывать, Павел Петрович вступался за них и говорил ему: «du calme, du calme»[14]. Он отличался любознательностью и всегда с самым напряженным вниманием следил за опытами Базарова, несмотря на то, что имел полное право ненавидеть его. Самым же лучшим украшением Павла Петровича была его нравственность. – Базарову понравилась Фенечка, «и Фенечке понравился Базаров»; «он однажды крепко поцеловал ее в раскрытые губы», чем и «нарушил все права гостеприимства» и все правила нравственности. «Сама же Фенечка хотя и уперлась обеими руками в его грудь, но уперлась слабо, и он мог возобновить и продлить свой поцелуй» (стр. 611). Павел же Петрович был даже влюблен в Фенечку, несколько раз приходил в ее комнату «ни за чем», несколько раз оставался с ней наедине; но он не был настолько низок, чтобы поцеловать ее. Напротив, он настолько был благоразумен, что из-за поцелуя подрался с Базаровым на дуэли, настолько благороден, что только однажды «прижал ее руку к своим губам, и так приник к ней, не целуя ее и только изредка судорожно вздыхая» (буквально так, стр. 625), и наконец настолько был самоотвержен, что сказал ей: «любите моего брата, не изменяйте ему ни для кого на свете, не слушайте ничьих речей»; и, чтоб долее не соблазняться Фенечкой, он уехал за границу, «где его можно

[14] Спокойствие, спокойствие (*франц.*).

видеть и теперь в Дрездене на Брюлевской террасе[15], между двумя и четырьмя часами» (стр. 661). И этот-то умный, солидный человек прегордо обращается с Базаровым, даже руки ему не дает, и до самозабвения погружается в заботы о франтовстве, умащает себя благовониями, щеголяет английскими костюмами, фесками и тугими воротничками, «с неумолимостью упиравшимися в подбородок»; ногти у него такие розовые и чистые, «хоть на выставку посылай». Ведь это все смешно, говорил Базаров, – и правда. Конечно, и неряшество нехорошо; но и излишние заботы о щегольстве показывают в человеке пустоту и отсутствие серьезности. Может ли такой человек быть любознательным, может ли он с своими благовониями, с белыми ручками и розовыми ногтями взяться серьезно за изучение чего-нибудь грязного или зловонного? Сам же г. Тургенев так выразился о своем любимце Павле Петровиче: «раз даже он приблизил свое раздушенное и вымытое отличным снадобьем лицо к микроскопу, для того чтобы посмотреть, как прозрачная инфузория глотала зеленую пылинку». Экой подвиг, подумаешь; но если б под микроскопом лежала не инфузория, а какая-нибудь вещь – фи! – если б ее нужно было взять благовонными ручками, Павел Петрович отказался бы от своей любознательности; он даже не вошел бы в комнату к Базарову, если бы в ней был очень сильный медико-хирургический запах. И такого-то человека выдают за серьезного, жаждущего знаний; – что за противоречие такое! к чему неестественное сочетание свойств, исключающих одно другое, – пустоты и серьезности? Какой же вы, читатель, недогадливый; да это нужно было для тенденции. Припомните, что старое поколение уступает молодежи тем, что в нем «больше следов барства»; но это, конечно, неважность и пустяки; а в существе дела старое поколение ближе к истине и серьезнее молодого. Вот эта-то идея серьезности старого поколения с следами барства в виде лица, вымытого отличным снадобьем, и в тугих воротничках, и есть Павел Петрович. Этим же объясняются и несообразности в изображении характера Базарова. Тенденция требует: в молодом поколении меньше следов барства; в романе поэтому и говорится, что Базаров возбуждал к себе доверие в людях низших, они привязывались к нему и любили его, видя в нем не барина. Другая тенденция требует: молодое поколение ничего не смыслит, ничего не может сделать хорошего для отечества; роман и исполняет это требование, говоря, что Базаров не умел даже понятно говорить с мужиками, а не то чтоб еще возбудить к себе доверие; они и издевались над ним, видя в нем пожалованную ему автором глупость. Тенденция, тенденция испортила все дело, – «все француз гадит!»

[15] *Брюлевская терраса* – место гуляния и торжеств в Дрездене перед дворцом графа Генриха Брюля (1700-1763), министра Августа III, курфюрста саксонского.

Итак, высокие преимущества старого поколения пред молодым несомненны; но они будут еще несомненнее, когда мы рассмотрим подробнее качества «детей». Каковы же «дети»? Из тех «детей», которые выведены в романе, только один Базаров представляется человеком самостоятельным и неглупым; под какими влияниями сложился характер Базарова, из романа не видно; неизвестно также, откуда он заимствовал свои убеждения и какие условия благоприятствовали развитию его образа мыслей. Если б г. Тургенев подумал об этих вопросах, он непременно изменил бы свои понятия об отцах и детях. Г-н Тургенев ничего не сказал про то участие, какое могло принимать в развитии героя изучение естественных наук, составлявших его специальность. Он говорит, что герой принял известное направление в образе мыслей вследствие ощущения; что это значит – понять нельзя; но чтоб не оскорбить философской проницательности автора, мы видим в этом ощущении просто только поэтическую остроту. Как бы то ни было, мысли Базарова самостоятельны, они принадлежат ему, его собственной деятельности ума; он учитель; другие «дети» романа, глуповатые и пустые, слушают его и только бессмысленно повторяют его слова. Кроме Аркадия, таков, например. Ситников, которого автор при всяком удобном случае корит тем, что его «батюшка все по откупам». Ситников считает себя учеником Базарова и обязанным ему своим перерождением: «поверите ли, – говорил он, – что когда при мне Евгений Васильевич сказал, что не должно признавать авторитетов, я почувствовал такой восторг... словно прозрел! Вот, подумал я, наконец нашел я человека!» Ситников рассказал учителю о Eudoxie Кукшиной, образчике современных дочерей. Базаров тогда только согласился отправиться к ней, когда ученик уверил его, что у нее будет много шампанского. Они отправились. «В передней встретила их какая-то не то служанка, не то компаньонка в чепце, – явные признаки прогрессивных стремлений хозяйки», язвительно замечает г. Тургенев. Другие признаки состояли в следующем: «на столе валялись нумера русских журналов, большею частью неразрезанные; везде белели окурки папирос; Ситников развалился в креслах и задрал ногу кверху; разговор идет о Жорж-Занде и Прудоне; наши женщины дурно воспитаны; нужно изменить систему их воспитания; долой авторитеты; долой Маколея; Жорж-Занд, по словам Eudoxie, и не слыхивала об эмбриологии». Но самый главный признак такой:

«– Мы вот добрались, – сказал Базаров, – до последней капли.

– Чего? – перебила Евдоксия.

– Шампанского, почтеннейшая Авдотья Никитишна, шампанского – не вашей крови.

Завтрак продолжался долго. За первою бутылкой шампанского последовала другая, третья и даже четвертая... Евдоксия болтала без умолку; Ситников ей

вторил. Много толковали они о том, что такое брак – предрассудок или преступление? и какие родятся люди – одинаковые или нет? и в чем, собственно, состоит индивидуальность? Дело дошло наконец до того, что Евдоксия, вся красная от выпитого вина (фи!) и стуча *плоскими* ногтями по клавишам расстроенного фортепиано, принялась петь сиплым голосом сперва цыганские песни, потом романс Сеймур-Шиффа: “Дремлет сонная Гренада”[16], а Ситников повязал голову шарфом и представлял замирающего любовника, при словах:

И уста твои с моими
В поцелуй горячий слить!

Аркадий не вытерпел наконец. “Господа, уж это что-то на Бедлам похоже стало”, заметил он вслух. Базаров, который лишь изредка вставлял в разговор насмешливое слово – *он занимался больше шампанским,* – громко зевнул, встал и, не прощаясь с хозяйкой, вышел вон вместе с Аркадием. Ситников выскочил вслед за ними» (стр. 536–537). – Затем Кукшина «попала за границу. Она теперь в Гейдельберге; по-прежнему *якшается* с студентами, особенно с молодыми русскими физиками и химиками, которые удивляют профессоров своим совершенным бездействием и абсолютною ленью» (стр. 662).

Браво, молодое поколение! отлично подвизается за прогресс; и какое же сравнение с умными, добрыми и нравственно-степенными «отцами»? Даже лучший представитель его оказывается пошлейшим господином. Но все-таки он лучше других; он говорит с сознанием и высказывает собственные суждения, ни от кого не заимствованные, как оказывается из романа. Мы и займемся теперь этим лучшим экземпляром молодого поколения. Как сказано выше, он представляется человеком холодным, неспособным к любви, ни даже к самой обыкновенной привязанности; даже женщину он не может любить поэтическою любовью, которая так привлекательна в старом поколении. Если, по требованию животного чувства, он и полюбит женщину, то полюбит одно только тело ее; душу в женщине он даже ненавидит; он говорит, «что ей совсем и понимать не нужно серьезной беседы и что свободно мыслят между женщинами только уроды». Эта тенденция в романе олицетворяется следующим образом. На бале у губернатора Базаров увидел Одинцову, которая поразила его «достоинством своей осанки»; он и влюбился в нее, то есть, собственно, не влюбился, а почувствовал к ней какое-то ощущение, похожее на злобу, которое г. Тургенев старается охарактеризовать такими сценами:

«Базаров был великий охотник до женщин и до женской красоты, но любовь в смысле идеальном, или, как он выражался, романтическом, называл бе-

[16] «*Дремлет сонная Гренада*» – неточная строка из романса «Ночь в Гренаде», музыка Г. Сеймура-Шиффа на слова К. Тарковского. Последующее двустишие – строки того же романса, неточно приведенные у Тургенева.

либердой, непростительною дурью. – “Нравится тебе женщина, – говорил он, – старайся добиться толку, а нельзя – ну, не надо, отвернись – земля не клином сошлась”. Одинцова ему нравилась», следовательно...

«– Мне сейчас сказывал один барин, – говорил Базаров, обращаясь к Аркадию, – что эта госпожа – ой, ой; да барин, кажется, дурак. Ну, а по-твоему, что она, точно – ой-ой-ой?

– Я этого определенья не совсем понимаю, – отвечал Аркадий.

– Вот еще! Какой невинный!

– В таком случае я не понимаю твоего барина. Одинцова очень мила – бесспорно, но она так холодно и строго себя держит, что...

– В тихом омуте... ты знаешь! – подхватил Базаров. – Ты говоришь, она холодна. *В этом-то самый вкус и есть*. Ведь ты любишь мороженое.

– Может быть, – пробормотал Аркадий, – я об этом судить не могу.

– Ну? – говорил Аркадий ему на улице: – ты все того же мнения, что она – ой-ой-ой?

– А кто ее знает! Вишь, как она себя заморозила, – возразил Базаров и, помолчав немного, прибавил: – герцогиня, владетельная особа. Ей бы только шлейф сзади носить да корону на голове.

– Наши герцогини так по-русски не говорят, – заметил Аркадий.

– В переделке была, братец ты мой, *нашего хлеба покушала*.

– А все-таки она прелесть, – промолвил Аркадий.

– *Эдакое богатое тело!* – продолжал Базаров, – хоть сейчас в анатомический театр.

– Перестань, ради бога, Евгений! это ни на что не похоже.

– Ну, не сердись, неженка. Сказано – первый сорт. Надо будет поехать к ней» (стр. 545). «Базаров встал и подошел к окну (в кабинете Одинцовой, наедине с нею).

– Вы желали бы знать, что во мне происходит?

– Да, – повторила Одинцова, с каким-то ей еще непонятным испугом.

– И вы не рассердитесь?

– Нет.

– Нет? – Базаров стоял к ней спиной. – Так знайте же, что *я люблю вас глупо, безумно*... Вот чего вы добились.

Одинцова протянула вперед обе руки, а Базаров уперся лбом в стекло окна. Он задыхался: все *тело* его видимо *трепетало. Но это было не трепетание юношеской робости, не сладкий ужас первого признания овладел им: это страсть в нем билась, сильная и тяжелая, – страсть, похожая на злобу и, быть может, сродни ей*... Одинцовой стало и страшно и жалко его.

– Евгений Васильевич, – проговорила она, и невольная нежность зазвенела в ее голосе.

Он быстро обернулся, бросил на нее пожирающий взор – и, схватив ее обе руки, внезапно привлек ее к себе на грудь...

Она не тотчас освободилась из его объятий; но мгновенье спустя она уже стояла далеко в углу и глядела оттуда на Базарова» (догадалась, в чем дело).

«Он рванулся к ней...

– Вы меня не поняли, – прошептала она с торопливым испугом. Казалось, шагни он еще раз, она бы вскрикнула... Базаров закусил губы и вышел» (туда ему и дорога).

«Она до обеда не показывалась, и все ходила взад и вперед по своей комнате, и медленно проводила платком по шее, на которой ей все чудилось горячее пятно (должно быть, мерзкий поцелуй Базарова). Он выспрашивала себя, что заставляло ее “добиваться”, по выражению Базарова, его откровенности, и не подозревала ли она чего-нибудь... “Я виновата, – промолвила она вслух, – но я это не могла предвидеть”. Она задумывалась и краснела, вспоминая почти зверское лицо Базарова, когда он бросился к ней».

Вот несколько черт тургеневской характеристики «детей», черты действительно неказистые и не лестные для молодого поколения, – что же делать? С ними нечего было бы делать и нечего было бы сказать против них, если бы роман г. Тургенева был обличительного повестью в модерантивном духе[17], то есть вооружался бы против злоупотреблений дела, а не против его сущности, как, например, в повестях взяточных восставали не против чиновничества, а только против злоупотреблений чиновничьих, против взяток; само же чиновничество оставалось неприкосновенным; были дурные чиновники, их и обличали. В этом случае смысл романа – вот какие «дети» попадаются иногда! – был бы непоколебим. Но, судя по тенденциям романа, он принадлежит к форме обличительной, радикальной и походит на повести, положим, откупные, в которых выражалась мысль об уничтожении самого откупа, не только его злоупотреблений; смысл романа, как мы уже заметили выше, совершенно другой – вот как дурны «дети»! Но возражать и против такого смысла в романе как-то неловко; пожалуй, обличат в пристрастии к молодому поколению, а что еще хуже, станут укорять в недостатке самообличения. Поэтому пускай кто хочет защищает молодое поколение, только не мы. Вот женское молодое поколение, это другое дело; тут мы в стороне, и никакое самовосхваление и самообличение невозможно. – Вопрос о женщинах «поднят» недавно, на наших глазах и без ве-

[17] *...в модерантивном духе...* – в духе умеренного прогресса. Модерантистами называли в эпоху Великой французской революции жирондистов. Здесь имеется в виду либерально-обличительное направление в литературе и журналистике.

дома г. Тургенева; «поставлен» он совершенно неожиданно, и для многих почтенных господ, как, например, для «Русского вестника», был совершеннейшим сюрпризом, так что этот журнал, по поводу безобразного поступка прежнего «Века»[18], с недоумением спрашивал: о чем хлопочут русские женщины, чего им недостает и чего они хотят? Женщины, к удивлению почтенных господ, отвечали, что они хотят, между прочим, учиться тому, чему учат мужчин, учиться не в пансионах и институтах, а в других местах. Нечего делать, открыли для них гимназию; нет, говорят они, и этого мало, подавай нам больше; они захотели «покушать нашего хлеба», не в грязном смысле г. Тургенева, а в смысле того хлеба, которым живет развитой, разумный человек. Дали ли им больше и взяли ли они больше, – это с точностью неизвестно. А действительно есть и такие эмансипированные женщины, как Eudoxie Кукшина, хотя все-таки, может быть, не напиваются шампанским; болтают же так точно, как и она. Но и при этом нам кажется несправедливостью выставлять ее как образчик современной эмансипированной женщины с прогрессивными стремлениями. Г-н Тургенев, к сожалению, наблюдает отечество из прекрасного далека; вблизи он бы увидал женщин, которых с большей справедливостью можно было бы изобразить вместо Кукшиной как экземпляры современных дочерей. Женщины, особенно в последнее время, довольно часто стали появляться в разных школах в качестве учительниц безмездных, а в более ученых – в качестве учениц. Вероятно, и у них, г. Тургенев, возможна настоящая любознательность и действительная потребность знания. Иначе что же за охота была бы им таскаться и просиживать по нескольку часов где-нибудь в душных и неблаговонных классах и аудиториях, вместо того чтоб пролежать это время где-нибудь в более комфортабельном месте, на мягких диванах, и любоваться Татьяной Пушкина или хоть вашими произведениями? Павел Петрович, по вашим же словам, удостоил поднести умащенное снадобьями лицо к микроскопу; а некоторые из живых дочерей считают за честь для себя поднести свое неумащенное лицо к вещам, которые еще более – фи!, чем микроскоп с инфузориями. Случается, что под руководством какого-нибудь студента молодые девицы собственными руками, понежнее ручек Павла Петровича, разрезывают неблаговонный труп и даже смотрят на операцию литотомии[19]. Это чрезвычайно непоэтично и даже мерзко, так что всякий порядочный человек из породы «отцов» плюнул бы по этому случаю;

[18] В № 8 за 1861 год журнал «Век» опубликовал статью Камня-Виногорова (псевдоним П. Вейнберга) «Русские диковинки», направленную против эмансипации женщин. Статья вызвала ряд протестов демократической печати, в частности выступление М. Михайлова в «С.-Петербургских ведомостях» – «Безобразный поступок “Века”» (1861, № 51, 3 марта). «Русский вестник» откликнулся на эту полемику анонимной статьей в отделе «Литературное обозрение и заметки» под заглавием «Наш язык и что такое свистуны» (1862, № 4), где поддерживал позицию «Века» против демократической печати.

[19] *Литотомия* – операция по удалению камней из мочевого пузыря.

а «дети» смотрят на это дело чрезвычайно просто; что же тут такого дурного, говорят они. Все это, может быть, редкие исключения, и в большинстве случаев молодое женское поколение руководится в своих прогрессивных действиях форсом, кокетством, фанфаронством и т. д. Не спорим; очень возможно и это. Но ведь разница в предметах неблаговидной деятельности дает различное значение и самой неблаговидности. Иной, например, для шику и по капризу бросает деньги в пользу бедных; а другой так же точно для шику и по капризу колотит свою прислугу или подчиненных. И в том и в другом случае один каприз; а разница между ними большая; и на какой из этих капризов художники должны тратить больше остроумия и желчи в литературных обличениях? Ограниченные меценаты литературы, конечно, смешны; но во сто раз смешнее, а главное, презреннее меценаты парижских гризеток и камелий. Это соображение можно приложить и к рассуждениям о женском молодом поколении; гораздо лучше форсить книгой, чем кринолином, кокетничать с наукой, чем с пустыми франтами, фанфаронить на лекциях, чем на балах. Это изменение предметов, на которые направлено кокетство и фанфаронство дочерей, очень характеристично и представляет дух времени в очень выгодном свете. Подумайте, пожалуйста, г. Тургенев, что это все значит и отчего это прежнее женское поколение не форсило на учительских креслах и ученических скамейках, отчего ему и в голову не приходило забираться в аудитории и якшаться с студентами, хоть бы по капризу, отчего для его сердца был всегда милее образ гвардейца с усиками, чем вид студента, о жалком существовании которого оно едва ли и догадывалось? Отчего произошла такая перемена в женском молодом поколении и что тянет его к студентам, к Базарову, а не к Павлу Петровичу? «Это все от моды пустой», – скажет г. Костомаров, которого ученым словесам жадно внимало и женское молодое поколение. Да отчего же мода-то именно такая, а не другая? Прежде в женщинах было «что-то заветное, куда никто не мог проникнуть». Но что же лучше – заветность и непроницаемосгь или любознательность и охота к ясности, к учению? и над чем следует больше посмеяться? Впрочем, не нам учить г. Тургенева; мы сами лучше поучимся у него. Он изобразил Кукшину в смешном виде; но его Павел Петрович, лучший представитель старого поколения, гораздо смешнее, ей-богу. Представьте себе, живет в деревне барин, уже приближающийся к старости, и все свое время убивает на то, чтоб мыться да чиститься; ногти у него розовые, вычищенные до ослепительного блеска, белоснежные рукавчики с крупными опалами; в различные времена дня он одевается в различные костюмы; почти ежечасно он переменяет галстучки, один другого лучше; благовониями несет от него на целую версту; даже в разъездах он возит с собой «серебряный несессер и походную ванну»; это Павел Петрович. А вот в губернском городе живет молодая женщина, принимает к себе молодых

людей; но, несмотря на это, она не слишком заботится о своем костюме и туалете, – чем г. Тургенев думал унизить ее в глазах читателей. Ходит она «несколько растрепанная», «в шелковом, не совсем опрятном платье», бархатная шубка ее «на пожелтелом горностаевом меху»; и в то же время почитывает кое-что из физики и химии, читает статьи о женщинах, хоть с грехом пополам, а все-таки рассуждает о физиологии, эмбриологии, о браке и проч. Все это неважно; но все же она не назовет эмбриологии английской королевой, а, пожалуй, скажет даже, что это за наука такая и чем она занимается, – и то хорошо. Все-таки Кукшина не так пуста и ограниченна, как Павел Петрович; все-таки ее мысли обращены на предметы более серьезные, чем фески, галстучки, воротнички, снадобья и ванны; а этим она видимо пренебрегает. Она выписывает журналы, но не читает и даже не разрезывает их, а все-таки это лучше, чем выписывать жилеты из Парижа и утренние костюмы из Англии, подобно Павлу Петровичу. Спрашиваем самых что ни на есть рьяных поклонников г. Тургенева: какой из этих двух личностей они дадут преимущество и кого они сочтут более достойным литературного осмеяния? Только несчастная тенденция заставила его самого поднять на ходули своего любимца и осмеять Кукшину. Кукшина действительно смешна; за границей она якшается с студентами; но все же это лучше, чем показывать себя на Брюлевской террасе между двумя и четырьмя часами, и гораздо простительнее, чем почтенному престарелому человеку якшаться с парижскими танцовщицами и певицами[20]. Вы, г. Тургенев, осмеиваете стремления, которые бы заслуживали поощрения и одобрения со стороны всякого благомыслящего человека, – мы не имеем здесь в виду стремления к шампанскому. И без того много терний и препятствий встречают на пути молодые женщины, желающие учиться посерьезнее; и без того злоязычные сестры их колют им глаза «синими чулками»; и без вас у нас есть много тупых и грязных господ, которые тоже, подобно вам, укоряют их за растрепанность и отсутствие кринолинов, издеваются над их нечистыми воротничками и над их ногтями, не имеющими той хрустальной прозрачности, до которой довел свои ногти ваш милый Павел Петрович. Довольно бы и этого; а вы еще напрягаете свое остроумие на придумывание для них новых оскорбительных прозвищ и хотите пустить в ход Eudoxie Кукшину. Или вы в самом деле думаете, что эмансипированные женщины хлопочут только о шампанском, папиросах и студентах или об нескольких единовременных мужьях, как воображает ваш собрат по искусству г. Безрылов? Это еще хуже, потому что набрасывает невыгодную тень на вашу философскую сообразительность; но и другое – насмешки – тоже хо-

[20] Прямой намек на отношения Тургенева с Полиной Виардо. В рукописи статьи фраза заканчивается так: «хотя бы даже с самой Виардо».

рошо, потому что заставляет сомневаться в вашей симпатии всему разумному и справедливому. Мы лично расположены в пользу первого предположения.

Молодое поколение мужское мы защищать не станем; оно действительно таково и есть, каким изображено в романе. Так точно мы соглашаемся, что и старое поколение нисколько не разукрашено, а представлено так, как оно есть на самом деле со всеми его почтенными качествами. Мы только не понимаем, почему г. Тургенев дает предпочтение старому поколению; молодое поколение его романа нисколько не уступает старому. Качества у них различны, но одинаковы по степени и достоинству; каковы отцы, таковы и дети; отцы = детям – следы барства. Мы не будем защищать молодого поколения и нападать на старое, а только попытаемся доказать верность этой формулы равенства. – Молодежь отталкивает от себя старое поколение; это весьма нехорошо, вредно для дела и не делает чести молодежи. Но отчего же старое поколение, более благоразумное и опытное, не принимает мер против этого отталкивания и почему оно не старается привлечь к себе молодежь? Николай Петрович человек солидный, умный, желал сблизиться с молодым поколением, но, услыхав, как мальчишка назвал его отставным, он разрюмился, стал оплакивать свою отсталость и сразу сознал бесполезность своих усилий не отстать от века. Что за слабость такая? Если он сознавал свою справедливость, если он понимал стремления молодежи и сочувствовал им, то ему легко было бы привлечь на свою сторону сына. Базаров мешал? Но как отец, связанный с сыном любовью, он мог бы легко победить влияние на него Базарова, если б имел на это охоту и уменье. А в союзе с Павлом Петровичем, непобедимым диалектиком, он мог бы обратить даже самого Базарова; ведь только стариков учить и переучивать трудно, а юность очень восприимчива и подвижна, и нельзя же думать, чтобы Базаров отказался от истины, если бы она ему была показана и доказана? Г-н Тургенев с Павлом Петровичем истощили все свое остроумие в спорах с Базаровым и не скупились на резкие и оскорбительные выражения; однако Базаров не разрюмился, не смутился и остался при своих мнениях, несмотря на все возражения противников; должно быть, потому, что возражения были плохи. Итак, «отцы» и «дети» одинаково правы и виноваты во взаимном отталкивании; «дети» отталкивают отцов, а эти пассивно отходят от них и не умеют привлечь их к себе; равенство полное. – Далее, молодежь мужская и женская кутит и пьет; это она нехорошо делает, защищать ее нельзя. Но кутежи старого поколения были гораздо величественнее и размашистее; сами же отцы часто говорят молодежи: «нет, не пить вам так, как пивали мы во время оно, когда были молодым поколением; мы как простую воду пили мед и крепкое вино». И действительно, единодушно признано всеми, что настоящее молодое поколение кутит менее, чем прежнее. Во всех учебных заведениях между учащими и учащимися сохраняются преда-

ния о гомерических кутежах и попойках прежней молодежи, соответствующей нынешним отцам; даже в alma mater[21], московском университете, зачастую случались сцены, описанные г. Толстым в воспоминаниях об его юности[22]. Но, с другой стороны, сами же учащие и начальствующие находят, что прежнее молодое поколение отличалось зато большею нравственностью, бóльшим повиновением и уважением к начальству и вовсе не имело того строптивого духа, которым проникнуто нынешнее поколение, хоть оно и меньше кутит и дебоширствует, как уверяют сами же начальствующие. Итак, недостатки у обоих поколений совершенно равны; прежнее не толковало о прогрессе, правах женщин, но кутило на славу; нынешнее кутит меньше, но азартно кричит в пьяном виде – долой авторитеты, и отличается от прежнего безнравственностью, неуважением к законности издевается даже над о. Алексеем. Одно другого стоит, и трудно отдать кому-нибудь предпочтение, как сделал г. Тургенев. Опять-таки и в этом отношении равенство между поколениями полное. – Наконец, как видно из романа, молодое поколение не может любить женщину или любит ее глупо, безумно. Прежде всего оно смотрит на тело женщины; если тело хорошо, если оно «эдакое богатое», тогда женщина нравится молодым людям. А коль скоро женщина понравилась им, они «стараются только добиться толку», и больше ничего. И это все, конечно, скверно и свидетельствует о бездушии и цинизме молодого поколения; нельзя отрицать этого качества в молодом поколении. Как поступало в делах любви старое поколение, «отцы», – этого мы с точностью определить не можем, так как это было по отношению к нам во времена доисторические; но, судя по некоторым геологическим фактам и животным остаткам, к числу которых относится и наше собственное существование, можно догадываться, что все без исключения «отцы», все усердно «добивались толку» от женщин. Потому что, кажется, можно сказать с некоторою вероятностью, что если бы «отцы» любили женщин не глупо и не добивались толку, то они не были бы отцами и существование детей было бы невозможно. Таким образом и в любовных отношениях «отцы» поступали так же точно, как поступают теперь дети. Эти априористические суждения могут быть неосновательны и даже ошибочны; но они подтверждаются несомненными фактами, представляемыми самим романом. Николай Петрович, один из отцов, любил Фенечку; как началась и к чему привела эта любовь? «По воскресеньям в приходской церкви он замечал тонкий профиль ее беленького лица» (в храме божьем такому солидному человеку, как Николай Петрович, неприлично развлекать себя подобными наблюдениями). «Однажды у Фенечки заболел глаз; Николай Петрович выле-

[21] Старинное студенческое название университета, буквально кормящая мать (*лат.*).

[22] «Воспоминаниями» Л. Толстого о юности Антонович называет его повесть «Юность» – третью часть автобиографической трилогии. В главе XXXIX («Кутеж») описаны сцены безудержного кутежа студентов-аристократов.

чил его, за что Фенечка хотела поцеловать ручку у барина; но он не дал ей своей руки и, сконфузившись, сам поцеловал ее в наклоненную голову». После этого «ему все мерещилось это чистое, нежное, боязливо приподнятое лицо; он чувствовал под ладонями рук своих эти мягкие волосы, видел эти невинные, слегка раскрытые губы, из-за которых влажно блистали на солнце жемчужные зубки. Он начал с большим вниманием глядеть на нее в церкви, старался заговаривать с нею» (опять почтенный человек, подобно мальчишке, зевает в церкви на молоденькую девушку; какой нехороший пример для детей! Это равняется неуважению, какое оказывал Базаров к о. Алексею, а пожалуй, еще и хуже). Итак, чем же Фенечка прельстила Николая Петровича? Тонким профилем, беленьким лицом, мягкими волосами, губами и жемчужными зубками. А все эти предметы, как известно всякому, даже не знающему анатомии подобно Базарову, составляют части тела и вообще могут быть названы телом. Базаров при виде Одинцовой говорил: «эдакое богатое тело»; Николай Петрович при виде Фенечки не говорил – г. Тургенев запретил ему говорить, – а думал: «какое миленькое и беленькое тельце!» Разница, как согласится всякий, не очень большая, то есть, в сущности, нет никакой. Далее Николай Петрович не посадил же Фенечку под стеклянный прозрачный колпак и не любовался ею издали, спокойно, без трепетания в теле, без злобы и с сладким ужасом. Но – «Фенечка была так молода, так одинока, Николай Петрович был такой добрый и скромный... (точки в подлиннике). Остальное нечего досказывать». Ага! вот в том-то и вся штука, в том-то и несправедливость ваша, что в одном случае вы преподробно «досказываете остальное», а в другом – говорите, что нечего досказывать. Дело Николая Петровича вышло так невинно и мило оттого, что оно было закрыто двойной поэтической вуалью и фразы употреблены более неясные, чем при описании любви Базарова. Вследствие этого в одном случае вышел поступок нравственный и благопристойный, а в другом – грязный и неприличный. Позвольте-ка нам «досказать остальное» и относительно Николая Петровича. Фенечка так боялась барина, что однажды, по свидетельству г. Тургенева, спряталась в высокую густую рожь, чтобы только не попасться ему на глаза. И вдруг ее зовут однажды к барину в кабинет; бедняжка перепугалась и вся дрожала как в лихорадке; однако пошла, – нельзя же было ослушаться барина, который мог прогнать ее из своего дома; а вне его она не знала никого, и ей угрожала голодная смерть. Но на пороге кабинета она остановилась, собрала все свое мужество, уперлась и ни за что не хотела войти. Николай Петрович нежно взял ее за ручки и потащил к себе, лакей толкнул ее сзади и захлопнул за ней дверь. Фенечка «уперлась лбом в стекло окна» (припомните сцену Базарова с Одинцовой) и стояла как вкопанная. Николай Петрович задыхался; все тело его видимо трепетало. Но это было не «трепетание юношеской робости»,

потому что он был уже далеко не юноша, не «сладкий ужас первого признания» овладел им, потому что первое признание было перед покойницей женой: несоменно, стало быть, это «страсть в нем билась, сильная и тяжелая страсть, похожая на злобу и, быть может, сродни ей». Фенечке стало еще более страшно, чем Одинцовой с Базаровым; Фенечка вообразила, что барин съест ее, чего не могла вообразить опытная вдова Одинцова. «Я тебя люблю, Фенечка, люблю глупо, безумно», – проговорил Николай Петрович, быстро обернулся, бросил на нее пожирающий взор – и, схватив се обе руки, внезапно привлек ее к себе на грудь. Она, несмотря на все усилия, не могла высвободиться из его объятий... Несколько мгновений спустя Николай Петрович сказал, обращаясь к Фенечке: «Ты меня не понимала?» – «Да, барин, – отвечала она, всхлипывая и отирая слезы, – не понимала; что вы со мной наделали?» Остальное нечего досказывать. У Фенечки родился Митя, да еще до законного брака; значит, был незаконным плодом безнравственной любви. Значит, и у «отцов» любовь возбуждается телом и оканчивается «толком» – Митей и вообще детьми; значит, и в этом отношении полное равенство между старым и молодым поколением. Сам Николай Петрович сознавал это и чувствовал всю безнравственность своих отношений к Фенечке, стыдился их и краснел перед Аркадием. Чудак же он; если он признавал свой поступок незаконным, то не следовало бы ему и решаться на него. А если решился, то нечего же краснеть и извиняться. Аркадий, видя эту непоследовательность отца, и прочитал ему «нечто вроде наставления», которым обиделся отец совершенно несправедливо. Аркадий видел, что отец сделал дело и практически показал, что он разделяет убеждения сына и его друга; потому и уверял, что дело отца не предосудительно. Если б Аркадий знал, что отец не согласен с его взглядами на это дело, он бы прочитал ему другое наставление, – зачем же ты, папаша, решаешься на дело безнравственное, противное твоим убеждениям? – и был бы прав. Николай Петрович не хотел жениться на Фенечке вследствие влияния следов барства, потому что она была ему неровня и, главное, потому, что боялся своего братца, Павла Петровича, у которого было еще больше следов барства и который, однако ж, тоже имел виды на Фенечку. Наконец Павел Петрович решился уничтожить в себе следы барства и сам потребовал, чтобы брат женился. «Женись на Фенечке... Она тебя любит; она – мать твоего сына». – «Ты это говоришь, Павел? – ты, которого я считал противником подобных браков! Но разве ты не знаешь, что единственно из уважения к тебе я не исполнил того, что ты так справедливо назвал моим долгом». – «Напрасно ж ты уважал меня в этом случае, – отвечал Павел, – я начинаю думать, что Базаров был прав, когда упрекал меня в аристократизме. Нет, полно нам ломаться и думать о свете; пора нам отложить в сторону всякую суету» (стр. 627), то есть следы барства. Таким образом, «отцы» сознали нако-

нец свой недостаток и отложили его в сторону, чем и уничтожили единственное различие, существовавшее между ними и детьми. Итак, наша формула видоизменяется так: «отцы» – следы барства = «дети» – следы барства. Отняв от равных величин равные, получим: «отцы» = «детям», что и требовалось доказать.

Этим мы и покончим с личностями романа, с отцами и детьми, и обратимся к философской стороне, к тем воззрениям и направлениям, которые изображаются в нем и которые составляют принадлежность не молодого поколения только, а разделяются большинством и выражают общее современное направление и движение. – Как видно по всему, г. Тургенев взял для изображения настоящий и, так сказать, сегодняшний период нашей умственной жизни и литературы, и вот какие черты открыл в нем. Из разных мест романа мы соберем их вместе. Прежде, видите ли, были гегелисты, а теперь, в настоящее время, явились нигилисты. Нигилизм – философский термин, имеющий разные значения; г. Тургенев определяет его следующим образом: «Нигилистом называется тот, который ничего не признает; который ничего не уважает; который ко всему относится с критической точки зрения; который не склоняется ни перед какими авторитетами; который не принимает ни одного принципа на веру, каким бы уважением ни был окружен этот принцип. Прежде без *принсипов*, принятых на веру, шагу ступить не могли; теперь же не признают никаких *принципов*. Не признают искусства, не верят в науку и говорят даже, что наука вообще не существует. Теперь все отрицают; а строить не хотят; говорят, это не наше дело; сперва нужно место расчистить.

– Прежде, в недавнее еще время, мы говорили, что чиновники наши берут взятки, что у нас нет ни дорог, ни торговли, ни правильного суда.

– А потом мы догадались, что болтать, все только болтать о наших язвах не стоит труда, что это ведет только к пошлости и доктринерству; мы увидали, что и умники наши, так называемые передовые люди и обличители, никуда не годятся, что мы занимаемся вздором, толкуем о каком-то искусстве, бессознательном творчестве, о парламентаризме, об адвокатуре и черт знает о чем, когда дело идет о насущном хлебе, когда грубейшее суеверие нас душит, когда все наши акционерные общества лопаются единственно от того, что оказывается недостаток в честных людях, *когда самая свобода, о которой хлопочет правительство, едва ли пойдет нам впрок*, потому что мужик наш рад самого себя обокрасть, чтобы только напиться дурману в кабаке. Мы решились ни за что не приниматься, а только ругаться. И это называется нигилизмом. – Мы ломаем все, не зная почему; а просто потому, что мы сила. На это отцы возражают: и в диком калмыке и в монголе есть сила – да на что нам она? Вы воображаете себя передовыми людьми, а вам бы только в калмыцкой кибитке сидеть! Сила! Да вспомните наконец, господа сильные, что вас всего четыре человека с поло-

виною, а тех миллионы, которые не позволят вам попирать ногами свои священнейшие верования, которые раздавят вас» (стр. 521).

Вот коллекция современных воззрений, вложенных в уста Базарову; что они такое? – карикатура, утрировка, происшедшие вследствие непонимания, и больше ничего. Автор направляет стрелы своего таланта против того, в сущность чего он не проник. Он слышал разнообразные голоса, видал новые мнения, наблюдал оживленные споры, но не мог добраться до внутреннего смысла, и потому в своем романе он коснулся одних только верхушек, одних слов, которые, произносились вокруг него; понятия же, соединенные в этими словами, остались для него загадкою. Он не знает даже точно заглавия той книги, на которую, он указывает как на кодекс современных воззрений; что же сказал бы он, если б его спросили о содержании книги. Вероятно, ответил бы только, что она не признает различия между лягушкой и человеком. В своем простодушии он вообразил, что понял бюхнерово Kraft und Stoff, что в нем заключается последнее слово современной премудрости и что он, значит, понял современную премудрость всю, как она есть. Простодушие наивное, но извинительное в художнике, преследующем цели чистого искусства для искусства. Все его внимание обращено на то, чтобы увлекательно нарисовать образ Фенечки и Кати, описать мечтания Николая Петровича в саду, изобразить «ищущую, неопределенную, печальную тревогу и беспричинные слезы». Дело вышло бы недурно, если бы он только этим и ограничился. Художественно разбирать современный образ мыслей и характеризовать направления ему не следовало бы; он или вовсе не понимает их, или понимает по-своему, по-художнически, поверхностно и неверно; и из олицетворения их составляет роман. Такое художество действительно заслуживает если не отрицания, то порицания; мы вправе требовать, чтобы художник понимал то, что он изображает, чтобы в его изображениях, кроме художественности, была и правда, и чего он не в состоянии понять, за то и не должен приниматься. Г-н Тургенев недоумевает, как можно понимать природу, изучать ее и в то же время любоваться ею и наслаждаться поэтически, и поэтому говорит, что современное молодое поколение, страстно преданное изучению природы, отрицает поэзию природы, не может любоваться ею, «для него природа не храм, а мастерская». Николай Петрович любил природу, потому что смотрел на нее безотчетно, «предаваясь горестной и отрадной игре одиноких дум», и чувствовал только тревогу. Базаров же не мог любоваться природой, потому что в нем не играли неопределенные думы, а работала мысль, старавшаяся понять природу; он ходил по болотам не с «ищущей тревогой», а с целью собирать лягушек, жуков, инфузорий, чтобы потом резать их и рассматривать под микроскопом, а это убивало в нем всякую поэзию. Но между тем самое высшее и разумное наслаждение природой возможно только при ее

понимании, когда на нее смотрят не с безотчетными думами, а с ясными мыслями. В этом убедились «дети», наученные самими же «отцами» и авторитетами. Были люди, которые изучали природу и наслаждались ею; понимали смысл ее явлений, знали движение волн и трав прозябанье, читали звездную книгу[23] ясно, научно, без мечтательности, и были великими поэтами. Можно нарисовать неверную картину природы, можно, например, сказать, подобно г. Тургеневу, что от теплоты солнечных лучей «стволы осин становились похожи на стволы сосен, и листва их почти посинела»; может, и выйдет из этого картина поэтическая и ею залюбуется Николай Петрович или Фенечка. Но для истинной поэзии этого недостаточно; требуется еще, чтобы поэт изображал природу верно, не фантастически, а так, как она есть; поэтическое олицетворение природы – статья особого рода. «Картины природы» могут быть самым точным, самым ученым описанием природы и могут производить поэтическое действие; картина может быть художественною, хотя она нарисована до того верно, что ботаник может изучать на ней расположение и форму листьев в растениях, направление их жилок и виды цветов. Это же правило применяется и к художественным произведениям, изображающим явления человеческой жизни. Можно сочинить роман, представить в нем «детей» похожими на лягушек и «отцов» похожими на осин, перепутать современные направления, перетолковать чужие мысли, взять понемногу из разных воззрений и сделать из всего этого кашу и винегрет под названием «нигилизма», представить эту кашу в лицах, чтоб каждое лицо представляло собою винегрет из самых противоположных, несообразных и неестественных действий и мыслей; и при этом эффектно описать дуэль, милую картину любовных свиданий и трогательную картину смерти. Кому угодно, тот может любоваться этим романом, находя в нем художественность. Но эта художественность исчезает, сама себя отрицает при первом прикосновении мысли, которая открывает в ней недостаток правды и жизни, отсутствие ясного понимания.

Разберите приведенные выше воззрения и мысли, выдаваемые романом за современные, – разве они не походят на кашу? Теперь «нет *прынципов*, то есть ни одного принципа не принимают на веру»; да самое же это решение не принимать ничего на веру и есть принцип. И ужели он не хорош, ужели человек энергический будет отстаивать и проводить в жизнь, что он принял извне, от другого, на веру, и что не соответствует его настроению и всему его развитию. И даже когда принцип принимается на веру, это делается не беспричинно, подобно «беспричинным слезам», а вследствие какого-нибудь основания, лежащего в самом же человеке. Есть много принципов на веру; но признать тот

[23] Имеется в виду Гете. Вся эта фраза – прозаический пересказ некоторых строк стихотворения Баратынского «На смерть Гете».

или другой из них зависит от личности, от ее расположения и развития; значит, все сводится, в последней инстанции, к авторитету, который заключается в личности человека, он сам определяет и внешние авторитеты и значение их для себя. И когда молодое поколение не принимает ваших *принсипов*, значит они не удовлетворяют его натуре; внутренние побуждения располагают в пользу других *принципов*. – Что значит неверие в науку и непризнание науки вообще, – об этом нужно спросить у самого г. Тургенева; где он наблюдал такое явление и в чем оно обнаруживается, нельзя понять из его романа. – Далее, современное отрицательное направление, по свидетельству самого же романа, говорит: «мы действуем в силу того, что мы признаем полезным». Вот вам и второй принцип; зачем же роман в других местах старается представить дело так, будто б отрицание происходит вследствие ощущения, «приятно отрицать, мозг так устроен, и баста»: отрицание – дело вкуса, одному оно нравится так же, «как другому нравятся яблоки». «Мы ломаем, мы сила... калмыцкая кибитка... верования миллионов и проч.». Объяснять г. Тургеневу сущность отрицания, рассказывать, что в каждом отрицании скрывается положение, значило бы решаться на дерзость, которую позволил себе Аркадий, читая наставление Николаю Петровичу. Мы будем вращаться в пределах понимания г. Тургенева. Отрицание отрицает и ломает, положим, по принципу полезности; все, что бесполезно, а тем более вредно, оно отрицает; для ломки же у него нет сил, по крайней мере таких, какие воображает г. Тургенев. – Вот, например, об искусстве, о взятках, о бессознательном творчестве, о парламентаризме и адвокатуре действительно много рассуждали у нас в последнее время; еще больше рассуждений было о гласности, которой не коснулся г. Тургенев. И эти рассуждения успели надоесть всем, потому что все твердо и непоколебимо убедились в пользе этих прекрасных вещей, а они все-таки и до сих пор составляют еще pia desideria[24]. Но скажите же на милость, г. Тургенев, кто имел безумие восставать против свободы, «о которой хлопочет правительство», кто это говорил, что свобода не пойдет впрок мужику? Это уж не непонимание, а сущая клевета, взведенная на молодое поколение и на современные направления. Действительно, были люди, не расположенные к свободе, которые говорили, что крестьяне без опеки помещичьей сопьются с круга и предадутся безнравственности. Но кто же эти люди? Скорей они принадлежат к числу «отцов», к разряду Павла и Николая Петровичей, а уж никак не к «детям»; во всяком случае, не они же говорили о парламентаризме и адвокатуре; не они были выразителями отрицательного направления. Они, напротив, держались положительного направления, как видно по их словам и по заботам о нравственности. Зачем же слова о бесполезности свободы вы влагаете в уста отрицательному направлению и молодому поколе-

[24] Благие пожелания (*лат.*).

нию и ставите их наряду с толками о взятках и адвокатуре? Уж вы позволяете себе слишком большую licentiam poeticam, то есть поэтическую вольность. – Какие же *принсипы* противопоставляет г. Тургенев отрицательному направлению и отсутствию *принципов*, замечаемому им в молодом поколении? Кроме верований, Павел Петрович рекомендует «принсип аристократизма» и по обыкновению указывает на Англию, «которой аристократизм дал свободу и поддерживал ее». Ну, это старая песня, и мы слыхивали ее хотя в прозаической, но более одушевленной форме тысячу раз.

Да, очень и очень неудовлетворительно развит г. Тургеневым сюжет его последнего романа, сюжет, действительно богатый и представляющий много материалов для художника. – «Отцы и дети», молодое и старое поколение, старцы и юноши, это два полюса жизни, два явления, сменяющие одно другое, два светила, одно восходящее, другое нисходящее; в то время, когда одно доходит до зенита, другое скрывается уже за горизонтом. Плод разрушается и сгнивает, семя разлагается и дает начало обновленной жизни. В жизни всегда происходит борьба за существование; одно стремится сменить другое и стать на его место; то, что жило, что уже насладилось жизнью, уступает место тому, что только еще начинает жить. Новая жизнь требует новых условий взамен старых; устаревшая довольствуется старыми и отстаивает их для себя. Такое же явление замечается и в жизни человеческой между различными ее поколениями. Дитя растет с тем, чтобы стать на место отца и самому сделаться отцом. Достигши самостоятельности, дети стремятся устроить жизнь сообразно с своими новыми потребностями, стараются изменить прежние условия, в которых жили их отцы. Отцы неохотно расстаются с этими условиями. Иногда дело оканчивается полюбовно; отцы уступают детям и применяются к ним. Но иногда между ними возникает несогласие, борьба; и те и другие стоят на своем. Вступая в борьбу с отцами, дети находятся в более выгодных условиях. Они являются на готовое, получают наследство, собранное трудами отцов; они начинают с того, что было последним результатом жизни отцов; что было заключением в деле отцов, то у детей становится основанием для новых заключений. Отцы кладут фундамент, дети выводят здание; если отцы вывели здание, то детям остается или отделать его окончательно, или разрушить его и устроить другое по новому плану, но из готового материала. То, что составляло украшение и гордость передовых людей старого поколения, становится вещью обыкновенною и общим достоянием всего молодого поколения. Дети собираются жить и приготовляют то, что необходимо для их жизни; они знают старое, но оно их не удовлетворяет; они отыскивают новые пути, новые средства, соответствующие их вкусам и потребностям. Если они придумали что-нибудь новое, значит оно более удовлетворяет их, чем прежнее. Старому поколению все

это кажется странным. Оно имеет *свою* истину, считает ее непреложною, и потому в новых истинах оно расположено видеть ложь, отступление не от его временной, условной истины, а от истины вообще. Вследствие этого оно и защищает старое, старается навязать его и молодому поколению. – И виновато в этом не лично старое поколение, а время или возраст. У старика меньше энергии и отваги; он слишком сжился с старым. Ему кажется, что он достиг уже берега и пристани, приобрел все, что возможно; поэтому он неохотно решится пуститься снова в открытое неведомое море; каждый новый шаг он делает не с доверчивою надеждою, подобно юноше, а с опасением и страхом, как бы не потерять и того, что он успел приобрести. Он образовал для себя известный круг понятий, составил систему воззрений, которые составляют часть его личности, определил правила, которыми руководился всю жизнь. И вдруг является какое-нибудь новое понятие, резко противоречащее всем его мыслям и нарушающее установленную гармонию их. Принять это понятие – значит для него лишиться части своего существа, перестроить свою личность, переродиться и начинать снова трудный путь развития и вырабатывания убеждений. На такую работу способны очень немногие, только самые сильные и энергичные умы. Оттого мы видим, что нередко весьма замечательные мыслители и ученые с каким-то ослеплением, тупым и фанатическим упорством восставали против новых истин, против очевидных фактов, которые помимо их были открыты наукой. О людях посредственных с обыкновенными, а тем более с слабыми способностями и говорить нечего; всякое новое понятие для них есть страшное чудовище, которое угрожает им гибелью и от которого они со страхом отворачивают глаза. – Поэтому пусть утешится г. Тургенев, пусть он не смущается тем разногласием и борьбою, которые он замечает между старым и молодым поколением, между отцами и детьми. Эта борьба не есть явление необыкновенное, исключительно свойственное нашему времени и составляющее его непохвальную черту; это факт неизбежный, постоянно повторяющийся и совершающийся во всякое время. Теперь, например, отцы читают Пушкина, а было время, когда отцы этих отцов презирали Пушкина, ненавидели его и запрещали детям читать его; а вместо этого услаждались Ломоносовым и Державиным, и детям рекомендовали их, и на все попытки детей определить настоящее значение этих отеческих поэтов смотрели как на святотатственное покушение против искусства и поэзии. Когда-то «отцы» читали Загоскина, Лажечникова, Марлинского; а «дети» восхищались г. Тургеневым. Сделавшись «отцами», они не расстаются с г. Тургеневым; но «дети» их уже читают другие произведения, на которые неблагосклонно смотрят «отцы». Было время, когда «отцы» боялись и ненавидели Вольтера и его именем кололи глаза «детям», как г. Тургенев колет Бюхнером; «дети» уже оставили Вольтера, а «отцы» еще долго после того

называли их вольтерьянцами. Когда «дети», проникнутые благоговением к Вольтеру, сделались «отцами», а на место Вольтера явились новые бойцы мысли, более последовательные и смелые, «отцы» восставали против последних и говорили: «то ли дело наш Вольтер!» И так это ведется спокон веку, так будет и всегда.

Во времена спокойные, когда движение совершается медленно, развитие идет постепенно на основании старых начал, несогласия старого поколения с новым касаются вещей не важных, противоречия между «отцами» и «детьми» не могут быть слишком резки, поэтому и самая борьба между ними имеет характер спокойный и не выходит за известные ограниченные пределы. Но во времена оживленные, когда развитие делает смелый и значительный шаг вперед или круто поворачивает в сторону, когда старые начала оказываются несостоятельными и на месте их возникают совершенно иные условия и требования жизни, – тогда эта борьба принимает значительные объемы и выражается иногда самым трагическим образом. Новое учение является в форме безусловного отрицания всего старого; оно объявляет непримиримую борьбу старым воззрениям и преданиям, нравственным правилам, привычкам и образу жизни. Различие между старым и новым так резко, что по крайней мере на первых порах между ними невозможно соглашение и примирение. В такие-то времена и родственные связи как бы ослабевают, брат восстает на брата, сын на отца; если отец остается при старом, а сын обращается к новому, или наоборот, – между ними неизбежен раздор. Сын не может колебаться между любовью к отцу и своим убеждением; новое учение с видимою жестокостью требует от него, чтобы он оставил отца, мать, братьев и сестер, и был верен самому себе, своим убеждениям, своему призванию и правилам нового учения, и следовал этим правилам неуклонно, что бы ни говорили «отцы». Г-н Тургенев может, конечно, изобразить эту стойкость и твердость «сына» просто как неуважение к родителям, видеть в ней признак холодности, недостаток любви и окаменение сердца. Но все это будет слишком поверхностно, а потому и не совсем справедливо. Одного великого философа древности (кажется, Эмпедокла или какого-то другого) укоряли за то, что он, занятый заботами о распространении своего учения, не заботится о своих родителях и родных; он отвечал, что его призвание дороже всего для него и что заботы о распространении учения для него выше всех других забот. Все это может казаться жестокостью; но ведь и детям не легко достается подобный разрыв с отцами, может быть он мучителен для них самих и они решаются на него после упорной внутренней борьбы с самими собою. Но что же делать, – особенно еще если в отцах нет всепримиряющей любви, нет способности вникнуть в смысл стремлений детей, понять их жизненные потребности и оценить ту цель, к которой они идут. Конечно, останавливающая

и сдерживающая деятельность «отцов» полезна и необходима и имеет значение естественной реакции против стремительной, неудержимой, иногда переходящей в крайность деятельности «детей». Но отношение этих двух деятельностей всегда выражается борьбою, в которой окончательная победа принадлежит «детям». «Дети», впрочем, не должны гордиться этим; их собственные «дети», в свою очередь, отплатят им тем же, возьмут верх над ними и предложат им удалиться на задний план. Обижаться тут некому и нечем; разбирать, кто прав и виноват, – нельзя. Г-н Тургенев взял в своем романе самые поверхностные черты несогласия между «отцами» и «детьми»: «отцы» читают Пушкина, а «дети» – Kraft und Stoff; «отцы» имеют *принсипы*, а «дети» *принципы*; «отцы» смотрят на брак и на любовь так, а «дети» иначе; и представил дело так, что «дети» глупы и упорны, удалились от истины и оттолкнули от себя «отцов» и потому мучатся неведением и страдают отчаянием по собственной вине. Но если взять другую сторону дела, практическую, если взять других «отцов», а не таких, какие изображены в романе, тогда суждение об «отцах» и «детях» должно измениться, упреки и резкие приговоры «детям» должны относиться и к «отцам»; и все, что сказал г. Тургенев о «детях», может быть приложено и к «отцам». Ему угодно было почему-то взять только одну сторону дела; а зачем он оставил без внимания другую? Сын, например, проникнут самоотвержением, готов действовать и бороться, не щадя себя; отец не понимает, из-за чего хлопочет сын, когда его хлопоты не принесут ему никаких личных выгод, и что ему за охота вмешиваться в чужие дела; самоотвержение сына кажется ему безумием; он связывает сыну руки, стесняет его личную свободу, лишает его средств и возможности действовать. Иному отцу кажется, что сын своими действиями унижает его достоинство и честь рода, тогда как сын смотрит на эти действия как на самые благородные поступки. Отец внушает сыну угодливость и заискивание перед начальством; сын смеется над этими внушениями и никак не может освободиться от презрения к отцу. Сын восстает против несправедливых начальников и защищает подчиненных; его лишают должности и прогоняют со службы. Отец оплакивает сына как злодея и злостного человека, который нигде не может ужиться и везде возбуждает против себя вражду и ненависть, тогда как сына благословляют сотни людей, бывших под его ведением. Сын желает учиться, собирается за границу; отец требует, чтобы он ехал к нему в деревню занять его место и профессию, к которой сын не имеет ни малейшего призвания и охоты, чувствует даже отвращение к ней; сын отказывается, отец гневается и жалуется на недостаток сыновней любви. Больно все это сыну, он сам, бедный, терзается и плачет; однако ж скрепя сердце уезжает, напутствуемый родительскими проклятиями. Ведь это все факты самые действительные и обыкновенные, встречающиеся на каждом шагу; можно набрать тысячу еще более резких

и более губительных для «детей», разукрасить их цветами фантазии и поэтического воображения, составить из них роман и также назвать его «Отцы и дети». Какое заключение можно будет вынести из этого романа, кто окажется правым и виноватым, кто хуже, а кто лучше – «отцы» или «дети»? Такое же одностороннее значение имеет и роман г. Тургенева. Извините, г. Тургенев, вы не умели определить своей задачи; вместо изображения отношений между «отцами» и «детьми» вы написали панегирик «отцам» и обличение «детям»; да и «детей» вы не поняли, и вместо обличения у вас вышла клевета. Распространителей здравых понятий между молодым поколением вы хотели представить развратителями юношества, сеятелями раздора и зла, ненавидящими добро, – одним словом, асмодеями. Попытка эта не первая и повторяется весьма часто.

Такая же попытка сделана была несколько лет тому назад в одном романе, который был «явлением, пропущенным нашей критикой», потому что принадлежал автору, в то время безвестному и не имевшему той громкой известности, какою он пользуется теперь. Этот роман есть «Асмодей нашего времени», соч. Аскоченского, появившийся в свет в 1858 году. Последний роман г. Тургенева живо напомнил нам этого «Асмодея» своею общею мыслью, своими тенденциями, своими личностями, а в особенности своим главным героем. Говорим совершенно искренно и серьезно и просим читателей не принимать наши слова в смысле того часто употребляемого приема, посредством которого многие, желая унизить какое-нибудь направление или мысль, уподобляют их направлению и мыслям г. Аскоченского. Мы читали «Асмодея» в то время, когда автор его еще ничем не заявил себя в литературе, никому и нам не был известен и когда его знаменитый журнал не существовал еще[25]. Мы читали его произведение с беспристрастием, совершенным индифферентизмом, без всяких задних мыслей, как вещь самую обыкновенную, но тогда же на нас неприятно подействовало личное раздражение автора и злость его по отношению к своему герою. Впечатление, произведенное на нас «Отцами и детьми», поразило нас тем, что оно было для нас не ново; оно вызвало в нас воспоминание о другом подобном впечатлении, испытанном нами прежде; сходство этих двух разновременных впечатлений до того сильно, что нам казалось, будто бы мы читали уже когда-то прежде «Отцов и детей» и даже встречали самого Базарова в каком-то другом романе, где он был изображен точно в таком же виде, как у г. Тургенева, и с такими же чувствами к нему со стороны автора. Долго мы ломали голову и не могли вспомнить этого романа; наконец «Асмодей» воскрес в нашей памяти, мы снова прочитали его и убедились, что наше воспоминание не обмануло нас.

[25] Роман Аскоченского «Асмодей нашего времени» вышел в самом конце 1857 года, а редактируемый им журнал «Домашняя беседа» начал выходить с июля 1858 года. Журнал отличался крайне реакционным направлением.

Самая короткая параллель между двумя романами оправдает нас и наши слова. «Асмодей» тоже взял на себя задачу изобразить современное молодое поколение в его противоположности со старым, отжившим; качества отцов и детей изображены в нем такие же, как и в романе г. Тургенева; перевес также на стороне отцов; дети проникнуты такими же зловредными мыслями и разрушительным направлением, как и в романе г. Тургенева. Представителем старого поколения в «Асмодее» является отец, Онисим Сергеевич Небеда, «происходивший из древнего благородного русского дома»; это человек умный, добрый, простодушный, «всем существом своим любивший детей». Он тоже учен и образован; «в старые годы читал Вольтера», но все-таки, как выражается он сам, «не начитывал у него таких вещей, какие говорит Асмодей нашего времени»; подобно Николаю и Павлу Петровичам, он старался не отстать от века, охотно прислушивался к словам молодежи и самого Асмодея и следил за современной литературой; он благоговел перед Державиным и Карамзиным, «впрочем не вовсе был глух к стиху Пушкина и Жуковского; последнего даже уважал за его баллады; а в Пушкине находил талант и говорил, что он хорошо описал Онегина» («Асмодей», стр. 50); Гоголя он не полюбил, однако восхищался некоторыми из его произведений, «и, увидав на сцене “Ревизора”, несколько дней после этого рассказывал гостям содержание комедии». В Небеде даже вовсе не было «следов барства»; он не гордился своей родословной и о своих предках выражался с презрением: «А черт знает, что там такое! Вон и мои предки значатся при Василии Темном, да мне-то что от этого? Ни тепло, ни холодно. Нет, теперь уж люди поумнели, и за то, что отцы да деды были умны, дураков сынов не уважают». Вопреки Павлу Петровичу, он отрицает даже принцип аристократизма и говорит, что «в русском царстве, благодаря батюшке Петру, вывелась старинная, пузатая аристократия» (стр. 49). «Таких людей, – заключает автор, – со свечой поискать: ибо они уж последние представители отжившего поколения. Наши потомки не найдут уж этих топорно обделанных характеров. А между тем они еще живут и движутся меж нами, с своим крепким словом, которое в иную пору пришибет, словно обухом, модного краснобая» (как Павел Петрович Базарова). – На смену этому прекрасному поколению явилось новое, представителем которого в «Асмодее» является молодой человек, Пустовцев, родной брат и двойник Базарова по характеру, по убеждениям, по безнравственности, даже по небрежности в приемах и туалете. «Есть люди на свете, – говорит автор, – которых любит свет и ставит на степень образца и подражания. Он любит их, как аттестованных поклонников своих, как строгих блюстителей законов духа времени, духа льстивого, обманчивого и мятежного». Таким был Пустовцев; он принадлежал к тому поколению, «которое верно очертил Лермонтов в своей “Думе”». «Он уже встречался читателям, – говорит автор, – и в Онегине – Пуш-

кина, и в Печорине – Лермонтова, и в Петре Ивановиче – Гончарова[26] (и, конечно, в Рудине – Тургенева); только там они выглажены, убраны и причесаны, словно на бал. Любуется ими человек, не зря страшного растления являемых ему типов и не нисходя до сокровеннейших изгибов их души» (стр. 10). «Было время, когда человек *отвергал все*, не трудясь даже над анализом того, *что отвергал* (подобно Базарову); смеялся над всем священным потому только, что оно недоступно было узкому и тупому уму. Пустовцев *не этой школы*: от великой тайны мироздания до последних явлений силы божией, бывающих и в наше скудное время, он *все подвергал критическому обзору, требуя* одного лишь *звания* и знания; что же *не укладывалось* в узенькие клеточки человеческой *логики, он все отвергал* как сущий вздор» (стр. 105). И Пустовцев и Базаров принадлежат отрицательному направлению; но Пустовцев все-таки выше, по крайней мере гораздо умнее и основательнее Базарова. Базаров, как помнит читатель, отрицал все бессознательно, неразумно, вследствие ощущения, «нравится мне отрицать – и баста». Пустовцев же, напротив, отрицает все вследствие анализа и критики, и даже не все отрицает, а только то, что не соответствует человеческой логике. Как угодно, но г. Аскоченский более беспристрастен к отрицательному направлению и лучше его понимает, чем г. Тургенев: он находит в нем смысл и верно указывает на его исходную точку – критику и анализ. В других философских воззрениях Пустовцев совершенно сходится с детьми вообще и с Базаровым в частности. «Смерть, – рассуждает Пустовцев, – это общий удел всего существующего (“старая штука смерть” – Базаров)! Кто мы, откуда, куда пойдем и чем будем – кто это знает? Умрешь – похоронят, нарастет лишний слой земли – и кончено (“после смерти из меня лопух расти будет” – Базаров)! Проповедуют там о каком-то бессмертии, слабые натуры верят этому, нисколько не подозревая, как *смешны и глупы претензии куска земли на вечную жизнь* в каком-то надзвездном мире». Базаров: «Я лежу здесь под стогом. Узенькое местечко, которое я занимаю, *крохотно* в сравнении с остальным пространством, и часть времени, которую мне удастся прожить, *ничтожна пред тою вечностью*, где меня не было и не будет... А в этом атоме, в этой математической точке кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже... *Что за безобразие! Что за пустяки!*» («Отцы и дети», стр. 590). Пустовцев, подобно Базарову, тоже начинает развращать молодое поколение – «эти юные создания, недавно увидевшие свет и не вкусившие еще смертоносного яда его!» Он, впрочем, взялся не за Аркадия, а за Marie, дочь Онисима Сергеевича Небеды, и в короткое время успел развратить ее совершенно. «В саркастических насмешках над правами родителей он простер софизм до того, что первое, есте-

[26] *Петр Иванович Адуев* – персонаж «Обыкновенной истории» И.А. Гончарова, дядя главного героя – Александра Адуева.

ственное основание прав родительских обратил им же в упрек и поношение, – и все это перед девицей. Он показал в настоящем виде значение ее отца и, *низведши его в сословие оригиналов*, заставил Marie от души смеяться над речами отца» (стр. 108). «Удивительное дело эти старенькие романтики», – выражался Базаров об отце Аркадия; «презабавный старикашка», – говорит он о своем собственном отце. Под тлетворным влиянием Пустовцева Marie совершенно изменилась; стала, как говорит автор, настоящею femme emancipee[27], подобно Eudoxie, и из кроткого, невинного и послушного ангела обратилась в настоящую асмодейку, так что ее и узнать нельзя было. «Боже! кто бы узнал теперь это юное создание? Вот они – эти коралловые уста; но будто пухлей стали они, выражая какую-то спесь и готовность раскрыться не для ангельской улыбки, а для возмутительной речи, полной насмешки и презрения» (стр. 96). Для чего же завлекал Пустовцев Marie в свои дьявольские сети, влюбился ли он в нее, что ли? Но разве могут влюбляться асмодеи нашего времени, такие бесчувственные господа, как Пустовцев и Базаров?

«Но какая же цель твоего ухаживания?» – спрашивали Пустовцева. «Очень простая, – отвечал он, – собственное мое удовольствие», то есть «добиться толку». И это не подлежит сомнению, потому что он в то же время имел «неосторожные, дружеские и излишне конфиденциальные отношения» к одной замужней женщине. К тому же он стремился и по отношению к Marie; жениться на ней он не намерен был, что показывают «его эксцентрические выходки против брака», повторяемые и Marie («эге-ге, какие мы великодушные, придаем значение браку» – Базаров). «Он любил Marie, как свою жертву, со всем пламенем бурной, неистовой страсти», то есть любил ее 2глупо и безумно», как Базаров Одинцову. Но Одинцова была вдова, опытная женщина, и потому поняла замыслы Базарова и прогнала его от себя. Marie же была невинная, неопытная девица и потому, ничего не подозревая, спокойно предавалась Пустовцеву. Нашлись два разумные и добродетельные человека, которые захотели образумить Пустовцева, как Павел и Николай Петровичи Базарова; «стать поперек этому чародею, обуздать его дерзость и показать всем, кто он и что и как»; но он поразил их своими насмешками и достиг своей цели. Однажды Marie и Пустовцев пошли гулять в лес вдвоем, а возвратились в одиночку; Marie заболела и повергла в глубокую печаль все свое семейство; отец и мать были в совершенном отчаянии. «Но что ж там такое случилось? – спрашивает автор – и пренаивно отвечает: не знаю, решительно не знаю». Остальное нечего досказывать. Но Пустовцев и в этих делах оказался получше Базарова; он решился вступить в законный брак с Marie, и даже что? «Он, всегда кощунственно смеявшийся над всяким выражением внутренней боли человека, он, презрительно

[27] Свободной от предрассудков женщиной (*франц.*).

называвший горькую слезу каплею пота, проступающего из пор глазных, он, ни разу не погрустивший над горем человека и всегда готовый гордо встретить находящую беду, – он плачет!» (Базаров бы ни за что не заплакал.) Marie, видите ли, заболела и должна была умереть. «Но будь Marie в цветущем здоровье, может быть Пустовцев и охладел бы мало-помалу, *удовлетворив своей чувственности*: страдания же любимого существа возвышали цену его». Marie умирает и призывает к себе священника, чтоб он уврачевал ее грешную душу и приготовил ее к достойному переходу в вечность. Но посмотрите, с каким кощунством обращается с ним Пустовцев? «Батюшка! – сказал он, – жена моя хочет говорить с вами. Что следует заплатить вам за такой труд? Не обижайтесь, что же тут такого? Это ведь ремесло ваше. С меня же берут доктора за то, что приготовляют к смерти» (стр. 201). Такое ужасное кощунство может равняться разве с насмешками Базарова над отцом Алексеем и с его предсмертными комплиментами Одинцовой. Наконец и сам Пустовцев застрелился, и умер, подобно Базарову, без покаяния. Когда полицейские служители провозили гроб его мимо одной модной ресторации, один господин, сидевший в ней, запел во все горло: «Вот развалины те! На них печать проклятья». Это непоэтично, но зато гораздо последовательнее и гораздо лучше вяжется с духом и настроением романа, чем молодые елки, невинные взгляды цветков и всепримиряющая любовь с «отцами и детьми». – Таким образом, употребляя выражение «Свистка», г. Аскоченский предвосхитил новый роман г. Тургенева.

Приложение 4

Д.И. Писарев. *Базаров*[*]

(Базаров. «Отцы и дети». Роман И.С. Тургенева. «Русское слово», 1862, № 3, март)

I

Новый роман Тургенева дает нам все то, чем мы привыкли наслаждаться в его произведениях. Художественная отделка безукоризненно хороша; характеры и положения, сцены и картины нарисованы так наглядно и в то же время так мягко, что самый отчаянный отрицатель искусства почувствует при чтении романа какое-то непонятное наслаждение, которого не объяснишь ни занимательностью рассказываемых событий, ни поразительною верностью основной идеи. Дело в том, что события вовсе не занимательны, а идея вовсе не поразительно верна. В романе нет ни завязки, ни развязки, ни строго обдуманного плана; есть типы и характеры, есть сцены и картины, и, главное, сквозь ткань рассказа сквозит личное, глубоко прочувствованное отношение автора к выведенным явлениям жизни. А явления эти очень близки к нам, так близки, что все наше молодое поколение с своими стремлениями и идеями может узнать себя в действующих лицах этого романа. Я этим не хочу сказать, чтобы в романе Тургенева идеи и стремления молодого поколения отразились так, как понимает их само молодое поколение; к этим идеям и стремлениям Тургенев относится с своей личной точки зрения, а старик и юноша почти никогда не сходятся между собою в убеждениях и симпатиях. Но если вы подойдете к зеркалу, которое, отражая предметы, изменяет немного их цвета, то вы узнаете свою физиономию, несмотря на погрешности зеркала. Читая роман Тургенева, мы видим в нем типы настоящей минуты и в то же время отдаем себе отчет в тех изменениях, которые испытали явления действительности, проходя чрез сознание художника. Любопытно проследить, как действуют на человека, подобного Тургеневу, идеи и стремления, шевелящиеся в нашем молодом поколении и проявляющиеся, как все живое, в самых разнообразных формах, редко привлекательных, часто оригинальных, иногда уродливых.

Такого рода исследование может иметь очень глубокое значение. Тургенев – один из лучших людей прошлого поколения; определить, как он смотрит на нас и почему он смотрит на нас так, а не иначе, значит найти причину того разлада, который замечается повсеместно в нашей частной семейной жизни; того разлада, от которого часто гибнут молодые жизни и от которого постоянно кряхтят и охают старички и старушки, не успевающие обработать на свою ко-

[*] Текст статьи воспроизведен по изданию: Писарев Д.И. Литературная критика в трех томах. Том первый. Статьи 1859–1864 гг. Л., Художественная литература, 1981.

лодку понятия и поступки своих сыновей и дочерей. Задача, как видите, жизненная, крупная и сложная; сладить я с нею, вероятно, не слажу, а подумать – подумаю.

Роман Тургенева, кроме своей художественной красоты, замечателен еще тем, что он шевелит ум, наводит на размышления, хотя сам по себе не разрешает никакого вопроса и даже освещает ярким светом не столько выводимые явления, сколько отношения автора к этим самым явлениям. Наводит он на размышления именно потому, что весь насквозь проникнут самою полною, самою трогательною искренностью. Все, что написано в последнем романе Тургенева, прочувствовано до последней строки; чувство это прорывается помимо воли и сознания самого автора и согревает объективный рассказ вместо того, чтобы выражаться в лирических отступлениях. Автор сам не отдает себе ясного отчета в своих чувствах, не подвергает их анализу, не становится к ним в критические отношения. Это обстоятельство дает нам возможность видеть эти чувства во всей их нетронутой непосредственности. Мы видим то, что просвечивает, а не то, что автор хочет показать или доказать. Мнения и суждения Тургенева не изменят ни на волос нашего взгляда на молодое поколение и на идеи нашего времени; мы их даже не примем в соображение, мы с ними даже не будем спорить; эти мнения, суждения и чувства, выраженные в неподражаемо живых образах, дадут только материалы для характеристики прошлого поколения, в лице одного из лучших его представителей. Постараюсь сгруппировать эти материалы и, если это мне удастся, объясню, почему наши старики не сходятся с нами, качают головами и, смотря по различным характерам и по различным настроениям, то сердятся, то недоумевают, то тихо грустят по поводу наших поступков и рассуждений.

II

Действие романа происходит летом 1859 года. Молодой кандидат, Аркадий Николаевич Кирсанов, приезжает в деревню к своему отцу вместе с своим приятелем, Евгением Васильевичем Базаровым, который, очевидно, имеет сильное влияние на образ мыслей своего товарища. Этот Базаров, человек сильный по уму и по характеру, составляет центр всего романа. Он – представитель нашего молодого поколения; в его личности сгруппированы те свойства, которые мелкими долями рассыпаны в массах; и образ этого человека ярко и отчетливо вырисовывается перед воображением читателя.

Базаров – сын бедного уездного лекаря; Тургенев ничего не говорит об его студенческой жизни, но надо полагать, что то была жизнь бедная, трудовая, тяжелая, отец Базарова говорит о своем сыне, что он у них отроду лишней копейки не взял; по правде сказать, многого и нельзя было бы взять даже при вели-

чайшем желании, следовательно, если старик Базаров говорит это в похвалу своему сыну, то это значит, что Евгений Васильевич содержал себя в университете собственными трудами, перебивался копеечными уроками и в то же время находил возможность дельно готовить себя к будущей деятельности. Из этой школы труда и лишений Базаров вышел человеком сильным и суровым; прослушанный им курс естественных и медицинских наук развил его природный ум и отучил его принимать на веру какие бы то ни было понятия и убеждения; он сделался чистым эмпириком; опыт сделался для него единственным источником познания, личное ощущение – единственным и последним убедительным доказательством. «Я придерживаюсь отрицательного направления, – говорит он, – в силу ощущений. Мне приятно отрицать, мой мозг так устроен – и баста! Отчего мне нравится химия? Отчего ты любишь яблоки? Тоже в силу ощущения – это все едино. Глубже этого люди никогда не проникнут. Не всякий тебе это скажет, да и я в другой раз тебе этого не скажу»[1]. Как эмпирик, Базаров признает только то, что можно ощупать руками, увидать глазами, положить на язык, словом, только то, что можно освидетельствовать одним из пяти чувств. Все остальные человеческие чувства он сводит на деятельность нервной системы; вследствие этого наслаждения красотами природы, музыкою, живописью, поэзиею, любовью женщины вовсе не кажутся ему выше и чище наслаждения сытным обедом или бутылкою хорошего вина. То, что восторженные юноши называют идеалом, для Базарова не существует; он все это называет «романтизмом», а иногда вместо слова «романтизм» употребляет слово «вздор». Несмотря на все это, Базаров не ворует чужих платков, не вытягивает из родителей денег, работает усидчиво и даже не прочь от того, чтобы сделать в жизни что-нибудь путное. Я предчувствую, что многие из моих читателей зададут себе вопрос: а что же удерживает Базарова от подлых поступков и что побуждает его делать что-нибудь путное? Этот вопрос поведет за собою следующее сомнение: уж не притворяется ли Базаров перед самим собою и перед другими? Не рисуется ли он? Может быть, он в глубине души признает многое из того, что отрицает на словах, и, может быть, именно это признаваемое, это затаившееся спасает его от нравственного падения и от нравственного ничтожества. Хоть мне Базаров ни сват, ни брат, хоть я, может быть, и не сочувствую ему, однако, ради отвлеченной справедливости, я постараюсь ответить на вопрос и опровергнуть лукавое сомнение.

На людей, подобных Базарову, можно негодовать, сколько душе угодно, но признавать их искренность – решительно необходимо. Эти люди могут быть честными и бесчестными, гражданскими деятелями и отъявленными мошенниками, смотря по обстоятельствам и по личным вкусам. Ничто, кроме личного

[1] Слова Базарова из гл. XXI романа «Отцы и дети».

вкуса, не мешает им убивать и грабить, и ничто, кроме личного вкуса, не побуждает людей подобного закала делать открытия в области наук и общественной жизни. Базаров не украдет платка по тому же самому, почему он не съест кусок тухлой говядины. Если бы Базаров умирал с голоду, то он, вероятно, сделал бы то и другое. Мучительное чувство неудовлетворенной физической потребности победило бы в нем отвращение к дурному запаху разлагающегося мяса и к тайному посягательству на чужую собственность. Кроме непосредственного влечения, у Базарова есть еще другой руководитель в жизни – расчет. Когда он бывает болен, он принимает лекарство, хотя не чувствует никакого непосредственного влечения к касторовому маслу или к ассафетиде. Он поступает таким образом по расчету; ценою маленькой неприятности он покупает в будущем большее удобство или избавление от большей неприятности. Словом, из двух зол он выбирает меньшее, хотя и к меньшему не чувствует никакого влечения. У людей посредственных такого рода расчет большею частью оказывается несостоятельным; они по расчету хитрят, подличают, воруют, запутываются и в конце концов остаются в дураках. Люди очень умные поступают иначе; они понимают, что быть честным очень выгодно и что всякое преступление, начиная от простой лжи и кончая смертоубийством, – опасно и, следовательно, неудобно. Поэтому очень умные люди могут быть честны по расчету и действовать начистоту там, где люди ограниченные будут вилять и метать петли. Работая неутомимо, Базаров повиновался непосредственному влечению, вкусу и, кроме того, поступал по самому верному расчету. Если бы он искал протекции, кланялся, подличал, вместо того чтобы трудиться и держать себя гордо и независимо, то он поступал бы нерасчетливо. Карьеры, пробитые собственною головою, всегда прочнее и шире карьер, проложенных низкими поклонами или заступничеством важного дядюшки. Благодаря двум последним средствам можно попасть в губернские или в столичные тузы, но, по милости этих средств, никому, с тех пор как мир стоит, не удавалось сделаться ни Вашингтоном, ни Гарибальди, ни Коперником, ни Генрихом Гейне. Даже Герострат – и тот пробил себе карьеру собственными силами и попал в историю не по протекции. – Что же касается до Базарова, то он не метит в губернские тузы; если воображение иногда рисует ему будущность, то эта будущность както неопределенно широка; работает он без цели, для добывания насущного хлеба или из любви к процессу работы, а между тем он смутно чувствует по количеству собственных сил, что работа его не останется бесследною и к чему-нибудь приведет. Базаров чрезвычайно самолюбив, но самолюбие его незаметно именно вследствие своей громадности. Его не занимают те мелочи, из которых складываются обыденные людские отношения; его нельзя оскорбить явным пренебрежением, его нельзя обрадовать знаками уважения; он так полон собою

и так непоколебимо-высоко стоит в своих собственных глазах, что делается почти совершенно равнодушным к мнению других людей. Дядя Кирсанова, близко подходящий к Базарову по складу ума и характера, называет его самолюбие «сатанинскою гордостью». Это выражение очень удачно выбрано и совершенно характеризует нашего героя. Действительно, удовлетворить Базарова могла бы только целая вечность постоянно расширяющейся деятельности и постоянно увеличивающегося наслаждения, но, к несчастию для себя, Базаров не признает вечного существования человеческой личности. «Да вот, например, – говорит он своему товарищу, Кирсанову, – ты сегодня сказал, проходя мимо избы нашего старосты Филиппа, – она такая славная, белая, – вот сказал ты: Россия тогда достигнет совершенства, когда у последнего мужика будет такое же помещение, и всякий из нас должен этому способствовать... А я и возненавидел этого последнего мужика, Филиппа или Сидора, для которого я должен из кожи лезть и который мне даже спасибо не скажет... Да и на что мне его спасибо? Ну, будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет; – ну, а дальше?»[2].

Итак, Базаров везде и во всем поступает только так, как ему хочется или как ему кажется выгодным и удобным. Им управляют только личная прихоть или личные расчеты. Ни над собой, ни вне себя, ни внутри себя он не признает никакого регулятора, никакого нравственного закона, никакого принципа. Впереди – никакой высокой цели; в уме – никакого высокого помысла, и при всем этом – силы огромные. – Да ведь это безнравственный человек! Злодей, урод! – слышу я со всех сторон восклицания негодующих читателей. Ну, хорошо, злодей, урод; браните больше, преследуйте его сатирой и эпиграммой, негодующим лиризмом и возмущенным общественным мнением, кострами инквизиции и топорами палачей, – и вы не вытравите, не убьете этого урода, не посадите его в спирт на удивление почтенной публике. Если базаровщина – болезнь, то она болезнь нашего времени, и ее приходится выстрадать, несмотря ни на какие паллиативы и ампутации. Относитесь к базаровщине как угодно – это ваше дело; а остановить – не остановите; это та же холера.

III

Болезнь века раньше всего пристает к людям, стоящим по своим умственным силам выше общего уровня. Базаров, одержимый этою болезнью, отличается замечательным умом и вследствие этого производит сильное впечатление на сталкивающихся с ним людей. «Настоящий человек, – говорит он, – тот, о котором думать нечего, а которого надобно слушаться или ненавидеть». Под определение настоящего человека подходит именно сам Базаров; он постоянно сразу овладевает вниманием окружающих людей; одних он запугивает

[2] Цитата из гл. XXI; слова, вводящие прямую речь, принадлежат Писареву.

и отталкивает; других подчиняет, не столько доводами, сколько непосредственною силою, простотою и цельностью своих понятий. Как человек замечательно умный, он не встречал себе равного. «Когда я встречу человека, который не спасовал бы передо мною, – проговорил он с расстановкой, – тогда я изменю свое мнение о самом себе».

Он смотрит на людей сверху вниз и даже редко дает себе труд скрывать свои полупрезрительные, полупокровительственные отношения к тем людям, которые его ненавидят, и к тем, которые его слушаются. Он никого не любит; не разрывая существующих связей и отношений, он в то же время не сделает ни шагу для того, чтобы снова завязать или поддержать эти отношения, не смягчит ни одной ноты в своем суровом голосе, не пожертвует ни одною резкою шуткою, ни одним красным словцом.

Поступает он таким образом не во имя принципа, не для того, чтобы в каждую данную минуту быть вполне откровенным, а потому, что считает совершенно излишним стеснять свою особу в чем бы то ни было! по тому же самому побуждению, по которому американцы задирают ноги на спинки кресел и заплевывают табачным соком паркетные полы пышных гостиниц. Базаров ни в ком не нуждается, никого не боится, никого не любит и, вследствие этого, никого не щадит. Как Диоген, он готов жить чуть не в бочке и за это предоставляет себе право говорить людям в глаза резкие истины по той же причине, что это ему нравится. В цинизме Базарова можно различить две стороны: внутреннюю и внешнюю, цинизм мыслей и чувств и цинизм манер и выражений. Ироническое отношение к чувству всякого рода, к мечтательности, к лирическим порывам, к излияниям составляет сущность внутреннего цинизма. Грубое выражение этой иронии, беспричинная и бесцельная резкость в обращении относятся к внешнему цинизму. Первый зависит от склада ума и от общего миросозерцания; второй обусловливается чисто внешними условиями развития, свойствами того общества, в котором жил рассматриваемый субъект. Насмешливые отношения Базарова к мягкосердечному Кирсанову вытекают из основных свойств общего базаровского типа. Грубые столкновения его с Кирсановым и с его дядею составляют его личную принадлежность. Базаров не только эмпирик – он, кроме того, неотесанный бурш, не знающий другой жизни, кроме бездомной, трудовой, подчас дико-разгульной жизни бедного студента. В числе почитателей Базарова найдутся, наверное, такие люди, которые будут восхищаться его грубыми манерами, следами бурсацкой жизни, будут подражать этим манерам, составляющим, во всяком случае, недостаток, а не достоинство, будут даже, может быть, утрировать его угловатость, мешковатость и резкость. В числе ненавистников Базарова найдутся наверное такие люди, которые обратят особенное внимание на эти неказистые особенности его личности и поста-

вят их в укор общему типу. Те и другие ошибутся и обнаружат только глубокое непонимание настоящего дела. И тем и другим можно будет напомнить стих Пушкина:

Быть можно дельным человеком,
И думать о красе ногтей[3].

Можно быть крайним материалистом, полнейшим эмпириком, и в то же время заботиться о своем туалете, обращаться утонченно-вежливо с своими знакомыми, быть любезным собеседником и совершенным джентльменом. Это я говорю для тех читателей, которые, придавая важное значение утонченным манерам, с отвращением посмотрят на Базарова, как на человека mal eleve и mauvais ton {Плохо воспитанного и дурного тона (фр). – Ред.} Он действительно mal eleve и mauvais ton, но это нисколько не относится к сущности типа и не говорит ни против него, ни в его пользу. Тургеневу пришло в голову выбрать представителем базаровского типа человека неотесанного; он так и сделал и, конечно, рисуя своего героя, не утаил и не закрасил его угловатостей; выбор Тургенева можно объяснить двумя различными причинами: во-первых, личность человека, беспощадно и с полным убеждением отрицающего все, что другие признают высоким и прекрасным, всего чаще вырабатывается при серой обстановке трудовой жизни; от сурового труда грубеют руки, грубеют манеры, грубеют чувства; человек крепнет и прогоняет юношескую мечтательность, избавляется от слезливой чувствительности; за работою мечтать нельзя, потому что внимание сосредоточено на занимающем деле; а после работы нужен отдых, необходимо действительное удовлетворение физическим потребностям, и мечта нейдет на ум. На мечту человек привыкает смотреть как на блажь, свойственную праздности и барской изнеженности; нравственные страдания он начинает считать мечтательными; нравственные стремления и подвиги – придуманными и нелепыми. Для него, трудового человека, существует только одна, вечно повторяющаяся забота: сегодня надо думать о том, чтобы не голодать завтра. Эта простая, грозная в своей простоте забота заслоняет от него остальные, второстепенные тревоги, дрязги и заботы жизни; в сравнении с этою заботою ему кажутся мелкими, ничтожными, искусственно созданными разные неразрешенные вопросы, неразъясненные сомнения, неопределенные отношения, которые отравляют жизнь людей обеспеченных и досужих.

Таким образом пролетарий-труженик самым процессом своей жизни, независимо от процесса размышления, доходит до практического реализма; он за недосугом отучается мечтать, гоняться за идеалом, стремиться в идее к недостижимо-высокой цели. Развивая в труженике энергию, труд приучает его сближать дело с мыслью, акт воли с актом ума. Человек, привыкший надеяться

[3] Строки из гл. I, строфы XXV «Евгения Онегина».

на себя и на свои собственные силы, привыкший осуществлять сегодня то, что задумано было вчера, начинает смотреть с более или менее явным пренебрежением на тех людей, которые, мечтая о любви, о полезной деятельности, о счастии всего человеческого рода, не умеют шевельнуть пальцем, чтобы хоть сколько-нибудь улучшить свое собственное, в высшей степени неудобное положение. Словом, человек дела, будь он медик, ремесленник, педагог, даже литератор (можно быть литератором и человеком дела в одно и то же время), чувствует естественное, непреодолимое отвращение к фразистости, к трате слов, к сладким мыслям, к сентиментальным стремлениям и вообще ко всяким претензиям, не основанным на действительной, осязательной силе. Такого рода отвращение ко всему отрешенному от жизни и улетучивающемуся в звуках составляет коренное свойство людей базаровского типа. Это коренное свойство вырабатывается именно в тех разнородных мастерских, в которых человек, изощряя свой ум и напрягая мускулы, борется с природою за право существовать на белом свете. На этом основании Тургенев имел право взять своего героя в одной из таких мастерских и привести его в рабочем фартуке, с неумытыми руками и угрюмо-озабоченным взглядом в общество фешенебельных кавалеров и дам. Но справедливость побуждает меня выразить предположение, что автор романа «Отцы и дети» поступил таким образом не без коварного умысла. Этот коварный умысел и составляет ту вторую причину, о которой я упомянул выше. Дело в том, что Тургенев, очевидно, не благоволит к своему герою. Его мягкую, любящую натуру, стремящуюся к вере и сочувствию, коробит от разъедающего реализма; его тонкое эстетическое чувство, не лишенное значительной дозы аристократизма, оскорбляется даже самыми легкими проблесками цинизма; он слишком слаб и впечатлителен, чтобы вынести безотрадное отрицание; ему необходимо помириться с существованием, если не в области жизни, то по крайней мере в области мысли или, вернее, мечты. Тургенев, как нервная женщина, как растение «не тронь меня», сжимается болезненно от самого легкого соприкосновения с букетом базаровщины.

Чувствуя, таким образом, невольную антипатию к этому направлению мысли, он вывел его перед читающею публикою в возможно неграциозном экземпляре. Он очень хорошо знает, что в публике нашей очень много фешенебельных читателей, и, рассчитывая на утонченность их аристократического вкуса, не щадит грубых красок, с очевидным желанием уронить и опошлить вместе с героем тот склад идей, который составляет общую принадлежность типа. Он очень хорошо знает, что большинство его читателей скажут только о Базарове, что он дурно воспитан и что его нельзя пустить в порядочную гостиную; дальше и глубже они не пойдут, но, говоря с такими людьми, даровитый художник и честный человек должен быть в высшей степени осторожен

из уважения к самому себе и к той идее, которую он защищает или опровергает. Тут надо держать в узде свою личную антипатию, которая при известных условиях может превратиться в непроизвольную клевету на людей, не имеющих возможности защищаться тем же оружием.

IV

Я старался до сих пор обрисовать крупными чертами личность Базарова, или, вернее, тот общий, складывающийся тип, которого представителем является герой тургеневского романа. Надобно теперь проследить по возможности его историческое происхождение; надо показать, в каких отношениях находится Базаров к разным Онегиным, Печориным, Рудиным, Бельтовым и другим литературным типам, в которых, в прошлые десятилетия, молодое поколение узнавало черты своей умственной физиономии. Во всякое время жили на свете люди, недовольные жизнью вообще или некоторыми формами жизни в особенности; во всякое время люди эти составляли незначительное меньшинство. Масса во всякое время жила припеваючи и, по свойственной ей неприхотливости, удовлетворялась тем, что было налицо. Только какое-нибудь материальное бедствие, вроде «труса, глада, потопа, нашествия иноплеменных», приводило массу в беспокойное движение и нарушало обычный, сонливо-безмятежный процесс ее прозябания. Масса, составленная из тех сотен тысяч неделимых[4], которые никогда в жизни не пользовались своим головным мозгом как орудием самостоятельного мышления, живет себе со дня на день, обделывает свои делишки, получает местечки, играет в картишки, кое-что почитывает, следит за модою в идеях и в платьях, идет черепашьим шагом вперед по силе инерции и, никогда не задавая себе крупных, многообъемлющих вопросов, никогда не мучась сомнениями, не испытывает ни раздражения, ни утомления, ни досады, ни скуки. Эта масса не делает ни открытий, ни преступлений, за нее думают и страдают, ищут и находят, борются и ошибаются другие люди, вечно для нее чужие, вечно смотрящие на нее с пренебрежением и в то же время вечно работающие для того, чтобы увеличить удобства ее жизни. Эта масса, желудок человечества, живет на всем на готовом, не спрашивая, откуда оно берется, и не внося с своей стороны ни одной полушки в общую сокровищницу человеческой мысли. Люди массы у нас в России учатся, служат, работают, веселятся, женятся, плодят детей, воспитывают их, словом, живут самою полною жизнью, совершенно довольны собою и средою, не желают никаких усовершенствований и, шествуя по торной дороге, не подозревают ни возможности, ни необходимости других путей и направлений. Они держатся заведенного порядка по силе инерции, а не вследствие привязанности к нему; попробуйте изменить

[4] *Неделимый* – см. примеч. 8 к статье «Стоячая вода».

этот порядок – они сейчас сживутся с нововведением; закоренелые староверы являются самобытными личностями и стоят выше безответного стада. А масса сегодня ездит по скверным проселочным дорогам и мирится с ними; чрез несколько лет она сядет в вагоны и будет любоваться быстротою движения и удобствами путешествия. Эта инерция, эта способность на все соглашаться и со всем уживаться составляет, может быть, драгоценнейшее достояние человечества. Убогость мысли уравновешивается, таким образом, скромностью требований. Человек, у которого не хватает ума на то, чтобы придумать средства для улучшения своего невыносимого положения, может назваться счастливым только в том случае, если он не понимает и не чувствует неудобств своего положения. Жизнь человека ограниченного почти всегда течет ровнее и приятнее жизни гения или даже просто умного человека. Умные люди не уживаются с теми явлениями, к которым без малейшего труда привыкает масса. К этим явлениям умные люди, смотря по различным условиям темперамента и развития, становятся в самые разнородные отношения.

Вот, положим, живет в Петербурге молодой человек, единственный сын богатых родителей. Он умен. Учили его как следует, слегка всему тому, что по понятиям папеньки и гувернера необходимо знать молодому человеку хорошего семейства. Книги и уроки ему надоели; надоели и романы, которые он читал сначала потихоньку, а потом открыто; он жадно набрасывается на жизнь, танцует до упаду, волочится за женщинами, одерживает блестящие победы. Незаметно пролетает два-три года; сегодня то же самое, что вчера, завтра то же, что сегодня, – шуму, толкотни, движения, блеску, пестроты много, а в сущности разнообразия впечатлений нет; то, что видел наш предполагаемый герой, то уже понято и изучено им; новой пищи для ума нет, и начинается томительное чувство умственного голода, скуки. Разочарованный или, проще и вернее, скучающий молодой человек начинает раздумывать, что бы ему сделать, за что бы ему приняться. Работать, что ли? Но работать, задавать себе работу для того, чтобы не скучать, – все равно, что гулять для моциона без определенной цели. О таком фокусе умному человеку и подумать странно. Да и, наконец, не угодно ли вам найти у нас такую работу, которая заинтересовала и удовлетворяла бы умного человека, не втянувшегося в эту работу смолоду. Уж не поступить ли ему на службу в казенную палату? Или не готовиться ли для развлечения к магистерскому экзамену? Не вообразить ли себя художником и не приняться ли в двадцать пять лет за рисование глаз и ушей, за изучение перспективы или генерал-баса?

Разве влюбиться? – Оно, конечно, не мешало бы, да беда в том, что умные люди очень требовательны и редко удовлетворяются теми экземплярами женского пола, которыми изобилуют блестящие петербургские гостиные. С этими

женщинами они любезничают, с ними они сводят интриги, на них они женятся, иногда по увлечению, чаще по благоразумному расчету; но сделать из отношений с подобными женщинами занятие, наполняющее жизнь, спасающее от скуки, – это для умного человека немыслимо. В отношения между мужчиною и женщиною проникла та же мертвящая казенщина, которая обуяла остальные проявления нашей частной и общественной жизни. Живая природа человека здесь, как и везде, скована и обесцвечена мундирностью и обрядностью. Ну вот, молодому человеку, изучившему мундир и обряд до последних подробностей, остается только или махнуть рукой на свою скуку, как на неизбежное зло, или с отчаянья броситься в разные эксцентричности, питая неопределенную надежду рассеяться. Первое сделал Онегин, второе – Печорин; вся разница между тем и другим заключается в темпераменте. Условия, при которых они формировались и от которых они заскучали, – одни и те же; среда, которая приелась тому и другому, – та же самая. Но Онегин холоднее Печорина, и потому Печорин дурит гораздо больше Онегина, кидается за впечатлениями на Кавказ, ищет их в любви Бэлы, в дуэли с Грушницким, в схватках с черкесами, между тем как Онегин вяло и лениво носит с собою по свету свое красивое разочарование. Немножко Онегиным, немножко Печориным бывал и до сих пор бывает у нас всякий маломальски умный человек, владеющий обеспеченным состоянием, выросший в атмосфере барства и не получивший серьезного образования.

Рядом с этими скучающими трутнями являлись и до сих пор являются толпами люди грустящие, тоскующие от неудовлетворенного стремления приносить пользу. Воспитанные в гимназиях и университетах, эти люди получают довольно основательные понятия о том, как живут на свете цивилизованные народы, как трудятся на пользу общества даровитые деятели, как определяют обязанности человека разные мыслители и моралисты. В неопределенных, но часто теплых выражениях говорят этим людям профессора о честной деятельности, о подвиге жизни, о самоотвержении во имя человечества, истины, науки, общества. Вариации на эти теплые выражения наполняют собою задушевные студенческие беседы, во время которых высказывается так много юношески-свежего, во время которых так тепло и безгранично верится в существование и в торжество добра. Ну вот, проникнутые теплыми словами идеалистов-профессоров, согретые собственными восторженными речами, молодые люди из школы выходят в жизнь с неукротимым желанием сделать хорошее дело или – пострадать за правду. Пострадать им иногда приходится, но сделать дело никогда не удается. Они ли сами в этом виноваты, та ли жизнь виновата, в которую они вступают, – рассудить мудрено. Верно по крайней мере то, что переделать условия жизни у них не хватает сил, а ужиться с этими условиями они не умеют. Вот они мечутся из стороны в сторону, пробуют свои силы на разных

карьерах, просят, умоляют общество: «Пристрой ты нас куда-нибудь, возьми ты наши силы, выжми из них для себя какую-нибудь частицу пользы; погуби нас, но губи так, чтобы наша гибель не пропала даром». Общество глухо и неумолимо; горячее желание Рудиных и Бельтовых пристроиться к практической деятельности и видеть плоды своих трудов и пожертвований остается бесплодным. Еще ни один Рудин, ни один Бельтов не дослужился до начальника отделения; да к тому же – странные люди! – они, чего доброго, даже этою почетною и обеспеченною должностью не удовлетворились бы. Они говорили на таком языке, которого не понимало общество, и, после напрасных попыток растолковать этому обществу свои желания, они умолкали и впадали в очень извинительное уныние. Иные Рудины успокоивались и находили себе удовлетворение в педагогической деятельности; делаясь учителями и профессорами, они находили исход для своего стремления к деятельности. Сами мы, говорили они себе, ничего не сделали. По крайней мере передадим наши честные тенденции молодому поколению, которое будет крепче нас и создаст себе другие, более благоприятные времена. Оставаясь таким образом вдали от практической деятельности, бедные идеалисты-преподаватели не замечали того, что их лекции плодят таких же Рудиных, как и они сами, что их ученикам придется точно так же оставаться вне практической деятельности или делаться ренегатами, отказываться от убеждений и тенденций. Рудиным-преподавателям было бы тяжело предвидеть, что они даже в лице своих учеников не примут участия в практической деятельности; а между тем они бы ошиблись, если бы, Даже предвидя это обстоятельство, они подумали, что не приносят никакой пользы. Отрицательная польза, принесенная и приносимая людьми этого закала, не подлежит ни малейшему сомнению. Они размножают людей, *неспособных* к практической деятельности; вследствие этого самая практическая деятельность, или, вернее, те формы, в которых она обыкновенно выражается теперь, медленно, но постоянно понижаются во мнении общества. Лет двадцать тому назад все молодые люди служили в различных ведомствах; люди неслужащие принадлежали к исключительным явлениям; общество смотрело на них с состраданием или с пренебрежением; сделать карьеру – значило дослужиться до большого чина. Теперь очень многие молодые люди не служат, и никто не находит в этом ничего странного или предосудительного. Почему так случилось? А потому, мне кажется, что к подобным явлениям пригляделись, или, что то же самое, потому что Рудины размножились в нашем обществе. Не так давно, лет шесть тому назад, вскоре после Крымской кампании, наши Рудины вообразили себе, что их время настало, что общество примет и пустит в ход те силы, которые они давно предлагали ему с полным самоотвержением. Они рванулись вперед; литература оживилась; университетское преподавание сделалось свежее; студенты преобразились; об-

щество с небывалым рвением принялось за журналы и стало даже заглядывать в аудитории[5]; возникли даже новые административные должности. Казалось, что за эпохою бесплодных мечтаний и стремлений наступает эпоха кипучей, полезной деятельности. Казалось, рудинству приходит конец, и даже сам г. Гончаров похоронил своего Обломова и объявил, что под русскими именами таится много Штольцев. Но мираж рассеялся – Рудины не сделались практическими деятелями; из-за Рудиных выдвинулось новое поколение, которое с укором и насмешкой отнеслось к своим предшественникам. «Об чем вы ноете, чего вы ищете, чего просите от жизни? Вам, небось, счастия хочется, – говорили эти новые люди мягкосердечным идеалистам, тоскливо опустившим крылышки, – да ведь мало ли что! Счастие надо завоевать. Есть силы – берите его. Нет сил – молчите, а то и без вас тошно!» – Мрачная, сосредоточенная энергия сказывалась в этом недружелюбном отношении молодого поколения к своим наставникам. В своих понятиях о добре и зле это поколение сходилось с лучшими людьми предыдущего; симпатии и антипатии у них были общие; желали они одного и того же; но люди прошлого метались и суетились, надеясь где-нибудь пристроиться и как-нибудь, втихомолку, урывками, незаметно влить в жизнь свои честные убеждения. Люди настоящего не мечутся, ничего не ищут, нигде не пристраиваются, не подаются ни на какие компромиссы и ни на что не надеются. В практическом отношении они так же бессильны, как и Рудины, но они сознали свое бессилие и перестали махать руками. «Я не могу действовать теперь, – думает про себя каждый из этих новых людей, – не стану и пробовать; я презираю все, что меня окружает, и не стану скрывать этого презрения. В борьбу со злом я пойду тогда, когда почувствую себя сильным. До тех пор буду жить сам по себе, как живется, не мирясь с господствующим злом и не давая ему над собою никакой власти. Я – чужой среди существующего порядка вещей, и мне до него нет никакого дела. Занимаюсь я хлебным ремеслом, думаю – что хочу, и высказываю – что можно высказать».

Это холодное отчаяние, доходящее до полного индифферентизма и в то же время развивающее отдельную личность до последних пределов твердости и самостоятельности, напрягает умственные способности; не имея возможности действовать, люди начинают думать и исследовать; не имея возможности переделать жизнь, люди вымещают свое бессилие в области мысли; там ничто не останавливает разрушительной критической работы; суеверия и авторитеты разбиваются вдребезги, и миросозерцание совершенно очищается от разных призрачных представлений.

[5] *...общество... стало даже заглядывать в аудитории*...– В 1859–1860 гг. лекции в Петербургском университете и в Медико-хирургической академии стали посещать вольнослушатели.

– Что же вы делаете? (спрашивает дядя Аркадия у Базарова).

– А вот что мы делаем (отвечает Базаров): прежде – в недавнее время, мы говорили, что чиновники наши берут взятки, что у нас нет ни дорог, ни торговли, ни правильного суда.

– Ну да, да, вы – обличители, – так, кажется, это называется? Со многими из ваших обличений и я соглашаюсь, но...

– А потом мы догадались, что болтать, все только болтать о наших язвах не стоит труда, что это ведет только к пошлости и к доктринерству; мы увидали, что умники наши, так называемые передовые люди и обличители, никуда не годятся, что мы занимаемся вздором, толкуем о каком-то искусстве, бессознательном творчестве, о парламентаризме, об адвокатуре и черт знает о чем, когда дело идет о насущном хлебе, когда грубейшее суеверие нас душит, когда все наши акционерные общества лопаются единственно от того, что оказывается недостаток в честных людях, когда самая свобода, о которой хлопочет правительство, едва ли пойдет нам впрок, потому что мужик наш рад самого себя обокрасть, чтобы напиться дурману в кабаке...

– Так, – перебил Павел Петрович, – так; вы во всем этом убедились и решились сами ни за что серьезно не приниматься?

– И решились ни за что не приниматься, – угрюмо повторил Базаров. Ему вдруг стало досадно на самого себя, зачем он так распространился перед этим барином.

– А только ругаться?

– И ругаться.

– И это называется нигилизмом?

– И это называется нигилизмом, – повторил опять Базаров, на этот раз с особенною дерзостью[6].

Итак, вот мои выводы. Человек массы живет по установленной норме, которая достается ему на долю не по свободному выбору, а потому, что он родился в известное время, в известном городе или селе. Он весь опутан разными отношениями: родственными, служебными, бытовыми, общественными; мысль его скована принятыми предрассудками; сам он не любит ни этих отношений,

[6] Цитата из гл. X романа с небольшими отступлениями от текста; слова в скобках, а также курсивное выделение принадлежат Писареву. По поводу этого выделения (оно имело место как в журнальном тексте статьи, так и в 1-м изд.) в письме цензурного комитета от 22 марта 1866 г. в Главное управление по делам печати в связи с выходом ч. I 1-го изд. говорилось: «В отношении к религии Писарев обходит все случаи, даже предсмертные минуты Базарова, как будто об этом предмете не стоило и говорить. Только в одном месте... в разговоре Базарова с дядею Аркадия слова Базарова: “Когда грубейшее суеверие нас душит” – автор распорядился напечатать... курсивом, очевидно не без намерения. А это, без сомнения, намек на авторитет церкви» (см. Евгеньев-Максимов В.Е. Д.И. Писарев и охранители, с. 145).

ни этих предрассудков, но они представляются ему «пределом, его же не прейдеши», и он живет и умирает, не проявив своей личной воли и часто даже не заподозрив в себе ее существования. Если попадется в этой массе человек поумнее, то он, смотря по обстоятельствам, в том или в другом отношении выделится из массы и распорядится по-своему, как ему выгоднее, удобнее и приятнее. Умные люди, не получившие серьезного образования, не выдерживают жизни массы, потому что она надоедает им своею бесцветностью; они сами не имеют понятия о лучшей жизни и потому, инстинктивно отшатнувшись от массы, остаются в пустом пространстве, не зная, куда идти, зачем жить на свете, чем разогнать тоску. Здесь отдельная личность отрывается от стада, но не умеет распорядиться собою. Другие люди, умные и образованные, не удовлетворяются жизнью массы и подвергают ее сознательной критике; у них составлен свой идеал; они хотят идти к нему, но, оглядываясь назад, постоянно, боязливо спрашивают друг друга: а пойдет ли за нами общество? А не останемся ли мы одни с своими стремлениями? Не попадем ли мы впросак? У этих людей, за недостатком твердости, дело останавливается на словах. Здесь личность сознает свою отдельность, составляет себе понятие самостоятельной жизни и, не осмеливаясь двинуться с места, раздваивает свое существование, отделяет мир мысли от мира жизни Люди третьего разряда идут дальше – они сознают свое несходство с массою и смело отделяются от нее поступками, привычками, всем образом жизни. Пойдет ли за ними общество, до этого им нет дела. Они полны собою, своею внутреннею жизнью и не стесняют ее в угоду принятым обычаям и церемониалам. Здесь личность достигает полного самоосвобождения, полной особности и самостоятельности.

Словом, у Печориных есть воля без знания, у Рудиных – знанье без воли; у Базаровых есть и знанье и воля. Мысль и дело сливаются в одно твердое целое.

V

До сих пор я говорил об общем жизненном явлении, вызвавшем собою роман Тургенева; теперь надо посмотреть, как это явление отразилось в художественном произведении. Узнавши, что такое Базаров, мы должны обратить внимание на то, как понимает этого Базарова сам Тургенев, как он заставляет его действовать и в какие отношения ставит его к окружающим людям. Словом, я приступлю теперь к подробному фактическому разбору романа.

Я сказал выше, что Базаров приезжает в деревню к своему приятелю, Аркадию Николаевичу Кирсанову, подчиняющемуся его влиянию. Аркадий Николаевич – молодой человек неглупый, но совершенно лишенный умственной оригинальности и постоянно нуждающийся в чьей-нибудь интеллектуальной поддержке. Он, вероятно, лет на пять моложе Базарова и в сравнении с ним ка-

жется совершенно неоперившимся птенцом, несмотря на то, что ему около двадцати трех лет и что он кончил курс в университете. Благоговея перед своим учителем, Аркадий с наслаждением отрицает авторитеты; он делает это с чужого голоса, не замечая таким образом внутреннего противоречия в своем поведении. Он слишком слаб, чтобы держаться самостоятельно в той холодной атмосфере трезвой разумности, в которой так привольно дышится Базарову; он принадлежит к разряду людей, вечно опекаемых и вечно не замечающих над собою опеки. Базаров относится к нему покровительственно и почти всегда насмешливо; Аркадий часто спорит с ним, и в этих спорах Базаров дает полную волю своему увесистому юмору. Аркадий не любит своего друга, а как-то невольно подчиняется неотразимому влиянию сильной личности, и притом воображает себе, что глубоко сочувствует базаровскому миросозерцанию. Отношения его к Базарову чисто головные, сделанные на заказ; он познакомился с ним где-нибудь в студенческом кругу, заинтересовался цельностью его воззрений, покорился его силе и вообразил себе, что он его глубоко уважает и от души любит. Базаров, конечно, ничего не вообразил и, нисколько не стесняя себя, позволил своему новому прозелиту любить его, Базарова, и поддерживать с ним постоянные отношения. Поехал он с ним в деревню не для того, чтобы доставить ему удовольствие, и не для того, чтобы познакомиться с семейством своего нареченного друга, а просто потому, что это было по дороге, да и, наконец, отчего же не пожить недели две в гостях у порядочного человека, в деревне, летом, когда нет никаких отвлекающих занятий и интересов?

Деревня, в которую приехали наши молодые люди, принадлежит отцу и дяде Аркадия. Отец его, Николай Петрович Кирсанов, – человек лет сорока с небольшим; по складу характера он очень похож на своего сына. Но у Николая Петровича между его умственными убеждениями и природными наклонностями гораздо больше соответствия и гармонии, чем у Аркадия. Как человек мягкий, чувствительный и даже сентиментальный, Николай Петрович не порывается к рационализму и успокоивается на таком миросозерцании, которое дает пищу его воображению и приятно щекочет его нравственное чувство. Аркадий, напротив того, хочет быть сыном своего века и напяливает на себя идеи Базарова, которые решительно не могут с ним срастись. Он – сам по себе, а идеи – сами по себе болтаются, как сюртук взрослого человека, надетый на десятилетнего ребенка. Даже та ребяческая радость, которая обнаруживается в мальчике, когда его шутя производят в большие, даже эта радость, говорю я, заметна в нашем юном мыслителе с чужого голоса. Аркадий щеголяет своими идеями, старается обратить на них внимание окружающих, думает про себя: «Вот какой я молодец!» и, увы, как дитя малое, неразумное, иногда провирается и доходит до явного противоречия с самим собою и с накладными своими убеждениями.

Дядя Аркадия, Павел Петрович, может быть назван Печориным маленьких размеров; он на своем веку пожуировал и подурачился, и, наконец, все ему надоело; пристроиться ему не удалось, да это и не было в его характере; добравшись до той поры, когда, по выражению Тургенева, сожаления похожи на надежды и надежды похожи на сожаления, бывший лев удалился к брату в деревню, окружил себя изящным комфортом и превратил свою жизнь в спокойное прозябание. Выдающимся воспоминанием из прежней шумной и блестящей жизни Павла Петровича было сильное чувство к одной великосветской женщине, чувство, доставившее ему много наслаждений и вслед за тем, как бывает почти всегда, много страданий. Когда отношения Павла Петровича к этой женщине оборвались, то жизнь его совершенно опустела.

Как отравленный, бродил он с места на место, – говорит Тургенев, – он еще выезжал, он сохранил все привычки светского человека, он мог похвастаться двумя, тремя новыми победами; но он уже не ждал ничего особенного ни от себя, ни от других и ничего не предпринимал; он состарился, поседел; сидеть по вечерам в клубе, желчно скучать, равнодушно поспорить в холостом обществе стало для него потребностью, – знак, как известно, плохой. О женитьбе он, разумеется, и не думал. Десять лет прошло таким образом, бесцветно, бесплодно и быстро, страшно быстро. Нигде время так не бежит, как в России: в тюрьме, говорят, оно бежит еще скорее[7].

Как человек желчный и страстный, одаренный гибким умом и сильною волею, Павел Петрович резко отличается от своего брата и от племянника. Он не поддается чужому влиянию, он сам подчиняет себе окружающие личности и ненавидит тех людей, в которых встречает себе отпор. Убеждений у него, по правде сказать, не имеется, но зато есть привычки, которыми он очень дорожит. Он по привычке толкует о правах и обязанностях аристократии и по привычке доказывает в спорах необходимость *принсипов*. Он привык к тем идеям, которых держится общество, и стоит за эти идеи, как за свой комфорт. Он терпеть не может, чтобы кто-нибудь опровергал эти понятия, хотя, в сущности, он не питает к ним никакой сердечной привязанности. Он гораздо энергичнее своего брата спорит с Базаровым, а между тем Николай Петрович гораздо искреннее страдает от его беспощадного отрицания. В глубине души Павел Петрович такой же скептик и эмпирик, как и сам Базаров; в практической жизни он всегда поступал и поступает, как ему вздумается, но в области мысли он не умеет признаться в этом перед самим собою и потому поддерживает на словах такие доктрины, которым постоянно противоречат его поступки. Дяде и племяннику

[7] Цитата из гл. VII с небольшими переменами в тексте.

следовало бы поменяться между собою убеждениями, потому что первый ошибочно приписывает себе веру в *принсипы*, второй точно так же ошибочно воображает себя крайним скептиком и смелым рационалистом. Павел Петрович начинает чувствовать к Базарову сильнейшую антипатию с первого знакомства. Плебейские манеры Базарова возмущают отставного денди; самоуверенность и нецеремонность его раздражают Павла Петровича как недостаток уважения к его изящной особе. Павел Петрович видит, что Базаров не уступит ему преобладания над собою, и это возбуждает в нем чувство досады, за которое он ухватывается как за развлечение среди глубокой деревенской скуки. Ненавидя самого Базарова, Павел Петрович возмущается всеми его мнениями, придирается к нему, насильно вызывает его на спор и спорит с тем рьяным увлечением, которое обыкновенно обнаруживают люди праздные и скучающие.

А что же делает Базаров среди этих трех личностей? Во-первых, он старается обращать на них как можно меньше внимания и большую часть своего времени проводит за работою; шляется по окрестностям, собирает растения и насекомых, режет лягушек и занимается микроскопическими наблюдениями; на Аркадия он смотрит как на ребенка, на Николая Петровича – как на добродушного старичка, или, как он выражается, на старенького романтика. К Павлу Петровичу он относится не совсем дружелюбно; его возмущает в нем элемент барства, но он невольно старается скрывать свое раздражение под видом презрительного равнодушия. Ему не хочется сознаться перед собою, что он может сердиться на «уездного аристократа», а между тем страстная натура берет свое; он часто запальчиво возражает на тирады Павла Петровича и не вдруг успевает овладеть собою и замкнуться в свою насмешливую холодность. Базаров не любит ни спорить, ни вообще высказываться, и только Павел Петрович отчасти обладает уменьем вызвать его на многозначительный разговор. Эти два сильные характера действуют друг на друга враждебно; видя этих двух людей лицом к лицу, можно себе представить борьбу, происходящую между двумя поколениями, непосредственно следующими одно за другим. Николай Петрович, конечно, не способен быть угнетателем, Аркадий Николаевич, конечно, не способен вступить в борьбу с семейным деспотизмом; но Павел Петрович и Базаров могли бы, при известных условиях, явиться яркими представителями: первый – сковывающей, леденящей силы прошедшего, второй – разрушительной, освобождающей силы настоящего.

На чьей же стороне лежат симпатии художника? Кому он сочувствует? На этот существенно важный вопрос можно отвечать положительно, что Тургенев не сочувствует вполне ни одному из своих действующих лиц; от его анализа не ускользает ни одна слабая или смешная черта; мы видим, как Базаров завирается в своем отрицании, как Аркадий наслаждается своей развитостью, как

Николай Петрович робеет, как пятнадцатилетний юноша, и как Павел Петрович рисуется и злится, зачем на него не любуется Базаров, единственный человек, которого он уважает в самой ненависти своей.

Базаров завирается – это, к сожалению, справедливо. Он сплеча отрицает вещи, которых не знает или не понимает; поэзия, по его мнению, ерунда; читать Пушкина – потерянное время; заниматься музыкою – смешно; наслаждаться природою – нелепо. Очень может быть, что он, человек, затертый трудовою жизнью, потерял или не успел развить в себе способность наслаждаться приятным раздражением зрительных и слуховых нервов, но из этого никак не следует, чтобы он имел разумное основание отрицать или осмеивать эту способность в других. Выкраивать других людей на одну мерку с собою значит впадать в узкий умственный деспотизм. Отрицать совершенно произвольно ту или другую естественную и действительно существующую в человеке потребность или способность – значит удаляться от чистого эмпиризма.

Увлечение Базарова очень естественно; оно объясняется, во-первых, односторонностью развития, во-вторых, общим характером эпохи, в которую нам пришлось жить. Базаров основательно знает естественные и медицинские науки; при их содействии он выбил из своей головы всякие предрассудки; затем он остался человеком крайне необразованным; он слыхал кое-что о поэзии, кое-что об искусстве, не потрудился подумать и сплеча произнес приговор над незнакомыми ему предметами. Эта заносчивость свойственна нам вообще; она имеет свои хорошие стороны как умственная смелость, но зато, конечно, приводит порою к грубым ошибкам. Общий характер эпохи заключается в практическом направлении; мы все хотим жить и придерживаемся того правила, что соловья баснями не кормят. Люди очень энергические часто преувеличивают тенденции, господствующие в обществе; на этом основании слишком неразборчивое отрицание Базарова и самая односторонность его развития стоят в прямой связи с преобладающими стремлениями к осязательной пользе. Нам надоели фразы гегелистов, у нас закружилась голова от витания в заоблачных высях, и многие из нас, отрезвившись и спустившись на землю, ударились в крайность и, изгоняя мечтательность, вместе с нею стали преследовать простые чувства и даже чисто физические ощущения, вроде наслаждения музыкою. Большого вреда в этой крайности нет, но указать на нее не мешает, и назвать ее смешною вовсе не значит стать в ряды обскурантов и стареньких романтиков. Многие из наших реалистов восстанут на Тургенева за то, что он не сочувствует Базарову и не скрывает от читателя промахов своего героя; многие изъявят желание, чтобы Базаров был выведен человеком образцовым, рыцарем мысли без страха и упрека, и чтобы таким образом было доказано перед

лицом читающей публики несомненное превосходство реализма над другими направлениями мысли. Да, реализм, по-моему, вещь хорошая; но во имя этого же самого реализма не будем же идеализировать ни себя, ни нашего направления. Мы смотрим холодно и трезво на все, что нас окружает; посмотрим же точно так же холодно и трезво на самих себя; кругом чушь и глушь, Да и у нас самих не бог знает как светло. Отрицаемое нелепо, да и отрицатели тоже делают порою капитальные глупости; они все-таки стоят неизмеримо выше отрицаемого, но тут еще честь больно невелика; стоять выше вопиющей нелепости не значит еще быть гениальным мыслителем. Но мы, пишущие и говорящие реалисты, теперь слишком увлечены умственною борьбою минуты, горячими схватками с отсталыми идеалистами, с которыми по-настоящему не стоило бы даже спорить; мы, говорю я, слишком увлечены, чтобы скептически отнестись к самим себе и проверить строгим анализом, не провираемся ли мы в пылу диалектических сражений, совершающихся в журнальных книжках и во вседневной жизни. К нам отнесутся скептически наши дети, или, может быть, мы сами узнаем себе со временем настоящую цену и посмотрим a vol d'oiseau {С птичьего полета (фр.). – Ред.} на теперешние любимые идеи. Тогда мы будем смотреть с высоты настоящего на прошедшее; Тургенев же теперь смотрит на настоящее с высоты прошедшего. Он не идет за нами; он спокойно смотрит нам вслед, описывает нашу походку, рассказывает нам, как мы ускоряем шаги, как прыгаем через рытвины, как порою спотыкаемся на неровных местах дороги.

В тоне его описания не слышно раздражения; он просто устал идти; развитие его личного миросозерцания окончилось, но способность наблюдать за движением чужой мысли, понимать и воспроизводить все ее изгибы осталась во всей своей свежести и полноте. Тургенев сам никогда не будет Базаровым, но он вдумался в этот тип и понял его так верно, как не поймет ни один из наших молодых реалистов. Апофеозы прошедшего нет в романе Тургенева. Автор «Рудина» и «Аси», разоблачивший слабости своего поколения и открывший в «Записках охотника» целый мир отечественных диковинок, делавшихся на глазах этого самого поколения[8], остался верен себе и не покривил душою в своем последнем произведении. Представители прошлого, «отцы», изображены с беспощадною верностью; они люди хорошие, но об этих хороших людях не пожалеет Россия; в них нет ни одного элемента, который действительно стоило бы спасать от могилы и от забвения, а между тем есть и такие минуты, когда этим отцам можно полнее сочувствовать, чем самому Базарову. Когда Николай Петрович любуется вечерним пейзажем, тогда он всякому непредубежденному читателю покажется человечнее Базарова, голословно отрицающего красоту природы.

[8] Намек на антикрепостническую направленность «Записок охотника».

– И природа пустяки? – проговорил Аркадий, задумчиво глядя вдаль на пестрые поля, красиво и мягко освещенные уже невысоким солнцем.

– И природа пустяки в том значении, в каком ты ее теперь понимаешь. Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник[9].

В этих словах у Базарова отрицание превращается во что-то искусственное и даже перестает быть последовательным. Природа – мастерская, и человек в ней – работник, – с этою мыслью я готов согласиться; но, развивая эту мысль дальше, я никак не прихожу к тем результатам, к которым приходит Базаров. Работнику надо отдыхать, и отдых не может ограничиться одним тяжелым сном после утомительного труда. Человеку необходимо освежиться приятными впечатлениями, и жизнь без приятных впечатлений, даже при удовлетворении всем насущным потребностям, превращается в невыносимое страдание. Последовательные материалисты вроде Карла Фохта, Молешотта и Бюхнера не отказывают поденщику в чарке водки, а достаточным классам – в употреблении наркотических веществ. Они смотрят снисходительно даже на нарушения должной меры, хотя признают подобные нарушения вредными для здоровья. Если бы работник находил удовольствие в том, чтобы в свободные часы лежать на спине и глазеть на стены и потолок своей мастерской, то тем более всякий здравомыслящий человек сказал бы ему: глазей, любезный друг, глазей, сколько душе угодно; здоровью твоему это не повредит, а в рабочее время ты глазеть не будешь, чтобы не наделать промахов. Отчего же, допуская употребление водки и наркотических веществ вообще, не допустить наслаждения красотою природы, мягким воздухом, свежею зеленью, нежными переливами контуров и красок? Преследуя романтизм, Базаров с невероятною подозрительностью ищет его там, где его никогда и не бывало. Вооружась против идеализма и разбивая его воздушные замки, он порою сам делается идеалистом, то есть начинает предписывать человеку законы, как и чем ему наслаждаться и к какой мерке пригонять свои личные ощущения. Сказать человеку: не наслаждайся природою – все равно, что сказать ему: умерщвляй свою плоть. Чем больше будет в жизни безвредных источников наслаждения, тем легче будет жить на свете, и вся задача нашего времени заключается именно в том, чтобы уменьшить сумму страданий и увеличить силу и количество наслаждений. Многие возразят на это, что мы живем в такое тяжелое время, в котором еще нечего думать о наслаждении; наше дело, скажут они, работать, искоренять зло, сеять добро, расчищать место для великого здания, в котором будут пировать наши отдаленные потомки. Хорошо, я согласен с тем, что мы поставлены в необходимость работать для будущего, потому что плоды всех наших начинаний могут

[9] Цитата из гл. IX романа.

созреть только в течение нескольких столетий; цель наша, положим, очень возвышенна, но эта возвышенность цели представляет очень слабое утешение в житейских передрягах. Человеку усталому и измученному вряд ли станет весело и приятно от той мысли, что его прапраправнук будет жить в свое удовольствие. В тяжелые минуты жизни утешаться возвышенностью цели – это, воля ваша, все равно, что пить неподслащенный чай, поглядывая на кусок сахара, привешенный к потолку. Людям, не обладающим чрезмерною пылкостью воображения, чай не покажется вкуснее от этих тоскливых взглядов кверху. Точно так же жизнь, состоящая из одних трудов, окажется не по вкусу и не по силам современному человеку. Поэтому, с какой точки зрения вы ни посмотрите на жизнь, а все-таки выйдет на поверку, что наслаждение решительно необходимо. Одни посмотрят на наслаждение как на конечную цель; другие принуждены будут признать в наслаждении важнейший источник сил, необходимых для работы. В этом будет заключаться вся разница между эпикурейцами и стоиками нашего времени.

Итак, Тургенев никому и ничему в своем романе не сочувствует вполне. Если бы сказать ему: «Иван Сергеевич, вам Базаров не нравится, чего же вам угодно?» – то он на этот вопрос не ответил бы ничего. Он никак не пожелал бы молодому поколению сойтись с отцами в понятиях и влечениях. Его не удовлетворяют ни отцы, ни дети, и в этом случае его отрицание глубже и серьезнее отрицания тех людей, которые, разрушая то, что было до них, воображают себе, что они – соль земли и чистейшее выражение полной человечности. В разрушении своем эти люди, может быть, правы, но в наивном самообожании или в обожании того типа, к которому они себя причисляют, заключается их ограниченность и односторонность. Таких форм, таких типов, на которых действительно можно было бы успокоиться и остановиться, еще не выработала и, может быть, никогда не выработает жизнь. Те люди, которые, отдаваясь в полное распоряжение какой бы то ни было господствующей теории, отказываются от своей умственной самостоятельности и заменяют критику подобострастным поклонением, оказываются людьми, узкими, бессильными и часто вредными. Поступить таким образом способен Аркадий, но это совершенно невозможно для Базарова, и именно в этом свойстве ума и характера заключается вся обаятельная сила тургеневского героя. Эту обаятельную силу понимает и признает автор, несмотря на то, что сам он ни по темпераменту, ни по условиям развития не сходится с своим нигилистом. Скажу больше: общие отношения Тургенева к тем явлениям жизни, которые составляют канву его романа, так спокойны и беспристрастны, так свободны от раболепного поклонения той или другой теории, что сам Базаров не нашел бы в этих отношениях ничего робкого или фальшивого. Тургенев не любит беспощадного отрицания, и между тем личность

беспощадного отрицателя выходит личностью сильною и внушает каждому читателю невольное уважение. Тургенев склонен к идеализму, а между тем ни один из идеалистов, выведенных в его романе, не может сравниться с Базаровым ни по силе ума, ни по силе характера. Я уверен, что многие из наших журнальных критиков захотят во что бы то ни стало увидать в романе Тургенева затаенное стремление унизить молодое поколение и доказать, что дети хуже родителей, но я точно так же уверен в том, что непосредственное чувство читателей, не скованных обязательными отношениями к теории, оправдает Тургенева и увидит в его произведении не диссертацию на заданную тему, а верную, глубоко прочувствованную и без малейшей утайки нарисованную картину современной жизни. Если бы на тургеневскую тему напал какой-нибудь писатель, принадлежащий к нашему молодому поколению и глубоко сочувствующий базаровскому направлению, тогда, конечно, картина вышла бы не такая и краски были бы положены иначе. Базаров не был бы угловатым бурсаком, господствующим над окружающими людьми естественною силою своего здорового ума; он, может быть, превратился бы в воплощение тех идей, которые составляют сущность этого типа; он, может быть, представил бы нам в своей личности яркое выражение тенденций автора, но вряд ли он был бы равен Базарову в отношении к жизненной верности и рельефности. Предполагаемый мною молодой художник говорил бы своим произведением, обращаясь к сверстникам: «Вот, друзья мои, чем должен быть развитый человек! Вот конечная цель наших стремлений!» Что же касается до Тургенева, то он просто и спокойно говорит: «Вот какие бывают теперь молодые люди!», и при этом не скрывает даже того обстоятельства, что ему такие молодые люди не совсем нравятся. – Как же это можно, закричат многие из наших современных критиков и публицистов, это обскурантизм! – Господа, можно было бы ответить им, да что вам за дело до личного ощущения Тургенева? Нравятся или не нравятся ему такие люди – это дело вкуса; вот если бы он, не сочувствуя типу, клеветал бы на него, тогда каждый честный человек имел бы право вывести его на свежую воду, но подобной клеветы вы не найдете в романе; даже угловатости Базарова, на которые я уже обращал внимание читателя, объясняются совершенно удовлетворительно обстоятельствами жизни и составляют если не существенно необходимое, то по крайней мере очень часто встречающееся свойство людей базаровского типа. Нам, молодым людям, было бы, конечно, приятнее, если бы Тургенев скрыл и скрасил неграциозные шероховатости; но я не думаю, чтобы, потворствуя таким образом нашим прихотливым желаниям, художник полнее охватил бы явления действительности. Со стороны виднее достоинства и недостатки, и потому строго-критический взгляд на Базарова со стороны в настоящую минуту оказывается гораздо плодотворнее, чем голословное восхищение

или раболепное обожание. Взглянув на Базарова со стороны, взглянув так, как может смотреть только человек «отставной», не причастный к современному движению идей, рассмотрев его тем холодным, испытующим взглядом, который дается только долгим опытом жизни, Тургенев оправдал Базарова и оценил его по достоинству. Базаров вышел из испытания чистым и крепким. Против этого типа Тургенев не нашел ни одного существенного обвинения, и в этом случае его голос, как голос человека, находящегося по летам и по взгляду на жизнь в другом лагере, имеет особенно важное, решительное значение. Тургенев не полюбил Базарова, но признал его силу, признал его перевес над окружающими людьми и сам принес ему полную дань уважения.

Этого слишком достаточно для того, чтобы снять с романа Тургенева всякий могущий возникнуть упрек в отсталости направления; этого достаточно даже для того, чтобы признать его роман практически полезным для настоящего времени.

VI

Отношения Базарова к его товарищу бросают яркую полосу света на его характер; у Базарова нет друга, потому что он не встречал еще человека, «который бы не спасовал перед ним»[10]; Базаров один, сам по себе, стоит на холодной высоте трезвой мысли, и ему не тяжело это одиночество, он весь поглощен собою и работою; наблюдения и исследования над живою природою, наблюдения и исследования над живыми людьми наполняют для него пустоту жизни и застраховывают его против скуки. Он не чувствует потребности в каком-нибудь другом человеке отыскать себе сочувствие и понимание; когда ему приходит в голову какая-нибудь мысль, он просто высказывается, не обращая внимания на то, согласны ли с его мнением слушатели и приятно ли действуют на них его идеи. Чаще всего он даже не чувствует потребности высказаться; думает про себя и изредка роняет беглое замечание, которое обыкновенно с почтительною жадностью подхватывают прозелиты и птенцы, подобные Аркадию. Личность Базарова замыкается в самой себе, потому что вне ее и вокруг нее почти вовсе нет родственных ей элементов. Эта замкнутость Базарова тяжело действует на тех людей, которые желали бы от него нежности и сообщительности, но в этой замкнутости нет ничего искусственного и преднамеренного. Люди, окружающие Базарова, ничтожны в умственном отношении и никаким образом не могут расшевелить его, поэтому он и молчит, или говорит отрывочные афоризмы, или обрывает начатый спор, чувствуя его смешную бесполезность. Посадите взрослого человека в одну комнату с дюжиной ребят, и вы, вероятно,

[10] Ср. ответ Базарова (гл. XXI) на вопрос Аркадия, высокого ли он о себе мнения: «Когда я встречу человека, который не спасовал бы передо мною... тогда я изменю свое мнение о самом себе».

не найдете удивительным, если этот взрослый не станет говорить с своими товарищами по месту жительства о своих человеческих, гражданских и научных убеждениях. Базаров не важничает перед другими, не считает себя гениальным человеком, непонятным для своих современников или соотечественников; он просто принужден смотреть на своих знакомых сверху вниз, потому что эти знакомые приходятся ему по колено, что ж ему делать? Ведь не садиться же ему на пол для того, чтобы сравняться с ними в росте? Не прикидываться же ребенком для того, чтобы делить с ребятами их недозрелые мысленки? Он поневоле остается в уединении, и это уединение не тяжело для него потому, что он молод, крепок, занят кипучею работою собственной мысли. Процесс этой работы остается в тени; сомневаюсь, чтобы Тургенев был в состоянии передать нам описание этого процесса; чтобы изобразить его, надо самому пережить его в своей голове, надо самому быть Базаровым, а с Тургеневым этого не случалось, за это можно поручиться, потому что кто в жизни своей хотя один раз, хоть в продолжение нескольких минут смотрел на вещи глазами Базарова, тот остается нигилистом на весь свой век. У Тургенева мы видим только результаты, к которым пришел Базаров, мы видим внешнюю сторону явления, то есть слышим, что говорит Базаров, и узнаём, как он поступает в жизни, как обращается с разными людьми. Психологического анализа, связного перечня мыслей Базарова мы не находим; мы можем только отгадывать, что он думал и как формулировал перед самим собою свои убеждения. Не посвящая читателя в тайны умственной жизни Базарова, Тургенев может возбудить недоумение в той части публики, которая не привыкла трудом собственной мысли дополнять то, что не договорено или не дорисовано в произведении писателя. Невнимательный читатель может подумать, что у Базарова нет внутреннего содержания и что весь его нигилизм состоит из сплетения смелых фраз, выхваченных из воздуха и не выработанных самостоятельным мышлением. Можно сказать положительно, что сам Тургенев не так понимает своего героя, и только потому не следит за постепенным развитием и созреванием его идей, что не может и не находит удобным передавать мысли Базарова так, как они представляются его уму. Мысли Базарова выражаются в его поступках, в его обращении с людьми; они просвечивают, и их разглядеть не трудно, если только читать внимательно, группируя факты и отдавая себе отчет в их причинах.

Два эпизода окончательно дорисовывают эту замечательную личность: во-первых, отношения его к женщине, которая ему нравится; во-вторых – его смерть.

Я рассмотрю и то и другое, но сначала считаю не лишним обратить внимание на другие, второстепенные подробности.

Отношения Базарова к его родителям могут одних читателей предрасположить против героя, других – против автора. Первые, увлекаясь чувствительным настроением, упрекнут Базарова в черствости; вторые, увлекаясь привязанностью к базаровскому типу, упрекнут Тургенева в несправедливости к своему герою и в желании выставить его с невыгодной стороны. И те и другие, по моему мнению, будут совершенно неправы. Базаров действительно не доставляет своим родителям тех удовольствий, которых эти добрые старики ожидают от его пребывания с ними, но между ним и его родителями нет ни одной точки соприкосновения.

Отец его – старый уездный лекарь, совершенно опустившийся в бесцветной жизни бедного помещика; мать его – дворяночка старого покроя, верящая во все приметы и умеющая только отлично готовить кушанье. Ни с отцом, ни с матерью Базаров не может ни поговорить так, как он говорит с Аркадием, ни даже поспорить так, как он спорит с Павлом Петровичем. Ему с ними скучно, пусто, тяжело. Жить с ними под одною кровлею он может только с тем условием, чтобы они не мешали ему работать. Им это, конечно, тяжело; их он запугивает, как существо из другого мира, но ему-то что ж с этим делать? Ведь это было бы безжалостно в отношении к самому себе, если бы Базаров захотел посвятить два-три месяца на то, чтобы потешить своих стариков; для этого ему надо было бы отложить в сторону всякие занятия и целыми днями просиживать с Василием Ивановичем и с Ариною Власьевною, которые на радостях болтали бы всякий вздор, приплетая каждый по-своему и уездные сплетни, и городские слухи, и замечания об урожае, и рассказы какой-нибудь юродивой, и латинские сентенции из старого медицинского трактата. Человек молодой, энергический, полный своею личною жизнью, не выдержал бы двух дней подобной идиллии и как угорелый вырвался бы из этого тихого уголка, где его так любят и где ему так страшно надоедают. Не знаю, хорошо ли бы себя почувствовали старики Базаровы, если бы, после двухсуточного блаженства, они услышали от своего ненаглядного сына, что непредвиденные обстоятельства принуждают его уехать. Не знаю вообще, каким образом Базаров мог бы вполне удовлетворить требованиям своих родителей, не отказываясь совершенно от своего личного существования. Если же, так или иначе, ему непременно пришлось бы оставить их неудовлетворенными, тогда не из чего было возбуждать в них такие надежды, которые не могли осуществиться. Когда два человека, любящие друг друга или связанные между собою какими-нибудь отношениями, расходятся между собою в образовании, в идеях, в наклонностях и привычках, тогда разлад и страдание той или другой стороны, а иногда обеих вместе, делаются до такой степени неизбежными, что становится даже бесполезным хлопотать об их устранении. Но родители Базарова страдают от этого разлада, а Базаров и в ус

не дует; это обстоятельство естественно располагает сострадательного читателя в пользу стариков; иной скажет даже: зачем он их мучает? Ведь они его так любят! – А чем же, позвольте вас спросить, он их мучает? Тем, что ли, что он не верит в приметы или скучает от их болтовни? Да как же ему верить-то и как же не скучать? Если бы самый близкий мне человек сокрушался бы оттого, что во мне с лишком два с половиною, а не полтора аршина роста, то я при всем моем желании, не мог бы его утешить; вероятно, даже я не стал бы утешать его, а просто пожал бы плечами и отошел в сторону. Предвижу, впрочем, одно довольно курьезное обстоятельство: если бы Базаров так же страдал от невозможности сойтись со своими родителями, то сострадательные читатели помирились бы с ним и посмотрели бы на него как на несчастную жертву исторического процесса развития. Но Базаров не страдает, и потому многие на него накинутся и с негодованием назовут его бесчувственным человеком. Эти многие очень дорожат красотою чувства, хотя эта красота не имеет никакого практического значения. Страдание от разъединения с родителями кажется им чертою, необходимою для красоты чувства, и потому они требуют, чтобы Базаров страдал, не обращая внимания на то, что это нисколько не поправило бы дела и что Василию Ивановичу и Арине Власьевне от этого никак не было бы легче. Если же отношения Базарова к его родителям могут повредить ему только во мнении сострадательных читателей, то Тургенева нельзя упрекнуть в несправедливости или утрировке, потому что тем людям, у которых чувствительность берет решительный перевес над критикою ума, вообще не понравятся все существенные, основные черты базаровского типа. Им не понравится ни трезвость мысли, ни беспощадность критики, ни твердость характера, не понравились бы им эти свойства даже в том случае, когда бы автор романа написал этим свойствам восторженный панегирик; следовательно, тут, как и везде, не художественная обработка, а самый материал, самое явление действительности возбудило бы неприязненные чувства. Изображая отношения Базарова к старикам, Тургенев вовсе не превращается в обвинителя, умышленно подбирающего мрачные краски; он остается по-прежнему искренним художником и изображает явление как оно есть, не подслащая и не скрашивая его по своему произволу. Сам Тургенев, может быть, по своему характеру подходит к сострадательным людям, о которых я говорил выше; он порою увлекается сочувствием к наивной, почти не сознанной грусти старухи матери и к сдержанному, стыдливому чувству старика отца, увлекается до такой степени, что почти готов корить и обвинять Базарова; но в этом увлечении нельзя искать ничего преднамеренного и рассчитанного. В нем сказывается только любящая натура самого Тургенева, и в этом свойстве его характера трудно найти что-нибудь предосудительное. Тургенев не виноват в том, что жалеет бедных стариков и даже сочувствует их непопра-

вимому горю. Тургеневу не резон скрывать свои симпатии в угоду той или другой психологической или социальной теории. Эти симпатии не заставляют его кривить душою и уродовать действительность, следовательно, они не вредят ни достоинству романа, ни личному характеру художника.

VII

Базаров с Аркадием отправляются в губернский город, по приглашению одного родственника Аркадия, и встречаются с двумя в высшей степени типичными личностями. Эти личности – юноша Ситников и молодая дама Кукшина – представляют великолепно исполненную карикатуру безмозглого прогрессиста и по-русски эманципированной женщины. Ситниковых и Кукшиных у нас развелось в последнее время бесчисленное множество; нахвататься чужих фраз, исковеркать чужую мысль и нарядиться прогрессистом теперь так же легко и выгодно, как при Петре было легко и выгодно нарядиться европейцем. Истинных прогрессистов, то есть людей действительно умных, образованных и добросовестных, у нас очень немного, порядочных и развитых женщин – еще того меньше, но зато не перечтешь того несметного количества разнокалиберной сволочи, которая тешится прогрессивными фразами, как модною вещицею, или драпируется в них, чтобы закрыть свои пошленькие поползновения. У нас можно сказать, что всякий пустомеля смотрит прогрессистом, лезет в передовые люди, создает из чужих лоскутьев свою теорию и даже часто силится заявить о ней в литературе. «Русский вестник» смотрит на это обстоятельство с сердечным прискорбием, которое часто переходит в крикливое негодование. Это крикливое негодование вызывает себе отпор.

«Что вы делаете? – говорят многие “Русскому вестнику”: – Вы ругаете прогрессистов, вы вредите делу и идее прогресса». – «Русский вестник», вероятно, с особенным наслаждением принял на свои страницы те сцены романа Тургенева, в которых действуют Ситников и Кукшина: вот, думает он, все псевдопрогрессисты с ужасом и с отвращением оглянутся на самих себя! Многие из литературных противников «Русского вестника» с ожесточением накинутся на Тургенева за эти сцены. «Он осмеивает нашу святыню, – закричат они с неистовыми жестами, – он идет против направления века, против свободы женщины». Этот спор между сторонниками и противниками «Русского вестника», как вообще многие литературные и нелитературные споры, вовсе не касается того предмета, по поводу которого горячатся спорящие стороны. Как негодование "Русского вестника" против Ситниковых, так и негодование многих журналов против возгласов «Русского вестника» не имеют ни малейшего смысла. Негодование против глупости и подлости вообще понятно, хотя, впрочем, оно так же плодотворно, как негодование против осенней сырости или зимнего

холода. Но негодование против той формы, в которой выражается глупость или подлость, делается уже совершенно нелепым. Ни правительственные распоряжения, ни литературные теории никогда не уничтожат глупых и мелких людей; эти глупые и мелкие люди надевают на себя тот или другой костюм, но никакой головной убор не может закрыть их ослиные уши. Чем бы ни был Ситников – байронистом (вроде Грушницкого), гегелистом (вроде Шамилова)[11] или нигилистом (каков он и есть), он все-таки останется пошлым человеком. Следовательно, не все ли равно, как он себя величает – консерватором или прогрессистом? Всего лучше то положение, которое делает глупого человека по возможности безвредным, а надо сказать правду, что глупый прогрессист принадлежит к числу наиболее безвредных созданий. В былые годы Ситников был бы способен из удальства бить на почтовых станциях ямщиков; теперь он уже откажет себе в этом удовольствии, потому что это не принято и потому что – я-де прогрессист. Уж и это хорошо, и за то спасибо отечественному прогрессу. Против чего же тут негодовать и отчего же не позволить Ситникову величать себя прогрессистом и деятелем? Кому это вредит? Кому от этого больно? Но только, конечно, надо знать Ситниковым их настоящую цену, и не надо ожидать чудес гражданской и человеческой доблести от такого общества, в котором большая половина сама не знает того, что она говорит и чего хочет. Поэтому художник, рисующий перед нашими глазами поразительно живую карикатуру, осмеивающий искажения великих и прекрасных идей, заслуживает нашей полной признательности. Многие идеи сделались ходячею монетою и, путешествуя из рук в руки, потемнели и потерлись, как старый полтинник; на идею валят то, что принадлежит исключительно ее уродливому проявлению, то, что пристало к ней случайно от прикосновения грязных рук; чтобы очистить идею, надо представить уродливое проявление во всей его уродливости и таким образом строго отделить основную сущность от произвольных примесей. Между Кукшиной и эманципациею женщины нет ничего общего, между Ситниковым и гуманными идеями XIX века нет ни малейшего сходства. Назвать Ситникова и Кукшину порождением времени было бы в высокой степени нелепо. Оба они заимствовали у своей эпохи только верхнюю драпировку, и эта драпировка все-таки лучше всего остального их умственного достояния. Стало быть, какой же смысл будет иметь негодование теоретиков[12] против Тургенева за Кукшину и Ситникова? Что же, было бы лучше, если бы Тургенев представил русскую женщину, эманципированную в лучшем смысле этого слова, и молодого человека, проникнутого высокими чувствами гуманности? Да ведь это было бы

[11] *Шамилов* – герой романа А.Ф. Писемского «Богатый жених». См. о нем в гл. IV статьи «Писемский, Тургенев и Гончаров».

[12] Теоретиками иронически именовала либерально-охранительная пресса 1860-х гг. революционно-демократических публицистов, в частности – Чернышевского и его последователей.

приятное самообольщение! Это была бы сладкая ложь, и к тому же ложь в высшей степени неудачная. Спрашивается, откуда бы взял Тургенев красок для изображения таких явлений, которых нет в России и для которых в русской жизни нет ни почвы, ни простора? И какое значение имела бы эта произвольная выдумка? Вероятно, возбудила бы в наших мужчинах и женщинах добродетельное желание подражать столь высоким образцам нравственного совершенства!.. Нет, скажут противники Тургенева, пусть автор не выдумывает небывалых явлений! Пусть он только разрушает старое, гнилое и не трогает тех идей, от которых мы ожидаем обильных, благодетельных результатов. Ах! да, это понятно; это значит: наших не тронь! Да как же, господа, не трогать, если в числе наших много дряни, если фирмою многих идей пользуются те самые негодяи, которые, за несколько лет тому назад, были Чичиковыми, Ноздревыми, Молчалиными и Хлестаковыми? Неужели не трогать их в награду за то, что они перебежали на нашу сторону, неужели поощрять их за ренегатство подобно тому, как в Турции поощряют за принятие исламизма? Нет, это было бы слишком нелепо. Мне кажется, идеи нашего времени слишком сильны своим собственным внутренним значением, чтобы нуждаться в искусственной подпорке. Пусть принимает эти идеи только тот, кто действительно убежден в их верности, и пусть он не думает, что титул прогрессиста сам по себе, подобно индульгенции, покрывает грехи прошедшего, настоящего и будущего. Ситниковы и Кукшины всегда останутся смешными личностями; ни один благоразумный человек не порадуется тому, что он стоит с ними под одним знаменем, и в то же время не припишет их уродливости тому девизу, который написан на знамени. Посмотрите, как обращается Базаров с этими идиотами; он, по приглашению Ситникова, заходит к Кукшиной, с целью посмотреть людей, завтракает, пьет шампанское, не обращает никакого внимания на усилия Ситникова блеснуть смелостью мысли и на усилия Кукшиной вызвать его, Базарова, на умный разговор и, наконец, уходит, даже не простившись с хозяйкой.

Ситников выскочил вслед за ними.

– Ну что, ну что? – спрашивал он, подобострастно забегая то справа, то слева, – ведь я говорил вам: замечательная личность! Вот каких бы нам женщин побольше! Она в своем роде высоко нравственное явление!

– А это заведение твоего отца – тоже нравственное явление? – промолвил Базаров, ткнув пальцем на кабак, мимо которого они в это мгновение проходили.

Ситников опять засмеялся с визгом. Он очень стыдился своего происхождения и не знал, чувствовать ли ему себя польщенным или обиженным от неожиданного тыканья Базарова[13].

VIII

В городе Аркадий знакомится на бале у губернатора с молодою вдовою, Анною Сергеевною Одинцовой; он танцует с нею мазурку, между прочим заговаривает с нею о своем друге Базарове и заинтересовывает ее восторженным описанием его смелого ума и решительного характера. Она приглашает его к себе и просит привести с собою Базарова. Базаров, заметивший ее, как только она появилась на бале, говорит о ней с Аркадием, невольно усиливая обыкновенный цинизм своего тона, отчасти для того, чтобы скрыть и от себя и от своего собеседника впечатление, произведенное на него этою женщиною. Он с удовольствием соглашается пойти к Одинцовой вместе с Аркадием и объясняет себе и ему это удовольствие надеждою завести приятную интригу. Аркадия, не преминувшего влюбиться в Одинцову, коробит от шутливого тона Базарова, а Базаров, конечно, не обращает на это ни малейшего внимания, продолжает толковать о красивых плечах Одинцовой, спрашивает у Аркадия, действительно ли эта барыня – ой, ой, ой! – говорит, что в тихом омуте черти водятся и что холодные женщины – все равно что мороженое. Подходя к квартире Одинцовой, Базаров чувствует некоторое волнение и, желая переломить себя, в начале визита ведет себя неестественно развязно и, по замечанию Тургенева, разваливается в кресле не хуже Ситникова. Одинцова замечает волнение Базарова, отчасти отгадывает его причину, успокоивает нашего героя ровною и тихою приветливостью обращения и часа три проводит с молодыми людьми в неторопливой, разнообразной и живой беседе. Базаров обращается с нею особенно почтительно; видно, что ему не все равно, как об нем подумают и какое он произведет впечатление, он, против обыкновения, говорит довольно много, старается занять свою собеседницу, не делает резких выходок и даже, осторожно держась вне круга общих убеждений и воззрений, толкует о ботанике, о медицине и других хорошо известных ему предметах. Прощаясь с молодыми людьми, Одинцова приглашает их к себе в деревню. Базаров в знак согласия молча кланяется и при этом краснеет. Аркадий все это замечает и всему этому удивляется. После этого первого свидания с Одинцовой Базаров пробует по-прежнему говорить об ней шутливым тоном, но в самом цинизме его выражений сказывается какое-то невольное, затаенное уважение. Видно, что он любуется этою женщиною и желает с нею сблизиться; шутит он на ее счет потому, что ему не хочется говорить серьезно с Аркадием ни об этой женщине, ни о тех новых ощущениях, которые

[13] Конец гл. XIII с одним отступлением от текста романа.

он замечает в самом себе. Базаров не мог полюбить Одинцову с первого взгляда или после первого свидания; так вообще влюблялись только очень пустые люди в очень плохих романах. Ему просто понравилось ее красивое, или, как он сам выражается, богатое тело; разговор с нею не нарушил общей гармонии впечатления, и этого на первый раз было достаточно, чтобы поддержать в нем желание узнать ее покороче. Базаров не составлял себе никаких теорий о любви. Его студенческие годы, о которых Тургенев не говорит ни слова, вероятно не обошлись без похождений по сердечной части; Базаров, как мы увидим впоследствии, оказывается опытным человеком, но, по всей вероятности, он имел дело с женщинами совершенно не развитыми, далеко не изящными и, следовательно, не способными сильно заинтересовать его ум или шевельнуть его нервы. Он и на женщин привык смотреть сверху вниз; встречаясь с Одинцовой, он видит, что может говорить с нею как равный с равною, и предчувствует в ней долю того гибкого ума и твердого характера, который он сознает и любит в своей особе. Говоря между собою, Базаров и Одинцова, в умственном отношении, умеют как-то смотреть друг другу в глаза, через голову птенца Аркадия, и эти задатки взаимного понимания доставляют приятные ощущения обоим действующим лицам. Базаров видит изящную форму и невольно любуется ею; под этою изящною формою он отгадывает самородную силу и безотчетно начинает уважать эту силу. Как чистый эмпирик, он наслаждается приятным ощущением и постепенно втягивается в это наслаждение, и втягивается до такой степени, что когда приходит время оторваться, тогда оторваться уже становится тяжело и больно. У Базарова в любви нет анализа, потому что нет недоверия к самому себе. Он едет в деревню к Одинцовой с любопытством и без малейшей боязни, потому что хочется присмотреться к этой миловидной женщине, хочется быть с нею вместе, провести приятно несколько дней. В деревне незаметно проходит пятнадцать дней; Базаров много говорит с Анной Сергеевною, спорит с нею, высказывается, раздражается и, наконец, привязывается к ней какою-то злобною, мучительною страстью. Такую страсть всего чаще внушают энергическим людям женщины красивые, умные и холодные. Красота женщины волнует кровь ее обожателя; ум ее дает ей возможность понимать головою и обсуживать тонким психическим анализом такие чувства, которых она сама не разделяет и которым даже не сочувствует; холодность застраховывает ее против увлечения и, усиливая препятствия, вместе с тем усиливает в мужчине желание преодолеть их. Глядя на такую женщину, мужчина невольно думает: она так хороша, она так умно говорит о чувстве, порою так оживляется, высказывая свои тонкие психологические замечания или выслушивая мои горячо прочувствованные речи. Отчего же в ней так упорно молчит чувственность? Как затронуть ее за живое? Неужели вся жизнь ее сосредоточена в головном мозгу?

Неужели она только тешится впечатлениями и не способна ими увлечься? Время уходит в напряженных усилиях распутать живую загадку; голова работает вместе с чувственностью; являются тяжелые, мучительные ощущения; весь роман отношений между мужчиною и женщиною принимает какой-то странный характер борьбы. Знакомясь с Одинцовой, Базаров думал развлечься приятною интригою; узнавши ее покороче, он почувствовал к ней уважение и вместе с тем увидал, что надежды на успех очень мало; если бы он не успел привязаться к Одинцовой, тогда он просто махнул бы рукой и тотчас утешился бы практическим замечанием, что земля не клином сошлась и что на свете много таких женщин, с которыми легко справиться; он попробовал и тут поступить таким образом, но махнуть рукою на Одинцову у него не хватило сил. Практическое благоразумие советовало ему бросить все дело и уехать, чтобы не томить себя понапрасну, а жажда наслаждения говорила громче практического благоразумия, и Базаров оставался, и злился, и сознавал, что делает глупость, и все-таки продолжал ее делать, потому что желание пожить в свое удовольствие было сильнее желания быть последовательным. Эта способность делать сознательные глупости составляет завидное преимущество людей сильных и умных. Человек бесстрастный и сухой поступает всегда так, как велят поступать логические выкладки; человек робкий и слабый старается обмануть себя софизмами и уверить себя в правоте своих желаний или поступков; но Базаров не нуждается в подобных фокусах; он прямо говорит себе: это глупо, а поступаю я все-таки так, как мне хочется, и ломать себя не хочу. Когда явится необходимость, тогда успею и сумею повернуть самого себя как следует. Цельная, крепкая натура сказывается в этой способности сильно увлекаться; здоровый, неподкупный ум выражается в этом умении назвать глупостью то самое увлечение, которое в данную минуту охватывает весь организм.

Отношения Базарова с Одинцовою кончаются тем, что между ними происходит странная сцена. Она вызывает его на разговор о счастье и любви, она с любопытством, свойственным холодным и умным женщинам, выспрашивает у него, что в нем происходит, она вытягивает из него признание в любви; она с оттенком невольной нежности произносит его имя; потом, когда он, ошеломленный внезапным притоком ощущений и новых надежд, бросается к ней и прижимает ее к груди, она же отскакивает с испугом на другой конец комнаты и уверяет его, что он ее не так понял, что он ошибся.

Базаров уходит из комнаты, и тем кончаются отношениями уезжает на другой день после этого происшествия, потом видится раза два с Анной Сергеевной, даже гостит у нее вместе с Аркадием, но для него и для нее прошедшие события оказываются действительно невоскресимым прошедшим, и они смотрят друг на друга спокойно и говорят между собою тоном рассудительных

и солидных людей. А между тем Базарову грустно смотреть на отношения с Одинцовою как на пережитый эпизод; он любит ее и, не давая себе воли ныть, страдать и разыгрывать несчастного любовника, становится, однако, как-то неровен в своем образе жизни, то бросается на работу, то впадает в бездействие, то просто скучает и брюзжит на окружающих людей. Высказаться он ни перед кем не хочет, да он и сам перед собою не сознается в том, что чувствует что-то похожее на тоску и на утомление. Он как-то злится и окисляется от этой неудачи, ему досадно думать, что счастье поманило его и прошло мимо, и досадно чувствовать, что это событие производит на него впечатление. Все это скоро переработалось бы в его организме; он принялся бы за дело, выругал бы самым энергическим образом проклятый романтизм и неприступную барыню, водившую его за нос, и зажил бы по-прежнему, занимаясь резанием лягушек и ухаживая за менее непобедимыми красавицами. Но Тургенев не вывел Базарова из тяжелого настроения. Базаров внезапно умирает, конечно не от огорчения, и роман оканчивается, или, вернее, резко и неожиданно обрывается.

В то время как Базаров хандрит в деревне своего отца, Аркадий, влюбившийся также в Одинцову со времени губернаторского бала, но не успевший даже заинтересовать ее, сближается с ее сестрою, Катериною Сергеевною, 18-летнею девушкою, и, сам того не замечая, привязывается к ней, забывает свою прежнюю страсть и наконец делает ей предложение. Она соглашается, Аркадий женится на ней, и вот, когда он уже объявлен женихом, между ним и Базаровым, уезжающим к своему отцу, происходит следующий короткий, но выразительный разговор.

Аркадий бросился на шею к своему бывшему наставнику и другу, и слезы так и брызнули у него из глаз.

– Что значит молодость! – произнес спокойно Базаров: – да я на Катерину Сергеевну надеюсь. Посмотри, как живо она тебя утешит.

– Прощай, брат! – сказал он Аркадию, уже взобравшись на телегу, и, указав на пару галок, сидевших рядышком на крыше конюшни, прибавил: – вот тебе, изучай!

– Это что значит? – спросил Аркадий.

– Как? разве ты так плох в естественной истории или забыл, что галка самая почтенная, семейная птица? Тебе пример!.. Прощайте, синьор!

Телега задребезжала и покатилась[14].

Да, Аркадий, по выражению Базарова, попал в галки и прямо из-под влияния своего друга перешел под мягкую власть своей юной супруги. Но, как бы

[14] Из гл. XXVI романа.

то ни было, Аркадий свил себе гнездо, нашел себе кой-какое счастье, а Базаров остался бездомным, не согретым скитальцем. И это не прихоть романиста! Это не случайное обстоятельство. Если вы, господа, сколько-нибудь понимаете характер Базарова, то вы принуждены будете согласиться, что такого человека пристроить очень мудрено и что он не может, не изменившись в основных чертах своей личности, сделаться добродетельным семьянином. Базаров может полюбить только женщину очень умную; полюбивши женщину, он не подчинит свою любовь никаким условиям; он не станет охлаждать и сдерживать себя и точно так же не станет искусственно подогревать своего чувства, когда оно остынет после полного удовлетворения. Он не способен поддерживать с женщиною обязательные отношения; его искренняя и цельная натура не подается на компромиссы и не делает уступок; он не покупает расположение женщины известными обязательствами; он берет его тогда, когда оно дается ему совершенно добровольно и безусловно. Но умные женщины у нас обыкновенно бывают осторожны и расчетливы. Их зависимое положение заставляет их бояться общественного мнения и не давать воли своим влечениям. Их страшит неизвестное будущее, им хочется застраховать его, и потому редкая умная женщина решится броситься на шею к любимому мужчине, не связав его предварительно крепким обещанием перед лицом общества и церкви. Имея дело с Базаровым, эта умная женщина поймет очень скоро, что никакое крепкое обещание не свяжет необузданной воли этого своенравного человека и что его нельзя обязать быть хорошим мужем и нежным отцом семейства. Она поймет, что Базаров или вовсе не даст никакого обещания, или, давши его в минуту полного увлечения, нарушит его тогда, когда это увлечение рассеется. Словом, она поймет, что чувство Базарова свободно и останется свободным, несмотря ни на какие клятвы и контракты. Чтобы не отшатнуться от неизвестной перспективы, эта женщина должна безраздельно подчиниться влечению чувства, броситься к любимому человеку очертя голову и не спрашивая о том, что будет завтра или через год. Но так способны увлекаться только очень молодые девушки, совершенно незнакомые с жизнью, совершенно нетронутые опытом, а такие девушки не обратят внимания на Базарова или, испугавшись его резкого образа мыслей, откинутся к таким личностям, из которых со временем вырабатываются почтенные галки. У Аркадия гораздо больше шансов понравиться молодой девушке, несмотря на то, что Базаров несравненно умнее и замечательнее своего юного товарища. Женщина, способная ценить Базарова, не отдастся ему без предварительных условий, потому что такая женщина обыкновенно бывает себе на уме, знает жизнь и по расчету бережет свою репутацию. Женщина, способная увлекаться чувством, как существо наивное и мало размышлявшее, не поймет База-

рова и не полюбит его. Словом, для Базарова нет женщин, способных вызвать в нем серьезное чувство и с своей стороны горячо ответить на это чувство. В настоящее время нет таких женщин, которые, умея мыслить, умели бы в то же время, без оглядки и без боязни, отдаваться влечению господствующего чувства. Как существо зависимое и страдательное, современная женщина из опыта жизни выносит ясное сознание своей зависимости и потому думает не столько о том, чтобы наслаждаться жизнью, сколько о том, чтобы не попасть в какую-нибудь неприятную переделку. Ровный комфорт, отсутствие грубых оскорблений, уверенность в завтрашнем дне для них дороги. Их за это нельзя осуждать, потому что человек, подверженный в жизни серьезным опасностям, поневоле становится осмотрительным, но вместе с тем трудно осуждать и тех мужчин, которые, не видя в современных женщинах энергии и решимости, навсегда отказываются от серьезных и прочных отношений с женщинами и пробавляются пустыми интригами и легкими победами. Если бы Базаров имел дело с Асею, или с Натальею (в «Рудине»), или с Верою (в «Фаусте»), то он бы, конечно, не отступил в решительную минуту, но дело в том, что женщины, подобные Асе, Наталье и Вере, увлекаются сладкоречивыми фразерами, а пред сильными людьми вроде Базарова чувствуют только робость, близкую к антипатии. Таких женщин надо приласкать, а Базаров никого ласкать не умеет. Повторяю, в настоящее время нет женщин, способных серьезно ответить на серьезное чувство Базарова, и – пока женщина будет находиться в теперешнем зависимом положении, пока за каждым ее шагом будут наблюдать и она сама, и нежные родители, и заботливые родственники, и то, что называется общественным мнением, до тех пор Базаровы будут жить и умирать бобылями, до тех пор согревающая нежная любовь умной и развитой женщины будет им известна только по слухам да по романам. Базаров не дает женщине никаких гарантий; он доставляет ей только своею особою непосредственное наслаждение, в том случае, если его особа нравится; но в настоящее время женщина не может отдаваться непосредственному наслаждению, потому что за этим наслаждением всегда выдвигается грозный вопрос: а что же потом? Любовь без гарантий и условий не употребительна, а любви с гарантиями и условиями Базаров не понимает. Любовь так любовь думает он, торг так торг, «а смешивать эти два ремесла»[15], по его мнению, неудобно и неприятно. *К сожалению*, я должен заметить, что *безнравственные* и *пагубные* убеждения Базарова находят себе во многих хороших людях сознательное сочувствие.

[15] Ср. реплику Чацкого: «Когда в делах – я от веселий прячусь, / Когда дурачиться – дурачусь, / А смешивать два эти ремесла / Есть тьма искусников, я не из их числа. («Горе от ума», д. III, явл. 3).

IX

Рассмотрю теперь три обстоятельства в романе Тургенева: 1) отношение Базарова к простому народу, 2) ухаживание Базарова за Фенечкою и 3) дуэль Базарова с Павлом Петровичем.

В отношениях Базарова к простому народу надо заметить прежде всего отсутствие всякой вычурности и всякой сладости. Народу это нравится, и потому Базарова любит прислуга, любят ребятишки, несмотря на то, что он с ними вовсе не миндальничает и не задаривает их ни деньгами, ни пряниками. Заметив в одном месте, что Базарова любят простые люди, Тургенев говорит в другом месте, что мужики смотрят на него как на шута горохового. Эти два показания нисколько не противоречат друг другу. Базаров держит себя с мужиками просто, не обнаруживает ни барства, ни приторного желания подделаться под их говор и поучить их уму-разуму, и потому мужики, говоря с ним, не робеют и не стесняются; но, с другой стороны, Базаров и по обращению, и по языку, и по понятиям совершенно расходится как с ними, так и с теми помещиками, которых мужики привыкли видеть и слушать. Они смотрят на него как на странное, исключительное явление, ни то ни се, и будут смотреть таким образом на господ, подобных Базарову, до тех пор, пока их не разведется больше и пока к ним не успеют приглядеться. У мужиков лежит сердце к Базарову, потому что они видят в нем простого и умного человека, но в то же время этот человек для них чужой, потому что он не знает их быта, их потребностей, их надежд и опасений, их понятий верований и предрассудков.

После своего неудавшегося романа с Одинцовою Базаров снова приезжает в деревню к Кирсановым и начинает заигрывать с Фенечкою, любовницею Николая Петровича. Фенечка ему нравится как пухленькая молоденькая женщина; он ей нравится как добрый, простой и веселый человек. В одно прекрасное июльское утро он успевает напечатлеть на ее свежие губки полновесный поцелуй; она слабо сопротивляется, так что ему удается «возобновить и продлить свой поцелуй»[16]. На этом месте его любовное похождение обрывается; ему, как видно, вообще не везло в то лето, так что ни одна интрига не доводилась до счастливого окончания, хотя все они начинались при самых благоприятных предзнаменованиях.

Вслед за тем Базаров уезжает из деревни Кирсановых, и Тургенев напутствует его следующими словами: «Ему и в голову не пришло, что он в этом доме нарушил все права гостеприимства»[17].

[16] У Тургенева (гл. XXIII романа): «И он мог возобновить и продлить свой поцелуй».

[17] Эти слова были вставлены в текст гл. XXIV (сцена отъезда Базарова из Марьина – поместья Кирсановых) Катковым при публикации романа в «Русском вестнике» (1862, т. 37, с. 623; Писарев цитирует это место с одним мелким пропуском).

Увидавши, что Базаров поцеловал Фенечку, Павел Петрович, давно уже питавший ненависть к «лекаришке» и нигилисту и, кроме того, неравнодушный к Фенечке, которая почему-то напоминает ему прежнюю любимую женщину, вызывает нашего героя на дуэль. Базаров стреляется с ним, ранит его в ногу, потом сам перевязывает эту рану и на другой день уезжает, видя, что ему после этой истории неудобно оставаться в доме Кирсановых. Дуэль, по понятиям Базарова, нелепость. Спрашивается, хорошо ли поступил Базаров, принявши вызов Павла Петровича? Этот вопрос сводится на другой, более общий вопрос: позволительно ли вообще в жизни отступать от своих теоретических убеждений? Насчет понятия убеждение господствуют различные мнения, которые можно свести к двум главным оттенкам. Идеалисты и фанатики готовы всё сломать перед своим убеждением – и чужую личность, и свои интересы, и часто даже непреложные факты и законы жизни. Они кричат об убеждениях, не анализируя этого понятия, и потому решительно не хотят и не умеют взять в толк, что человек всегда дороже мозгового вывода, в силу простой математической аксиомы, говорящей нам, что целое всегда больше части. Идеалисты и фанатики скажут таким образом, что отступать в жизни от теоретических убеждений – всегда позорно и преступно. Это не помешает многим идеалистам и фанатикам при случае струсить и попятиться, а потом упрекать себя в практической несостоятельности и заниматься угрызениями совести. Есть другие люди, которые не скрывают от себя того, что им иногда приходится делать нелепости, а даже вовсе не желают обратить свою жизнь в логическую выкладку. К числу таких людей принадлежит Базаров. Он говорит себе: «Я знаю, что дуэль – нелепость, но в данную минуту я вижу, что мне от нее отказаться решительно неудобно. По-моему, лучше сделать нелепость, чем, оставаясь благоразумным до последней степени, получить удар от руки или от трости Павла Петровича». Стоик Эпиктет, конечно, поступил бы иначе и даже решился бы с особенным удовольствием пострадать за свои убеждения, но Базаров слишком умен, чтобы быть идеалистом вообще и стоиком в особенности. Когда он размышляет, тогда дает своему мозгу полную свободу и не старается прийти к заранее назначенным выводам; когда он хочет действовать, тогда он по своему благоусмотрению применяет или не применяет свой логический вывод, пускает его в ход или оставляет его под спудом. Дело в том, что мысль наша свободна, а действия наши происходят во времени и в пространстве; между верною мыслью и благоразумным поступком такая же разница, как между математическим и физическим маятником. Базаров знает это и потому в своих поступках руководствуется практическим смыслом, сметкою и навыком, а не теоретическими соображениями.

X

В конце романа Базаров умирает; его смерть – случайность; он умирает от хирургического отравления, то есть от небольшого пореза, сделанного во время рассечения трупа. Это событие не находится в связи с общею нитью романа; оно не вытекает из предыдущих событий, но оно необходимо для художника, чтобы дорисовать характер своего героя. Действие романа происходит летом 1859 года; в течение 1860 и 1861 года Базаров не мог бы сделать ничего такого, что бы показало нам приложение его миросозерцания к жизни; он бы по-прежнему резал лягушек, возился бы с микроскопом и, насмехаясь над различными проявлениями романтизма, пользовался бы благами жизни по мере сил и возможности. Все это были бы только задатки; судить о том, что разовьется из этих задатков, можно будет только тогда, когда Базарову и его сверстникам минет лет пятьдесят и когда им на смену выдвинется новое поколение, которое в свою очередь отнесется критически к своим предшественникам. Такие люди, как Базаров, не определяются вполне одним эпизодом, выхваченным из их жизни. Такого рода эпизод дает нам только смутное понятие о том, что в этих людях таятся колоссальные силы. В чем выразятся эти силы? На этот вопрос может отвечать только биография этих людей или история их народа, а биография, как известно, пишется после смерти деятеля, точно так же, как история пишется тогда, когда событие уже совершилось. Из Базаровых, при известных обстоятельствах, вырабатываются великие исторические деятели; такие люди долго остаются молодыми, сильными и годными на всякую работу; они не вдаются в односторонность, не привязываются к теории, не прирастают к специальным занятиям; они всегда готовы променять одну сферу деятельности на другую, более широкую и более занимательную; они всегда готовы выйти из ученого кабинета и лаборатории; это не труженики; углубляясь в тщательные исследования специальных вопросов науки, эти люди никогда не теряют из виду того великого мира, который вмещает в себя их лабораторию и их самих, со всею их наукою и со всеми их инструментами и аппаратами; когда жизнь серьезно шевельнет их мозговые нервы, тогда они бросят микроскоп и скальпель, тогда они оставят недописанным какое-нибудь ученейшее исследование о костях или перепонках, Базаров никогда не сделается фанатиком, жрецом науки, никогда не возведет ее в кумир, никогда не обречет своей жизни на ее служение; постоянно сохраняя скептическое отношение к самой науке, он не даст ей приобрести самостоятельное значение; он будет ею заниматься или для того, чтобы дать работу своему мозгу, или для того, чтобы выжать из нее непосредственную пользу для себя и для других. Медициною он будет заниматься отчасти для препровождения времени, отчасти как хлебным и полезным ремеслом. Если представится другое занятие, более интересное, более хлебное, более полезное, – он оставит меди-

цину, точно так же как Вениамин Франклин оставил типографский станок[18]. Базаров – человек жизни, человек дела, но возьмется он за дело только тогда, когда увидит возможность действовать не машинально. Его не подкупят обманчивые формы; внешние усовершенствования не победят его упорного скептицизма; он не примет случайной оттепели за наступление весны и проведет всю жизнь в своей лаборатории, если в сознании нашего общества не произойдет существенных изменений. Если же в сознании, а следовательно, и в жизни общества произойдут желаемые изменения, тогда люди, подобные Базарову, окажутся готовыми, потому что постоянный труд мысли не даст им залениться, залежаться и заржаветь, а постоянно бодрствующий скептицизм не позволит им сделаться фанатиками специальности или вялыми последователями односторонней доктрины. Кто решится отгадывать будущее и бросать на ветер гипотезы? Кто решится дорисовывать такой тип, который только что начинает складываться и обозначаться и который может быть дорисован только временем и событиями? Не имея возможности показать нам, как живет и действует Базаров, Тургенев показал нам, как он умирает. Этого на первый раз довольно, чтобы составить себе понятие о силах Базарова, о тех силах, которых полное развитие могло обозначиться только жизнью, борьбою, действиями и результатами. Что Базаров не фразер – это увидит всякий, вглядываясь в эту личность с первой минуты ее появления в романе. Что отрицание и скептицизм этого человека сознаны и прочувствованы, а не надеты для прихоти и для пущей важности, – в этом убеждает каждого беспристрастного читателя непосредственное ощущение. В Базарове есть сила, самостоятельность, энергия, которой не бывает у фразеров и подражателей. Но если бы кто-нибудь захотел не заметить и не почувствовать в нем присутствия этой силы, если бы кто-нибудь захотел подвергнуть ее сомнению, то единственным фактом, торжественно и безапелляционно опровергающим это нелепое сомнение, была бы смерть Базарова. Влияние его на окружающих людей ничего не доказывает; ведь и Рудин имел влияние; на безрыбье и рак рыба, и на людей, подобных Аркадию, Николаю Петровичу, Василию Ивановичу и Арине Власьевне, больно нетрудно произвести сильное впечатление. Но смотреть в глаза смерти, предвидеть ее приближение, не стараясь себя обмануть, оставаться верным себе до последней минуты, не ослабеть и не струсить – это дело сильного характера. Умереть так, как умер Базаров, – все равно что сделать великий подвиг; этот подвиг остается без последствий, но та доза энергии, которая тратится на подвиг, на блестящее и полезное дело, истрачена здесь на простой и неизбежный физиологический процесс. Оттого, что Базаров

[18] *Если представится другое занятие, более интересное*... – Намек на активное вмешательство в общественную борьбу в случае революционных событий. Франклин до участия в борьбе за независимость английских колоний в Северной Америке работал наборщиком, а затем был владельцем типографии.

умер твердо и спокойно, никто не почувствовал себе ни облегчения, ни пользы, но такой человек, который умеет умирать спокойно и твердо, не отступит перед препятствием и не струсит перед опасностью. Описание смерти Базарова составляет лучшее место в романе Тургенева, я сомневаюсь даже, чтобы во всех произведениях нашего художника нашлось что-нибудь более замечательное. Выписывать какой-нибудь отрывок из этого великолепного эпизода я считаю невозможным; это значило бы уродовать цельность впечатления; по-настоящему следовало бы выписать целых десять страниц[19], но место не позволяет мне этого сделать; кроме того, я надеюсь, что все мои читатели прочли или прочтут роман Тургенева, и потому, не извлекая из него ни одной строки, я постараюсь только проследить и объяснить с начала до конца болезни психическое состояние Базарова. Обрезав себе палец при рассечении трупа и не имевши возможности тотчас прижечь ранку ляписом или железом, Базаров через четыре часа после этого события приходит к отцу и прижигает себе больное место, не скрывая ни от себя, ни от Василия Ивановича бесполезности этой меры в том случае, если гной разлагающегося трупа проник в ранку и смешался с кровью. Василий Иванович, как медик, знает, как велика опасность, но не решается взглянуть ей в глаза и старается обмануть самого себя. Проходит два дня. Базаров крепится, не ложится в постель, но чувствует жар и озноб, теряет аппетит и страдает сильною головною болью. Участие и расспросы отца раздражают его, потому что он знает, что все это не поможет и что старик только самого себя лелеет и тешит пустыми иллюзиями. Ему досадно видеть, что мужчина, и притом медик, не смеет видеть дело в настоящем свете. Арину Власьевну Базаров бережет; он говорит ей, что простудился; на третий день ложится в постель и просит прислать ему липового чаю. На четвертый день он обращается к отцу, прямо и серьезно говорит ему, что скоро умрет, показывает ему красные пятна, выступившие на теле и служащие признаком заражения, называет ему медицинским термином свою болезнь и холодно опровергает робкие возражения растерявшегося старика. А между тем ему хочется жить, жаль прощаться с самосознанием, с своею мыслью, с своею сильною личностью, но эта боль расставания с молодою жизнью и с неизношенными силами выражается не в мягкой грусти, а в желчной, иронической досаде, в презрительном отношении к себе, как к бессильному существу, и к той грубой, нелепой случайности, которая смяла и задавила его. Нигилист остается верен себе до последней минуты.

Как медик, он видел, что люди зараженные всегда умирают, и он не сомневается в непреложности этого закона, несмотря на то, что этот закон осуждает

[19] В «Русском слове» здесь указаны страницы по тексту т. 37 «Русского вестника» (с. 648–658), что соответствует большей части главы XXVII романа (со слов: «Однажды мужичок соседней деревни привез... своего брата, больного тифом» до конца главы).

его на смерть. Точно так же он в критическую минуту не меняет своего мрачного миросозерцания на другое, более отрадное; как медик и как человек, он не утешает себя миражами.

Образ единственного существа, возбудившего в Базарове сильное чувство и внушившего ему уважение, приходит ему на ум в то время, когда он собирается прощаться с жизнью. Этот образ, вероятно, и раньше носился перед его воображением, потому что насильственно сдавленное чувство еще не успело умереть, но тут, прощаясь с жизнью и чувствуя приближение бреда, он просит Василия Ивановича послать нарочного к Анне Сергеевне и объявить ей, что Базаров умирает и приказал ей кланяться. Надеялся ли он увидеть ее перед смертью или просто хотел ей дать весть о себе, – это невозможно решить; может быть, ему было приятно, произнося при другом человеке имя любимой женщины, живее представить себе ее красивое лицо, ее спокойные, умные глаза, ее молодое, роскошное тело. Он любит только одно существо в мире, и те нежные мотивы чувства, которые он давил в себе, как романтизм, теперь всплывают на поверхность, это не признак слабости, это естественное проявление чувства, высвободившегося из-под гнета рассудочности; Базаров не изменяет себе; приближение смерти не перерождает его; напротив, он становится естественнее, человечнее, непринужденнее, чем он был в полном здоровье. Молодая, красивая женщина часто бывает привлекательнее в простой утренней блузе, чем в богатом бальном платье. Так точно (умирающий Базаров, распустивший свою натуру, давший себе полную волю, возбуждает больше сочувствия, чем тот же Базаров, когда он холодным рассудком контролирует каждое свое движение и постоянно ловит себя на романтических поползновениях.

Если человек, ослабляя контроль над самим собою, становится лучше и человечнее, то это служит энергическим доказательством цельности, полноты а естественного богатства натуры. Рассудочность Базарова была в нем простительною и понятною крайностью; эта крайность, заставлявшая его мудрить над собою и ломать себя, исчезла бы от действия времени и жизни; она исчезла точно так же во время приближения смерти. Он сделался человеком, вместо того чтобы быть воплощением теории нигилизма, и, как человек, он выразил желание видеть любимую женщину.

Анна Сергеевна приезжает. Базаров говорит с нею ласково и спокойно, не скрывая легкого оттенка грусти, любуется ею, просит у нее последнего поцелуя, закрывает глаза и впадает в беспамятство.

К родителям своим он остается по-прежнему равнодушен, и не дает себе труда притворяться. О матери он говорит: «Мать бедная! Кого-то она будет кормить теперь своим удивительным борщом?» Василию Ивановичу он предобродушно советует быть философом.

Следить за нитью романа после смерти Базарова я не намерен. Когда умер такой человек, как Базаров, и когда его геройскою смертью решена такая важная психологическая задача, произнесен приговор над целым направлением идей, тогда стоит ли следить за судьбою людей, подобных Аркадию, Николаю Петровичу, Ситникову et tutti guanti?.. {И всяким прочим (ит.). – Ред.} Постараюсь сказать несколько слов об отношениях Тургенева к новому, созданному им типу.

XI

Приступая к сооружению характера Инсарова, Тургенев во что бы то ни стало хотел представить его великим и вместо того сделал его смешным. Создавая Базарова, Тургенев хотел разбить его в прах и вместо того отдал ему полную дань справедливого уважения. Он хотел сказать: наше молодое поколение идет по ложной дороге, и сказал: в нашем молодом поколении вся наша надежда. Тургенев не диалектик, не софист, он не может доказывать своими образами предвзятую идею, как бы эта идея ни казалась ему отвлеченно верна или практически полезна. Он прежде всего художник, человек бессознательно, невольно искренний; его образы живут своею жизнью; он любит их, он увлекается ими, он привязывается к ним во время процесса творчества, и ему становится невозможным помыкать ими по своей прихоти и превращать картину жизни в аллегорию с нравственною целью и с добродетельною развязкою. Честная, чистая натура художника берет свое, ломает теоретические загородки, торжествует над заблуждениями ума и своими инстинктами выкупает все – и неверность основной идеи, и односторонность развития, и устарелость понятий. Вглядываясь в своего Базарова, Тургенев как человек и как художник растет в своем романе, растет на наших глазах и дорастает до правильного понимания, до справедливой оценки созданного типа.

С недобрым чувством начал Тургенев свое последнее произведение. С первого разу он показал нам в Базарове угловатое обращение, педантическую самонадеянность, черствую рассудочность; с Аркадием он держит себя деспотически-небрежно, к Николаю Петровичу относится без нужды насмешливо, и все сочувствие художника лежит на стороне тех людей, которых обижают, тех безобидных стариков, которым велят глотать пилюлю, говоря о них, что они отставные люди. И вот художник начинает искать в нигилисте и беспощадном отрицателе слабого места; он ставит его в разные положения, вертит его на все стороны и находит против него только одно обвинение – обвинение в черствости и резкости. Всматривается он в это темное пятно; возникает в его голове вопрос: а кого же станет любить этот человек? В ком найдет удовлетворение своим потребностям? Кто его поймет насквозь и не испугается его корявой оболочки?

Подводит он к своему герою умную женщину; женщина эта смотрит с любопытством на эту своеобразную личность; нигилист, с своей стороны, вглядывается в нее с возрастающим сочувствием и потом, увидав что-то похожее на нежность, на ласку, кидается к ней с нерассчитанною порывистостью молодого, горячего, любящего существа, готового отдаться вполне, без торгу, без утайки, без задней мысли. Так не кидаются люди холодные, так не любят черствые педанты. Беспощадный отрицатель оказывается моложе и свежее той молодой женщины, с которою он имеет дело; в нем накипела и вырвалась бешеная страсть в то время, когда в ней только что начинало бродить что-то вроде чувства; он бросился, перепугал ее, сбил ее с толку и вдруг отрезвил ее; она отшатнулась назад и сказала себе, что спокойствие все-таки лучше всего. С этой минуты все сочувствие автора переходит на сторону Базарова, и только кой-какие рассудочные замечания, которые на вяжутся с целым, напоминают прежнее, недоброе чувство Тургенева.

Автор видит, что Базарову некого любить, потому что вокруг него все мелко, плоско и дрябло, а сам он свеж, умен и крепок; автор видит это и в уме своем снимает с своего героя последний незаслуженный упрек. Изучив характер Базарова, вдумавшись в его элементы и в условия развития, Тургенев видит, что для него нет ни деятельности, ни счастья. Он живет бобылем и умрет бобылем, и притом бесполезным бобылем, умрет как богатырь, которому негде повернуться, нечем дышать, некуда девать исполинской силы, некого полюбить крепкою любовью. А незачем ему жить, так надо посмотреть, как он будет умирать. Весь интерес, весь смысл романа заключался в смерти Базарова. Если бы он струсил, если бы он изменил себе, – весь характер его осветился бы иначе; явился бы пустой хвастун, от которого нельзя ожидать в случае нужды ни стойкости, ни решимости; весь роман оказался бы клеветою на молодое поколение, незаслуженным укором. Этим романом Тургенев сказал бы: вот посмотрите, молодые люди, вот лучший, умнейший из вас – и тот никуда не годится! Но у Тургенева, как у честного человека и искреннего художника, язык не повернулся произнести теперь такую печальную ложь. Базаров не оплошал, и смысл романа вышел такой: теперешние молодые люди увлекаются и впадают в крайности, но в самых увлечениях сказываются свежая сила и неподкупный ум; эта сила и этот ум без всяких посторонних пособий и влияний выведут молодых людей на прямую дорогу и поддержат их в жизни.

Кто прочел в романе Тургенева эту прекрасную мысль, тот не может не изъявить ему глубокой и горячей признательности, как великому художнику и честному гражданину России.

А Базаровым все-таки плохо жить на свете, хоть они припевают и посвистывают[20]. Нет деятельности, нет любви, – стало быть, нет и наслаждения.

Страдать они не умеют, ныть не станут, а подчас чувствуют только, что пусто, скучно, бесцветно и бессмысленно.

А что же делать? Ведь не заражать же себя умышленно, чтобы иметь удовольствие умирать красиво и спокойно? Нет! Что делать? Жить, пока живется, есть сухой хлеб, когда нет ростбифу, быть с женщинами, когда нельзя любить женщину, и вообще не мечтать об апельсинных деревьях и пальмах, когда под ногами снеговые сугробы и холодные тундры.

[20] Об особом употреблении в публицистике 1860-х гг. глагола свистеть и производных от него – см. примеч. 11 к статье «Женские типы в романах и повестях Писемского, Тургенева и Гончарова».

Приложение 5

Н.Н. Страхов. *И.С. Тургенев. «Отцы и дети»*[*]

(Время, 1862. № 4)

Чувствую заранее (да это, вероятно, чувствуют и все, кто у нас нынче пишет), что читатель всего больше будет искать в моей статье поучения, наставления, проповеди. Таково наше настоящее положение, таково наше душевное настроение, что нас мало интересуют какие-нибудь холодные рассуждения, сухие и строгие анализы, спокойная деятельность мысли и творчества. Чтобы занять и расшевелить нас, нужно нечто более едкое, более острое и режущее. Мы чувствуем некоторое удовлетворение только тогда, когда хоть ненадолго в нас вспыхивает нравственный энтузиазм или закипает негодование и презрение к господствующему злу. Чтобы нас затронуть и поразить, нужно заставить заговорить нашу совесть, нужно коснуться до самых глубоких изгибов нашей души. Иначе мы останемся холодны и равнодушны, как бы ни были велики чудеса ума и таланта. Живее всех других потребностей говорит в нас потребность нравственного обновления и потому потребность обличения, потребность бичевания собственной плоти. К каждому владеющему словом мы готовы обратиться с тою речью, которую некогда слышал поэт:

Мы малодушны, мы коварны,
Бесстыдны, злы, неблагодарны;
Мы сердцем хладные скопцы,
Клеветники, рабы, глупцы;
Гнездятся клубом в нас пороки.
. . . . . .
Давай нам смелые уроки![1]

Чтобы убедиться во всей силе этого запроса на проповедь, чтобы видеть, как ясно чувствовалась и выражалась эта потребность, достаточно вспомнить хотя немногие факты. Пушкин, как мы сейчас заметили, слышал это требование. Оно поразило его странным недоумением. «Таинственный певец»[2], как он сам называл себя, то есть певец, для которого была загадкою его собственная судьба, поэт, чувствовавший, что «ему нет отзыва»[3], он встретил требование проповеди как что-то непонятное и никак не мог отнестись к нему определенно и правильно. Много раз он обращался своими думами к этому загадочному яв-

[*] Текст статьи воспроизведен по изданию: Критика 60-х гг. XIX века. М., 2003.

[1] Из стихотворения Пушкина «Поэт и толпа»(1828), печатавшегося под заглавием «Чернь».

[2] Из стихотворения «Арион» (1827).

[3] Из стихотворения «Эхо» (1830).

лению. Отсюда вышли его полемические стихотворения, несколько неправильные и, так сказать, фальшивящие в поэтическом отношении (большая редкость у Пушкина!), например «Чернь», или

Не дорого ценю я громкие права[4].

Отсюда произошло то, что поэт воспевал «мечты невольные», «свободный ум»[5] и приходил иногда к энергическому требованию *свободы* для себя как для поэта:

Не гнуть ни совести, *ни помыслов,* ни шеи...
Вот счастье, вот права!..[6]

Отсюда, наконец, та жалоба, которая так грустно звучит в стихотворениях «Поэту», «Памятник», и то негодование, с которым он писал:

Подите прочь! Какое дело
Поэту мирному до вас?
В разврате каменейте смело,
Не оживит вас лиры глас[7].

Пушкин умер среди этого разлада, и, может быть, этот разлад немало участвовал в его смерти.

Вспомним потом, что Гоголь не только слышал требование проповеди, но и сам уже был заражен энтузиазмом проповедования. Он решился выступить прямо, открыто, как проповедник в своей «Переписке с друзьями». Когда же он увидел, как страшно ошибся и в тоне, и в тексте своей проповеди, он уже ни в чем не мог найти спасения. У него пропал и творческий талант, исчезло мужество и доверие к себе, и он погиб, как будто убитый неудачею в том, что считал главным делом своей жизни.

В то же самое время Белинский находил свою силу в пламенном негодовании на окружающую жизнь. Под конец он стал с некоторым презрением смотреть на свое призвание критика; он уверял, что рожден публицистом. Справедливо замечают, что в последние годы его критика вдалась в односторонность и потеряла чуткость, которою отличалась прежде. И здесь потребность проповеди помешала спокойному развитию сил.

Этих примеров можно бы было набрать еще много. Сам Тургенев, о новом романе которого мы хотим теперь говорить, может быть поставлен в пример. Уже не раз он обнаруживал дидактические стремления. Некоторые его произведения даже заканчиваются голым нравоучением – например, «Фауст». Другие очевидно имеют в виду научить и наставить. Так, роман «Накануне» справед-

[4] Начало стихотворения «Из Пиндемонти» (1836).
[5] Из стихотворения «Поэту» (1830).
[6] Из стихотворения «Из Пиндемонти» (1836).
[7] Из стихотворения «Поэт и толпа» (1828).

ливо подвергался упреку, что его лица заметно пригнаны и приспособлены к выражению задней поучительной мысли автора.

Что же все это значит? На что указывает такая настоятельная потребность в проповеди? Легко согласиться, что она есть признак тревожного, болезненного, напряженного состояния нашего общества. При более здоровых состояниях люди бывают более расположены к чисто умственным трудам, способнее к наслаждению художественными красотами. Человеку здоровому нужен труд, нужны обширные занятия как правильное упражнение его способностей. Человеку больному душою, потерявшемуся, нужна проповедь как единственная путеводная нить, как заявление верховного требования, которое одно может спасти его от упадка духа. Вот отчего сильная потребность в проповеди есть всегда признак упадка душевных сил. Византийцы во времена самого глубокого нравственного растления любили проповеди. Говорят, что они всем зрелищам и всем своим удовольствиям предпочитали наслаждение слушать Златоуста. Их утомленное и равнодушное сердце могло шевелиться только от его едких укоризн и обличений. До конца погрязшие в пороке, они находили отраду в пробуждении нравственного чувства; тревога совести была для них наслаждением.

Но болезнь не всегда оканчивается смертью. Она часто составляет только перелом, сопровождает переход из одного возраста в другой, служит средством быстрого развития организма. Вероятно, так нужно смотреть на то преобладание нравственных требований, которое заметно у нас. Веря в наше выздоровление, мы можем даже желать, чтобы это стремление к нравственным задачам шло как можно глубже, чтобы оно не осталось бесплодным поверхностным волнением!

Как бы то ни было, но только требование урока и поучения как нельзя яснее обнаружилось у нас при появлении нового романа Тургенева. К нему вдруг приступили с лихорадочными и настоятельными вопросами: кого он хвалит, кого осуждает, кто у него образец для подражания, кто предмет презрения и негодования? какой это роман – прогрессивный или ретроградный?

И вот на эту тему поднялись бесчисленные толки. Дело дошло до мелочей, до самых тонких подробностей. Базаров пьет шампанское! Базаров играет в карты! Базаров небрежно одевается! Что это значит, спрашивают в недоумении. *Должно* это или *не должно?* Каждый решил по-своему, но всякий считал необходимым вывести нравоучение и подписать его под загадочною баснею. Решения, однако же, вышли совершенно разногласные. Одни нашли, что «Отцы и дети» есть сатира на молодое поколение, что все симпатии автора на стороне *отцов.* Другие говорят, что осмеяны и опозорены; в романе *отцы,* а молодое поколение, напротив, превознесено. Одни находят, что Базаров сам виноват в своих несчастных отношениях к людям, с которыми он встретился; другие

утверждают, что, напротив, эти люди виноваты в том, что Базарову так трудно жить на свете.

Таким образом, если свести все эти разноречивые мнения, то должно прийти к заключению, что в басне или вовсе нет нравоучения, или же что нравоучение не так легко найти, что оно находится совсем не там, где его ищут. Несмотря на то, роман читается с жадностью и возбуждает такой интерес, какого, смело можно сказать, не возбуждало еще ни одно произведение Тургенева. Вот любопытное явление, которое стоит полного внимания. Роман, по-видимому, явился не вовремя; он как будто не соответствует потребностям общества; он не дает ему того, чего оно ищет. А между тем он производит сильнейшее впечатление. Г. Тургенев во всяком случае может быть доволен. Его *таинственная* цель вполне достигнута. Но мы должны отдать себе отчет в смысле его произведения.

Если роман Тургенева повергает читателей в недоумение, то это происходит по очень простой причине: он приводит к сознанию то, что еще не было сознаваемо, и открывает то, что еще не было замечено. Главный герой романа есть Базаров; он и составляет теперь яблоко раздора. Базаров есть лицо новое, которого резкие черты мы увидели в первый раз; понятно, что мы задумываемся над ним. Если бы автор вывел нам опять помещиков прежнего времени или другие лица, давно уже нам знакомые, то, конечно, он не подал бы нам никакого повода к изумлению, и все бы дивились разве только верности и мастерству его изображения. Но в настоящем случае дело имеет другой вид. Постоянно слышатся даже вопросы: да где же существуют Базаровы? Кто видел Базаровых? Кто из нас Базаров? Наконец, есть ли действительно такие люди, как Базаров?

Разумеется, лучшее доказательство действительности Базарова есть самый роман; Базаров в нем так верен самому себе, так полон, так щедро снабжен плотью и кровью, что назвать его *сочиненным* человеком нет никакой возможности. Но он не есть ходячий тип, всем знакомый и только схваченный художником и выставленный им «на всенародные очи»[8]. Базаров во всяком случае есть лицо созданное, а не только воспроизведенное, предугаданное, а не только разоблаченное. Так это должно было быть по самой задаче, которая возбуждала творчество художника. Тургенев, как уже давно известно, есть писатель, усердно следящий за движением русской мысли и русской жизни. Он заинтересован этим движением необыкновенно сильно; не только в «Отцах и детях», но и во всех прежних своих произведениях он постоянно схватывал и изображал отношения между отцами и детьми. Последняя мысль, последняя волна жизни – вот что всего более приковывало его внимание. Он представляет образец писателя, одаренно-

[8] Реминисценция из «Мертвых душ» Гоголя, гл. 7.

го совершенной подвижностью и вместе глубокою чуткостью, глубокою любовью к современной ему жизни.

Таков он и в своем новом романе. Если мы не знаем полных Базаровых в действительности, то, однако же, все мы встречаем много базаровских черт, всем знакомы люди, то с одной, то с другой стороны напоминающие Базарова. Если никто не проповедует всей системы мнений Базарова, то, однако же, все слышали те же мысли поодиночке, отрывочно, несвязно, нескладно. Эти бродячие элементы, эти неразвившиеся зародыши, недоконченные формы, несложившиеся мнения Тургенев воплотил цельно, полно, стройно в Базарове.

Отсюда происходит и глубокая занимательность романа, и то недоумение, которое он производит. Базаровы наполовину, Базаровы на одну четверть, Базаровы на одну сотую долю не узнают себя в романе. Но это их горе, а не горе Тургенева. Гораздо лучше быть полным Базаровым, чем быть его уродливым и неполным подобием. Противники же базаровщины радуются, думая, что Тургенев умышленно исказил дело, что он написал карикатуру на молодое поколение: они не замечают, как много величия кладет на Базарова глубина его жизни, его законченность, его непреклонная и последовательная своеобразность, принимаемая ими за безобразие.

Напрасные обвинения! Тургенев остался верен своему художническому дару: он не выдумывает, а создает, не искажает, а только освещает свои фигуры.

Подойдем к делу ближе. Система убеждений, круг мыслей, которых представителем является Базаров, более или менее ясно выражались в нашей литературе. Главными их выразителями были два журнала: «Современник», уже несколько лет проводивший эти стремления, и «Русское слово», недавно заявившее их с особенною резкостью. Трудно сомневаться, что отсюда, из этих чисто теоретических и отвлеченных проявлений известного образа мыслей взят Тургеневым склад ума, воплощенный им в Базарове, Тургенев взял известный взгляд на вещи, имевший притязания на господство, на первенство в нашем умственном движении; он последовательно и стройно развил этот взгляд до его крайних выводов, и – так как дело художника не мысль, а жизнь – он воплотил его в живые формы. Он дал плоть и кровь тому, что явно уже существовало в виде мысли и убеждения. Он придал наружное проявление тому, что уже существовало как внутреннее основание.

Отсюда, конечно, должно объяснить упрек, сделанный Тургеневу, что он изобразил в Базарове не одного из представителей молодого поколения, а скорее главу кружка, порождение нашей бродящей и оторванной от жизни литературы.

Упрек был бы справедлив, если бы мы не знали, что мысль, рано или поздно, в большей или меньшей степени, но непременно переходит в жизнь, в дело.

Если базаровское направление имело силу, имело поклонников и проповедников, то оно непременно должно было порождать Базаровых. Так что остается только один вопрос: верно ли схвачено базаровское направление?

В этом отношении для нас существенно важны отзывы тех самых журналов, которые прямо заинтересованы в деле, именно «Современника» и «Русского слова». Из этих отзывов должно вполне обнаружиться, насколько верно Тургенев понял их дух. Довольны ли они или недовольны, поняли Базарова или не поняли, – каждая черта здесь характеристична.

Оба журнала поспешили отозваться большими статьями. В мартовской книжке «Русского слова» явилась статья г. Писарева, а в мартовской книжке «Современника» – статья г. Антоновича. Оказывается, что «Современник» весьма недоволен романом Тургенева. Он думает, что роман написан в укор и поучение молодому поколению, что он представляет клевету на молодое поколение и может быть поставлен наряду с «Асмодеем нашего времени», соч. Аскоченского.

Совершенно очевидно, что «Современник» желает убить г. Тургенева во мнении читателей, убить наповал, без всякой жалости. Это было бы очень страшно, если бы только так легко было это сделать, как воображает «Современник». Не успела выйти в свет его грозная книжка, как явилась статья г. Писарева, составляющая столь радикальное противоядие злобным намерениям «Современника», что лучше ничего не остается желать. «Современник» рассчитывал, что ему поверят на слово в этом деле. Ну, может быть, найдутся такие, что и усумнятся. Если бы мы стали защищать Тургенева, нас тоже, может быть, заподозрили бы в задних мыслях. Но кто усумнится в г. Писареве? Кто ему не поверит?

Если чем известен г. Писарев в нашей литературе, так именно прямотою и откровенностью своего изложения. Конечно, не менее знаменит своею откровенностью г. Чернышевский; но он откровенен более в отношении к своей личности, например, открывает нам, как он думает о своем характере, о своем уме, о своем значении в литературе и т. д. Прямодушие г. Писарева совершенно другого рода. Оно состоит в безутайном и ничем не ограничиваемом проведении своих убеждений до края, до последних выводов. Г. Писарев никогда не лукавит с читателями; он договаривает свою мысль до конца. Благодаря этому драгоценному свойству роман Тургенева получил блистательнейшее подтверждение, какого только можно было ожидать.

Г. Писарев, человек молодого поколения, свидетельствует о том, что Базаров есть действительный тип этого поколения и что он изображен совершенно верно. «Все наше поколение, – говорит г. Писарев, – со своими стремлениями и идеями может узнать себя в действующих лицах этого романа». «Базаров – представитель нашего молодого поколения; в его личности сгруппированы те свойства, которые мелкими долями рассыпаны в массах, и образ этого человека

ярко и отчетливо вырисовывается перед воображением читателей», «Тургенев вдумался в тип Базарова и понял его так верно, как не поймет ни один из молодых реалистов». «Он не покривил душою в своем последнем произведении». «Общие отношения Тургенева к тем явлениям жизни, которые составляют канву его романа, так спокойны и беспристрастны, так свободны от поклонения той или другой теории, что сам Базаров не нашел бы в этих отношениях ничего робкого или фальшивого».

Тургенев есть «искренний художник, не уродующий действительность, а изображающий ее, как она есть». Вследствие этой «честной, чистой натуры художника» «его образы живут своею жизнью; он любит их, увлекается ими, он привязывается к ним во время процесса творчества, и ему становится невозможным помыкать ими по своей прихоти и превращать картину жизни в аллегорию с нравственною целью и с добродетельною развязкою».

Все эти отзывы сопровождаются тонким разбором действий и мнений Базарова, показывающим, что критик понимает их и вполне им сочувствует. После этого понятно, к какому заключению должен был прийти г. Писарев как член молодого поколения.

«Тургенев, – пишет он, – оправдал Базарова и оценил его по достоинству. Базаров вышел у него из испытания чистым и крепким». «Смысл романа вышел такой: теперешние молодые люди увлекаются и впадают в крайности; но в самых увлечениях сказываются свежая сила и неподкупный ум; эта сила и этот ум дают себя знать в минуту тяжелых испытаний; эта сила и этот ум без всяких посторонних пособий и влияний выведут молодых людей на прямую дорогу и поддержат их в жизни.

Кто прочел в романе Тургенева эту прекрасную мысль, *тот не может не изъявить ему глубокой и горячей признательности как великому художнику и честному гражданину России!*»

Вот искреннее и неопровержимое свидетельство того, как верен поэтический инстинкт Тургенева; вот полное торжество всепокоряющей и всепримиряющей силы поэзии! В подражание г. Писареву мы готовы воскликнуть: честь и слава художнику, который дождался такого отзыва от тех, кого он изображал!

Восторг г. Писарева вполне доказывает, что Базаровы существуют если не в действительности, то в возможности и что они поняты г. Тургеневым по крайней мере в той степени, в какой сами себя понимают. Для предотвращения недоразумений заметим, что совершенно неуместна придирчивость, с которою некоторые смотрят на роман Тургенева. Судя по его заглавию, они требуют, чтобы в нем было *вполне* изображено все старое и все новое поколение. Почему же так? Почему не удовольствоваться изображением *некоторых* отцов и *некоторых* детей? Если же Базаров есть действительно *один* из представителей мо-

лодого поколения, то другие представители должны необходимо находиться в родстве с этим представителем.

Доказав фактами, что Тургенев понимает Базаровых по крайней мере настолько, насколько они сами себя понимают, мы теперь пойдем дальше и покажем, что Тургенев понимает их гораздо лучше, чем они сами себя понимают. Тут нет ничего удивительного и необыкновенного: таково всегдашнее преимущество, неизменная привилегия поэтов. Поэты ведь – пророки, провидцы; они проникают в самую глубину вещей и открывают в них то, что оставалось скрытым для обыкновенных глаз. Базаров есть тип, идеал, явление, «возведенное в перл создания»[9]; понятно, что он стоит выше действительных явлений базаровщины. Наши Базаровы – только Базаровы отчасти, тогда как Базаров Тургенева есть Базаров по превосходству, по преимуществу. И следовательно, когда о нем станут судить те, которые не доросли до него, они во многих случаях не поймут его.

Наши критики, даже и г. Писарев, недовольны Базаровым. Люди отрицательного направления не могут помириться с тем, что Базаров дошел в отрицании последовательно до конца. В самом деле, они недовольны героем за то, что он отрицает 1) изящество жизни, 2) эстетическое наслаждение, 3) науку. Разберем эти три отрицания подробнее; таким образом нам уяснится сам Базаров.

Фигура Базарова имеет в себе нечто мрачное и резкое. В его наружности нет ничего мягкого и красивого; его лицо имело другую, не внешнюю красоту: «оно оживлялось спокойною улыбкою и выражало самоуверенность и ум». Он мало заботится о своей наружности и одевается небрежно. Точно так же в своем обращении он не любит никаких излишних вежливостей, пустых, не имеющих значения форм, внешнего лаку, который ничего не покрывает. Базаров *прост* в высшей степени, и от этого, между прочим, зависит та легкость, с которою он сходится с людьми, начиная от дворовых мальчишек и до Анны Сергеевны Одинцовой. Так определяет Базарова сам юный друг его Аркадий Кирсанов:

«Ты с ним, пожалуйста, не церемонься, – говорит он своему отцу, – он чудесный малый, такой простой, ты увидишь».

Чтобы резче выставить простоту Базарова, Тургенев противопоставил ей изысканность и щепетильность Павла Петровича. От начала до конца повести автор не забывает подсмеяться над его воротничками, духами, усами, ногтями и всеми другими признаками нежного ухаживания за собственною особой. Не менее юмористически изображено обращение Павла Петровича, его *прикосновение усами* вместо поцелуя, его ненужные деликатности и пр.

[9] «Мертвые души», гл. 7.

После этого очень странно, что почитатели Базарова недовольны его изображением в этом отношении. Они находят, что автор придал ему *грубые манеры,* что он выставил его *неотесанным, дурно воспитанным,* которого *нельзя пустить в порядочную гостиную.* Так выражается г. Писарев и на этом основании приписывает г. Тургеневу коварный умысел уронить и опошлить своего героя в глазах читателей. По мнению г. Писарева, Тургенев поступил весьма несправедливо; «можно быть крайним материалистом, полнейшим эмпириком и в то же время заботиться о своем туалете, обращаться утонченно-вежливо со своими знакомыми, быть любезным собеседником и совершенным джентльменом. Это я говорю, – прибавляет критик, – для тех читателей, которые, придавая важное значение утонченным манерам, с отвращением посмотрят на Базарова, как на человека mal élevé и mauvais ton {Плохо воспитанного и дурного тона *(франц.).*}. Он действительно mal élevé и mauvais ton; но это нисколько не относится к сущности типа...»

Рассуждения об изяществе манер и о тонкости обращения, как известно, предмет весьма затруднительный. Наш критик, как видно, большой знаток в этом деле, и потому мы не станем с ним тягаться. Это тем легче для нас, что мы вовсе не желаем иметь в виду читателей, которые *придают важное значение утонченным манерам* и заботам о туалете. Так как мы не сочувствуем этим читателям и мало знаем толку в этих вещах, то понятно, что Базаров нимало не возбуждает в нас отвращения и не кажется нам ни mal élevé, ни mauvais ton. С нами, кажется, согласны и все действующие лица романа. Простота обращения и фигуры Базарова возбуждают в них не отвращение, а скорее внушают к нему уважение; он радушно принят в *гостиной* Анны Сергеевны, где заседала даже какая-то плохенькая *княжна.*

Изящные манеры и хороший туалет, конечно, суть вещи хорошие, но мы сомневаемся, чтобы они были к лицу Базарову и шли к его характеру. Человек, глубоко преданный одному делу, предназначивший себя, как он сам говорит, для «жизни горькой, терпкой, бобыльной», он ни в каком случае не мог играть роль утонченного джентльмена, не мог быть любезным собеседником. Он легко сходится с людьми; он живо заинтересовывает всех, кто его знает; но этот интерес заключается вовсе не в тонкости обращения. Глубокий аскетизм проникает собою всю личность Базарова; это черта не случайная, а существенно необходимая. Характер этого аскетизма совершенно особенный, и в этом отношении должно строго держаться настоящей точки зрения, то есть той самой, с которой смотрит Тургенев. Базаров отрекается от благ этого мира, но он делает между этими благами строгое различие. Он охотно ест вкусные обеды и пьет шампанское; он не прочь даже поиграть в карты. Г. Антонович в «Современнике» видит здесь тоже *коварный умысел* Тургенева и уверяет нас, что поэт выставил

своего героя *обжорой, пьянчужкой и картежником*[10]. Дело, однако же, имеет совсем не такой вид, в каком оно кажется целомудрию г. Антоновича. Базаров понимает, что простые или чисто телесные удовольствия гораздо законнее и простительнее наслаждений иного рода. Базаров понимает, что есть соблазны более гибельные, более растлевающие душу, чем, например, бутылка вина, и он бережется не того, что может погубить тело, а того, что погубляет душу. Наслаждение тщеславием, джентльменством, мысленный и сердечный разврат всякого рода для него гораздо противнее и ненавистнее, чем ягоды со сливками или пулька в преферанс. Вот от каких соблазнов он бережет себя; вот тот высший аскетизм, которому предан Базаров. За чувственными удовольствиями он не гоняется, он наслаждается ими только при случае; он так глубоко занят своими мыслями, что для него никогда не может быть затруднения отказаться от этих удовольствий; одним словом, он потому предается этим простым удовольствиям, что он всегда выше их, что они никогда не могут завладеть им. Зато тем упорнее и суровее он отказывается от таких наслаждений, которые могли бы стать выше его и завладеть его душою.

Вот откуда объясняется и то более разительное обстоятельство, что Базаров отрицает эстетические наслаждения, что он не хочет любоваться природою и не признает искусства. Обоих наших критиков это отрицание искусства привело в великое недоумение.

«Мы отрицаем, – пишет г. Антонович, – только ваше искусство, вашу поэзию, г. Тургенев; но не отрицаем и даже требуем другого искусства и поэзии, хоть такой поэзии, какую представил, например, Гете». «Были люди, – замечает критик в другом месте, – которые изучали природу и наслаждались ею, понимали смысл ее явлений, знали движение волн и трав прозябанье, читали звездную книгу ясно, научно, без мечтательности, и были великими поэтами».

Г. Антонович, очевидно, не хочет приводить стихов, которые всем известны:

С природой одною он жизнью дышал.
Ручья разумел лепетанье,
И говор древесных листов понимал,
И чувствовал трав прозябанье;
Была ему звездная книга ясна,
И с ним говорила морская волна[11].

[10] Подобные замечания действительно встречаются в статье Антоновича (в опущенных нами фрагментах): «Главный герой романа с гордостью и заносчивостью говорит о своем искусстве в картежной игре, а г. Тургенев заставляет его постоянно проигрывать <...> Потом г. Тургенев старается выставить главного героя обжорой <...> герой <...> прежде всего справляется, будет ли ему шампанское, и уж если доберется до него, то <...> все больше занимается шампанским» (*Антонович.* С. 38–39).

[11] Из стихотворения Е.А. Баратынского «На смерть Гете» (1832).

Дело ясное: г. Антонович объявляет себя поклонником Гете и утверждает, что молодое поколение признает поэзию *великого старца.* От него, говорит он, мы научились «высшему и разумному наслаждению природой». Вот неожиданный и, признаемся, весьма сомнительный факт! Давно ли же это «Современник» сделался поклонником тайного советника Гете? «Современник» ведь очень много говорит о литературе; он особенно любит стишки. Чуть, бывало, появится сборник каких-нибудь стихотворений, уж на него непременно пишется разбор. Но чтобы он много толковал о Гете, чтобы ставил его в образец, – этого, кажется, вовсе не бывало. «Современник» бранил Пушкина: вот это все помнят[12]; но прославлять Гете – ему случается, кажется, в первый раз, если не поминать давно прошедших и забытых годов. Что же это значит? Разве уж очень понадобился?

Да и возможное ли дело, чтобы «Современник» восхищался Гете, эгоистом Гете, который служит вечною ссылкою для поклонников искусства для искусства, который представляет образец олимпийского безучастия к земным делам, который пережил революцию, покорение Германии и войну освобождения, не принимая в них никакого сердечного участия, глядя на все события свысока!..[13]

Не можем мы также думать, чтобы молодое поколение училось наслаждению природой или чему-нибудь другому у Гете. Дело это всем известное; если молодое поколение читает поэтов, то уж никак не Гете; вместо Гете оно многомного читает Гейне, вместо Пушкина – Некрасова. Если г. Антонович столь неожиданно объявил себя приверженцем Гете, то это еще не доказывает, что молодое поколение расположено упиваться гетевскою поэзией, что оно учится у Гете наслаждаться природою.

Гораздо прямее и откровеннее излагает дело г. Писарев. Он также находит, что, отрицая искусство, Базаров *завирается,* отрицает вещи, *которых не знает или не понимает.* «Поэзия, – говорит критик, – по его мнению, ерунда; читать Пушкина – потерянное время; заниматься музыкою – смешно; наслаждаться природою – нелепо». Для опровержения таких заблуждений г. Писарев не при-

[12] Об отношении Чернышевского к Пушкину см. вступ. статью к тому «Критика 50-х гг. XIX века». Добролюбов упрекал Пушкина в «слабости характера, не имевшего внутренней опоры в серьезных, независимо развившихся убеждениях», за «обращение к чистой художественности» (рецензия на «Сочинения Пушкина. Седьмой, Дополнительный том». – Современник. 1858. № 1. См.: Добролюбов Н.А, Собрание сочинений: В 3 т. Т. I. М., 1950. С. 460, 459). В том же номере, в статье «О степени участия народности в развитии русской литературы», Добролюбов писал: «Натура неглубокая, но живая, легкая, увлекающаяся, и притом, вследствие недостатка прочного образования, увлекающаяся более внешностью, Пушкин не был вовсе похож на Байрона <...> Его генеалогические предрассудки, его эпикурейские наклонности, первоначальное образование под руководством французских эмигрантов конца прошлого столетия, самая натура его, полная художнической восприимчивости, но чуждая упорной деятельности мысли, – все препятствовало ему проникнуться духом русской народности» (Добролюбов Н.А. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1950. С. 313, 315).

[13] См. статью А.В. Дружинина «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения» в томе «Критика 50-х гг. XIX века» и примечания к ней.

бегает к авторитетам, как сделал г. Антонович, но старается собственноручно объяснить нам законность эстетических наслаждений. Отвергать их, говорит он, нельзя: ведь это значило бы отвергать наслаждение «приятным раздражением зрительных и слуховых нервов». Ведь, например, «наслаждение музыкою есть чисто физическое ощущение». «Последовательные материалисты, вроде Карла Фохта, Молешотта и Бюхнера[14], не отказывают поденщику в чарке водки, а достаточным классам в употреблении наркотических веществ. Они смотрят снисходительно даже на нарушения должной меры, хотя признают подобные нарушения вредными для здоровья». «Отчего же, допуская употребление водки и наркотических веществ вообще, не допустить наслаждения природою». И точно так, если можно пить водку, то отчего же нельзя читать Пушкина? Отсюда мы уже должны ясно видеть, что так как Базаров допускал питье водки и сам ее пил, то он поступает непоследовательно, смеясь над чтением Пушкина и над игрою на виолончели.

Очевидно, Базаров смотрит на вещи не так, как г. Писарев. Г. Писарев, повидимому, признает искусство, а на самом деле он его отвергает, то есть не признает за ним его настоящего значения. Базаров прямо отрицает искусство, но отрицает его потому, что глубже понимает его. Очевидно, музыка для Базарова не есть чисто физическое занятие, и читать Пушкина не все равно, что пить водку. В этом отношении герой Тургенева несравненно выше своих последователей. В мелодии Шуберта и в стихах Пушкина он ясно слышит враждебное начало; он чует их все увлекающую силу и потому вооружается против них.

В чем же состоит эта сила искусства, враждебная Базарову? Выражаясь как можно проще, можно сказать, что искусство есть нечто слишком *сладкое,* тогда как Базаров никаких сладостей не любит, а предпочитает им горькое. Выражаясь точнее, но несколько старым языком, можно сказать, что искусство всегда носит в себе элемент *примирения,* тогда как Базаров вовсе не желает примириться с жизнью. Искусство есть идеализм, созерцание, отрешение от жизни и поклонение идеалам; Базаров же реалист, не созерцатель, а деятель, признающий одни действительные явления и отрицающий идеалы.

Все это верно чувствовалось и чувствуется многими, между прочим и «Современником». «Современник» стяжал себе немало лавров в борьбе против искусства, начиная от хвалебной рецензии на диссертацию г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» (1854) и до последних экономических соображений самого г. Чернышевского, по которым художники не заслуживают *никакого вещественного вознаграждения* за свои произ-

[14] *Фохт* (Фогт, Vogt) Карл (1817-1895) – немецкий естествоиспытатель; *Молешотт* Якоб (1822–1893) – немецкий философ и физиолог. О *Бюхнере* см. сноску 4 к статье М.А. Антоновича. Все перечисленные философы считаются представителями т. н. вульгарного материализма, сводящего все духовные процессы в жизни человека к материальной первооснове.

ведения, а наслаждаться этими произведениями позволительно только тогда, когда уже ничем полезным заняться невозможно («Современник», 1861 г., № 11)[15].

Вражда к искусству составляет важное явление и не есть мимолетное заблуждение; напротив, она глубоко коренится в духе настоящего времени. Искусство всегда было и всегда будет областью вечного: отсюда понятно, что жрецы искусства, как жрецы вечного, легко начинают презрительно смотреть на все временное; по крайней мере, они иногда считают себя правыми, когда предаются вечным интересам, не принимая никакого участия во временных. И, следовательно, *те, которые дорожат временным, которые требуют сосредоточения всей деятельности на потребности настоящей минуты, на насущных делах, – необходимо должны стать во враждебное отношение к искусству.*

Что значит, например, мелодия Шуберта? Попробуйте объяснить, какое дело делал художник, создавая эту мелодию, и какое дело делают те, кто ее слушает? Искусство, говорят иные, есть суррогат науки; оно косвенно способствует распространению сведений[16]. Попробуйте же рассмотреть, какое знание или сведение содержится и распространяется в этой мелодии. Что-нибудь одно из двух: или тот, кто предается наслаждению музыки, занимается совершенными пустяками, *физическим ощущением;* или же его восторг относится к чему-то отвлеченному, общему, беспредельному и, однако же, живому и до конца овладевающему человеческой душою.

Восторг – вот зло, против которого идет Базаров и которого он не имеет причины опасаться от рюмки водки. Искусство имеет притязание и силу становиться гораздо выше *приятного раздражения зрительных и слышательных нервов:* вот этого-то притязания и этой власти не признает законными Базаров.

Как мы сказали, отрицание искусства есть одно из современных стремлений. Напрасно г. Антонович испугался Гете или, по крайней мере, пугает им других: можно отрицать и Гете. Недаром наш век называют антиэстетическим.

---

[15] Рецензия Чернышевского на собственную диссертацию напечатана в «Современнике» (1855. № 6). Что касается «экономических соображений», возможно, речь идет о статье Н.В. Шелгунова «Литературная собственность» (напечатанная без подписи, она приписывалась Чернышевскому вплоть до 1906 г.); ср.: «Нужно, чтобы литература не служила куском насущного хлеба <...>»; «А что романы и рассказы заманчивого содержания имеют больший круг читателей, чем сочинения другого, более полезного содержания, но менее веселые, – это факт неоспоримый» (Современник. 1862. № 3; у Страхова ссылка на «Современник». 1861. № 11, видимо, ошибочна).

[16] Одна из важнейших идей революционно-демократической эстетики заключается в том, что искусство служит распространению и популяризации правильных научных представлений; ср., например: «По существу своему литература не имеет деятельного значения, она только или предполагает то, что нужно сделать, или изображает то, что уже делается и сделано. В первом случае, то есть в предположениях будущей деятельности, она берет свой материалы и основания из чистой науки; во втором – из самых фактов жизни. Таким образом, вообще говоря, литература представляет собою силу служебную, которой значение состоит в пропаганде, а достоинство определяется тем, что и как она пропагандирует. <...> Они (писатели) приводят в сознание масс то, что открыто передовыми деятелями человечества, раскрывают и проясняют людям то, что в них живет еще смутно и неопределенно» (Добролюбов Н.А. Собрание сочинений: В 3 т. Т. III. М., 1952. С. 170–171).

Конечно, искусство непобедимо и содержит в себе неистощимую, вечно обновляющуюся силу; тем не менее веяние нового духа, которое обнаружилось в отрицании искусства, имеет, конечно, глубокое значение.

Оно особенно понятно для нас, русских. Базаров в этом случае представляет живое воплощение одной из сторон русского духа. Мы вообще мало расположены к изящному; мы для этого слишком трезвы, слишком практичны. Сплошь и рядом можно найти между нами людей, для которых стихи и музыка кажутся чем-то или приторным, или ребяческим. Восторженность и высокопарность нам не по нутру; мы больше любим простоту, едкий юмор, насмешку. А на этот счет, как видно из романа, Базаров сам великий художник.

Пойдем далее. Базаров отрицает науку. На этот раз наши критики разделились. Г. Писарев вполне понимает и одобряет это отрицание, г. Антонович принимает его за клевету, взведенную Тургеневым на молодое поколение.

«Курс естественных и медицинских наук, прослушанный Базаровым, – говорит г. Писарев, – развил его природный ум и отучил его принимать на веру какие бы то ни было понятия и убеждения; он сделался чистым эмпириком; опыт сделался для него единственным источником познавания, личное ощущение – единственным и последним убедительным доказательством. *Я придерживаюсь отрицательного направления,* – говорит он, – *в силу ощущений. Мне приятно отрицать, мой мозг так устроен – и баста! Отчего мне нравится химия? Отчего ты любишь яблоки? Тоже в силу ощущения – это все едино. Глубже этого люди никогда не проникнут. Не всякий тебе это скажет, да и я в другой раз тебе этого не скажу*». «Итак, – заключает критик,– ни над собой, ни вне себя, ни внутри себя Базаров не признает никакого регулятора, никакого нравственного закона, никакого (теоретического) принципа».

Что касается до г. Антоновича, то такое умственное настроение Базарова он считает чем-то весьма нелепым и позорным. Весьма жаль только, что, как он ни усиливается, он никак не может показать, в чем же состоит эта нелепость.

«Разберите, – говорит он, – приведенные выше воззрения и мысли, выдаваемые романом за современные: разве они не походят на кашу? *(А вот посмотрим!)* Теперь “нет *принципов,* то есть ни одного принципа не принимают на веру”; да самое же это решение не принимать ничего на веру и есть принцип!»

Конечно, так. Однако же, какой хитрый человек г. Антонович: нашел противоречие у Базарова! Тот говорит, что у него нет принципов, – и вдруг оказывается, что есть!

«И ужели этот принцип нехорош? – продолжает г. Антонович. – Ужели человек энергический будет отстаивать и проводить в жизнь то, что он принял

извне, от другого, на веру, и что не соответствует всему его настроению и всему его развитию?»

Ну вот это странно. Против кого вы говорите, г. Антонович? Ведь вы, очевидно, защищаете *принцип* Базарова; а ведь вы собрались доказывать, что у него каша в голове. Что же это значит?

Но чем дальше, тем удивительнее.

«И даже, – пишет критик, – когда принцип принимается на веру, это делается не беспричинно *(кто ж говорил, что нет?),* а вследствие какого-нибудь основания, лежащего в самом же человеке. Есть много принципов на веру; но признать тот или другой из них зависит от личности; от ее расположения и развития; значит, все сводится к авторитету, который заключается в личности человека *(т. е., как говорит г. Писарев, личное ощущение есть единственное и последнее убедительное доказательство?);* он сам определяет и внешние авторитеты, и значение их для себя. И когда молодое поколение не принимает ваших *принсипов,* значит, они не удовлетворяют его натуре; внутренние побуждения *(ощущения?)* располагают в пользу других *принципов*».

Яснее дня, что все это суть базаровские идеи; г. Антонович, очевидно, против кого-то ратует; но против кого, неизвестно; но все, что он говорит, служит подтверждением мнений Базарова, а никак не доказательством, что они представляют *кашу.*

И, однако же, почти тотчас вслед за этими словами г. Антонович говорит: «зачем же роман старается представить дело так, будто бы отрицание происходит вследствие ощущения: *приятно отрицать, мозг так устроен и – баста;* отрицание – дело вкуса! одному оно нравится так же, *как другому нравятся яблоки?*»

Как зачем? Ведь вы же сами говорите, что это так и есть; а роман и имел целью изобразить человека, разделяющего такие мнения. Разница между словами Базарова и вашими только та, что он говорит просто, а вы высоким слогом. Если бы вы любили яблоки и вас спросили бы, почему вы их любите, вы, вероятно, отвечали бы так: «я принял этот принцип на веру; но это не без причины: яблоки удовлетворяют моей натуре; к ним меня располагают мои внутренние побуждения». А Базаров отвечает просто: «я люблю яблоки вследствие приятного для меня вкуса».

Должно быть, сам г. Антонович почувствовал, наконец, что из его слов выходит не совсем то, что нужно, и потому он заключает так: «Что значит неверие в науку и непризнание науки вообще, – об этом нужно спросить у самого г. Тургенева; где он наблюдал такое явление и в чем оно обнаруживается, нельзя понять из его романа».

По этому случаю мы могли бы многое вспомнить, например, хотя бы то, как г. Чернышевский смеялся над историей, как г. Антонович намекал, что можно обойтись и без философии и что немцы нынче дошли до такой премудрости, что опровергли некоторые науки целиком. Говорим это для примера, а не то чтобы мы указывали важнейшие случаи. Но – не станем отвлекаться от дела.

Не говоря о проявлении образа мыслей Базарова в целом романе, укажем здесь на некоторые разговоры, которые могли бы навести г. Антоновича на не дающееся ему понимание.

«– Это вы всё, стало быть, отвергаете? – говорит Базарову Павел Петрович. – Положим. Значит, вы верите в одну науку?

– Я уже доложил вам, – отвечал Базаров, – что ни во что не верю; и что такое наука, наука вообще? Есть науки, как есть ремесла, знания, а науки вообще не существует вовсе».

В другой раз не менее резко и отчетливо возразил Базаров своему сопернику.

«– Помилуйте, – сказал тот, – логика истории требует...

– Да на что нам эта логика? – отвечал Базаров, – мы и без нее обходимся.

– Как так?

– Да так же. Вы, я надеюсь, не нуждаетесь в логике для того, чтобы положить себе кусок хлеба в рот, когда вы голодны. Куда нам до этих отвлеченностей!»

Уже отсюда можно видеть, что воззрения Базарова не представляют каши, как старается уверить критик, а, напротив, образуют твердую и строгую цепь понятий. Вражда против науки есть также современная черта, и даже более глубокая и более распространенная, чем вражда против искусства. Под наукою мы разумеем именно то, что разумеется под *наукою вообще* и что, по мнению нашего героя, не существует вовсе. Наука для нас не существует, как скоро мы признаем, что она не имеет никаких общих требований, никаких общих методов и общих законов, что каждое знание существует само по себе. Такое отрицание отвлеченности, такое стремление к конкретности в самой области отвлечения, в области знания, составляет одно из веяний нового духа. Представителем его был и есть тот знаменитый философ, которого некоторые мыслители у нас провозгласили *последним* философом, а себя при этом случае его верными учениками. Ему принадлежит отрицание науки в ее чистейшей форме, в форме философии: «Моя *философия,* – говорит он, – *состоит в том, что я отвергаю всякую философию*»[17]. Конечно, г. Антонович легко бы поймал его, точно так, как он

[17] *Людвиг Фейербах* (1804–1872) писал в «Фрагментах к характеристике моей философской биографии»: «*Никакой* религии! – такова моя религия; *никакой* философии! – такова моя философия» (Фейербах Л. Избранные философские произведения. М., 1955. Т. 1. С. 268).

поймал Базарова: «Ну вот, – сказал бы он, – вы отрицаете всякую философию, а между тем самое это отрицание уже и составляет философию!» Дело это, однако же, гораздо серьезнее, чем может подумать склонный к шутливости г. Антонович.

Отрицание отвлеченных понятий, отрицание мысли составляет следствие более крепкого, более прямого признания действительных явлений, признания жизни. Это разногласие между жизнью и мыслью никогда так сильно не чувствовалось, как теперь. Оно проявляется в бесчисленных формах и есть важное современное явление. Никогда философия не играла такой жалкой роли, как в настоящее время. Над нею, кажется, сбывается пророчество Шеллинга (1806): «Тогда, – говорит он, – пресыщение отвлеченностями и голыми понятиями само укажет нам единственное средство исцелить душу, – именно погрузиться в частные явления». И действительно, всего более разработываются, всего более уважаются всеми естественные науки, т. е. науки, для которых исходом служат факты, частные явления. Другие науки потеряли то уважение, которым некогда пользовались. Мы даже привыкли к мысли, что они несколько портят человека, уродуют его, а не возвышают. Мы знаем, что занятия науками отвлекают от жизни, порождают доктринеров, мешают живому сочувствию к современности.

Ученость стала для нас подозрительною; кафедра потеряла свое значение, история – свой авторитет. Это *обратное движение* ума, это самоотвержение мысли совершается с глубокою силою и составляет один из существенных элементов современной умственной жизни.

Чтобы еще указать некоторые его характеристические черты, приведем здесь места из романа, поразившие нас необыкновенною проницательностью, с которою Тургенев понял дух базаровского направления.

«– Мы ломаем, потому что мы сила, – заметил Аркадий.

Павел Петрович посмотрел на своего племянника и усмехнулся.

– Да, сила, так и не дает отчета, – проговорил Аркадий и выпрямился.

– Несчастный! – *возопил* Павел Петрович, – хоть бы ты подумал, *что* в России ты поддерживаешь твоею пошлою сентенцией?.. Но – вас раздавят!

– Коли раздавят, туда и дорога! – промолвил Базаров, – только бабушка еще надвое сказала. Нас не так мало, как вы полагаете».

Это прямое и чистое признание силы за право есть не что иное, как прямое и чистое признание *действительности;* не оправдание, не объяснение или вывод ее, – все это здесь лишнее, – а именно простое *признание,* которое так крепко само по себе, что не требует никаких посторонних поддержек. Отречение от мысли как от чего-то совершенно ненужного здесь вполне ясно. Рассуждения ничего не могут прибавить к этому признанию.

«Наш народ, – говорит в другом месте Базаров, – русский, а разве я сам не русский?» «Мой дед землю пахал». «Вы порицаете мое направление, а кто вам сказал, что оно случайно, что оно не вызвано тем самым народным духом, во имя которого вы ратуете?»

Такова эта простая логика, сильная именно тем, что не рассуждает там, где рассуждения не нужны. Базаровы, как скоро они стали действительно Базаровыми, не имеют никакой нужды оправдывать себя. Они не фантасмагория, не мираж: они суть нечто крепкое и действительное; им нет нужды доказывать свои права на существование, потому что они уже действительно существуют. Оправдание нужно только явлениям, которые подозреваются в фальши или которые еще не достигли действительности.

«Я пою, как птица поет», – говорил в свое оправдание поэт[18]. «Я Базаров, точно так, как липа есть липа, а береза – береза», – мог бы сказать Базаров. Зачем ему подчиняться истории и народному духу, или как-нибудь сообразоваться с ними, или даже просто думать о них, когда он сам и есть история, сам и есть проявление народного духа?

Веруя *таким образом* в себя, Базаров несомненно уверен в тех силах, которых часть он составляет. «Нас не так мало, как вы полагаете».

Из такого понимания себя последовательно вытекает еще одна важная черта в настроении и деятельности истинных Базаровых. Два раза горячий Павел Петрович приступает к своему противнику с сильнейшим возражением и получает одинаковый многознаменательный ответ.

«– Матерьялизм, – говорит Павел Петрович, – который вы проповедуете, был уже не раз в ходу и не раз оказывался несостоятельным...

– Опять иностранное слово! – перебил Базаров.– Во-первых, *мы ничего не проповедуем;* это не в наших привычках...»

Через несколько времени Павел Петрович опять попадает на эту же тему.

«– За что же, – говорит он, – вы других-то, хоть бы тех же обличителей честите? Не так же ли вы болтаете, как и все?

– Чем другим, *а этим грехом не грешны,* – произнес сквозь зубы Базаров».

Чтобы быть вполне и до конца последовательным, Базаров отказывается от проповедования, как от праздной болтовни. И в самом деле, проповедь ведь была бы не чем иным, как признанием прав мысли, силой идеи. Проповедь была бы тем оправданием, которое, как мы видели, для Базарова излишне. Придавать важность проповеди значило бы признать умственную деятельность, признать, что людьми управляют не *ощущения* и нужды, а также мысль и облекающее ее слово. Пуститься проповедовать – значит пуститься в отвлеченности, значит призвать в помощь логику и историю, значит сделать себе дело из того, что уже

[18] Из стихотворения Гете «Певец» (1783).

признано пустяками в самой своей сущности. Вот почему Базаров не охотник до споров и разглагольствований и не придает им большой цены. Он видит, что логикой много взять нельзя; он старается больше действовать личным примером и уверен, что Базаровы сами собою народятся в изобилии, как рождаются известные растения там, где есть их семена. Прекрасно понимает этот взгляд г. Писарев. Например, он говорит: «Негодование против глупости и подлости вообще понятно, но, впрочем, оно так же плодотворно, как негодование против осенней сырости или зимнего холода». Точно так же он судит и о направлении Базарова: «Если базаровщина – болезнь, то она болезнь нашего времени, и ее приходится выстрадать, несмотря ни на какие паллиативы и ампутации. Относитесь к базаровщине как угодно – это ваше дело, а остановить не остановите; это та же холера».

Отсюда понятно, что все Базаровы-болтуны, Базаровы-проповедники, Базаровы, занятые не делом, а только своею базаровщиною, – идут по ложному пути, который приводит их к беспрерывным противоречиям и нелепостям, что они гораздо непоследовательнее и стоят гораздо ниже настоящего Базарова.

...Вот какое строгое настроение ума, какой твердый склад мыслей воплотил Тургенев в своем Базарове. Он одел этот ум плотью и кровью и исполнил эту задачу с удивительным мастерством. Базаров вышел человеком простым, чуждым всякой изломанности, и вместе крепким, могучим душою и телом. Все в нем необыкновенно идет к его сильной натуре. Весьма замечательно, что он, так сказать, *более русский,* чем все остальные лица романа. Его речь отличается простотою, меткостью; насмешливостью и совершенно русским складом. Точно так же между лицами романа он всех легче сближается с народом, всех лучше умеет держать себя с ним.

Все это как нельзя лучше соответствует простоте и прямоте того взгляда, который исповедуется Базаровым. Человек, глубоко проникнутый известными убеждениями, составляющий их полное воплощение, необходимо должен выйти и естественным, следовательно, близким к своей народности, и вместе человеком сильным. Вот почему Тургенев, создававший до сих пор, так сказать, раздвоенные лица, например, Гамлета Щигровского уезда, Рудина, Лаврецкого, достиг, наконец, в Базарове до типа цельного человека. Базаров есть первое сильное лицо, первый цельный характер, явившийся в русской литературе из среды так называемого образованного общества. Кто этого не ценит, кто не понимает всей важности такого явления, тот пусть лучше не судит о нашей литературе. Даже г. Антонович это заметил и заявил свою проницательность следующею странною фразою: «По-видимому, г. Тургенев хотел изобразить в своем герое, как говорится, *демоническую или байроническую натуру, что-то вроде Гамлета*». Гамлет – демоническая натура! Как видно, наш внезапный поклонник Гете

довольствуется весьма странными понятиями о Байроне и Шекспире. Но действительно, у Тургенева вышло *что-то в роде демонического,* то есть натура, богатая силою, хотя эта сила и не чистая.

В чем же состоит действие романа?

Базаров вместе со своим приятелем Аркадием Кирсановым, оба студенты, только что кончившие курс, – один в медицинской академии, другой в университете, – приезжают из Петербурга в провинцию. Базаров, впрочем, человек уже не первой молодости; он уже составил себе некоторую известность, успел заявить свой образ мыслей. Аркадий же – совершенный юноша. Все действие романа происходит в одни *каникулы,* может быть, для обоих первые каникулы после окончания курса. Приятели гостят большею частью вместе, то в семействе Кирсановых, то в семействе Базаровых, то в губернском городе, то в деревне вдовы Одинцовой. Они встречаются со множеством лиц, с которыми или видятся только в первый раз, или давно уже не видались; именно Базаров не ездил домой целых три года. Таким образом, происходит разнообразное столкновение их новых воззрений, вывезенных из Петербурга, с воззрениями этих лиц. В этом столкновении заключается весь интерес романа. Событий и действий в нем очень мало. Под конец каникул Базаров почти случайно умирает, заразившись от гнойного трупа, а Кирсанов женится, влюбившись в сестру Одинцовой. Тем и кончается весь роман.

Базаров является при этом истинным героем, несмотря на то что в нем нет, по-видимому, ничего блестящего и поражающего. С первого его шагу к нему приковывается внимание читателя, и все другие лица начинают вращаться около него, как около главного центра тяжести. Он всего меньше заинтересован другими лицами; зато другие лица тем больше им интересуются. Он никому не навязывается и не напрашивается. И, однако же, везде, где он является, возбуждает самое сильное внимание, составляет главный предмет чувств и размышлений, любви и ненависти.

Отправляясь гостить у родных и приятелей, Базаров не имел в виду никакой особенной цели; он ничего не ищет, ничего не ждет от этой поездки; ему просто хотелось отдохнуть, проездиться; много-много, что он желает иногда *посмотреть людей.* Но при том превосходстве, которое он имеет над окружающими его лицами, и вследствие того, что все они чувствуют его силу, сами эти лица напрашиваются на более тесные отношения к нему и запутывают его в драму, которой он вовсе не хотел и даже не предвидел.

Едва он явился в семействе Кирсановых, как он тотчас возбуждает в Павле Петровиче раздражение и ненависть, в Николае Петровиче уважение, смешанное со страхом, расположение Фенички, Дуняши, дворовых мальчишек, даже грудного ребенка Мити, и презрение Прокофьича. Впоследствии дело доходит

до того, что он сам на минуту увлекается и целует Феничку, а Павел Петрович вызывает его на дуэль. «Экая глупость! экая глупость!» – повторяет Базаров, никак не ожидавший таких *событий.*

Поездка в город, имевшая целью *смотреть народ,* также не обходится ему даром. Около него начинают вертеться разные лица. За ним ухаживают Ситников и Кукшина, мастерски изображенные лица фальшивого прогрессиста и фальшивой эманципированной женщины. Они, конечно, не смущают Базарова; он относится к ним с презрением, и они служат только контрастом, от которого еще резче и рельефнее выступают его ум и сила, его полная неподдельность. Но тут же встречается и камень преткновения – Анна Сергеевна Одинцова. Несмотря на все свое хладнокровие, Базаров начинает колебаться. К величайшему удивлению своего поклонника Аркадия, он раз даже сконфузился, а другой раз покраснел. Не подозревая, однако же, никакой опасности, твердо надеясь на себя, Базаров едет гостить к Одинцовой, в Никольское. И действительно, он владеет собою превосходно. И Одинцова, как и все другие лица, заинтересовывается им так, как, вероятно, никем не интересовалась во всю свою жизнь. Дело оканчивается, однако же, плохо. В Базарове загорается слишком сильная страсть, а увлечение Одинцовой не достигает до настоящей любви. Базаров уезжает почти отвергнутый совершенно и опять начинает дивиться себе и бранить себя: «Черт знает, что за вздор! Каждый человек на ниточке висит, бездна под ним ежеминутно разверзнуться может, а он еще сам придумывает себе всякие неприятности, портит свою жизнь».

Но, несмотря на эти мудрые рассуждения, Базаров все-таки продолжает невольно портить свою жизнь. Уже после этого урока, уже во время вторичного посещения Кирсановых он наталкивается на губки Фенички и на дуэль с Павлом Петровичем.

Очевидно, Базаров вовсе не желает и не ждет романа; но роман совершается помимо его железной воли; жизнь, над которою он думал состоять властелином, захватывает его своею широкою волною.

Под конец рассказа, когда Базаров гостит у своих отца и матери, он, очевидно, несколько потерялся после всех вынесенных потрясений. Не настолько он потерялся, чтобы не мог поправиться, не мог через короткое время воскреснуть в полной силе; но все-таки тень тоски, которая и в самом начале лежала на этом железном человеке, под конец становится гуще. Он теряет охоту заниматься, худеет, начинает трунить над мужиками уже не дружелюбно, а желчно. От этого и выходит, что на этот раз он и мужик оказываются не понимающими друг друга, тогда как прежде взаимное понимание было до известной степени возможно. Наконец, Базаров несколько оправляется и увлекается медицинскою

практикой. Заражение, от которого он умирает, все-таки как будто свидетельствует о недостатке внимания и ловкости, о случайном отвлечении душевных сил.

Смерть – такова последняя проба жизни, последняя случайность, которой не ожидал Базаров. Он умирает, но и до последнего мгновения остается чуждым этой жизни, с которою так странно столкнулся, которая встревожила его такими *пустяками,* заставила его наделать таких *глупостей* и, наконец, погубила его вследствие такой ничтожной причины.

Базаров умирает совершенным героем, и его смерть производит потрясающее впечатление. До самого конца, до последней вспышки сознания, он не изменяет себе ни единым словом, ни единым признаком малодушия. Он сломлен, но не побежден.

Таким образом, несмотря на короткий срок действия романа и несмотря на быструю смерть Базарова, он успел высказаться вполне, вполне показать свою силу. Жизнь не погубила его, – этого заключения никак нельзя вывести из романа, – а пока только дала ему поводы обнаружить свою энергию. В глазах читателей Базаров выходит из искушения победителем. Всякий скажет, что такие люди, как Базаров, способны много сделать, что при этих силах от них можно многого ожидать.

Базаров, собственно говоря, показан только в узкой рамке, а не во всю ширину человеческой жизни. Автор ничего почти не говорит о том, как развился его герой, каким образом могло сложиться такое лицо. Точно так же быстрое окончание романа оставляет совершенною загадкою вопрос: остался ли бы Базаров тем же Базаровым, или вообще, – какое развитие суждено ему впереди. И, однако же, то и другое умолчание имеет, как нам кажется, свою причину, свое существенное основание. Если не показано постепенное развитие героя, то, без сомнения, потому, что Базаров образовался не медленным накоплением влияний, а, напротив, быстрым, крутым переломом. Базаров три года не был дома. Эти три года он учился, и вот он вдруг является нам напитанным всем тем, чему он успел выучиться. На другое утро после приезда он уже отправляется за лягушками, и вообще он продолжает *учебную* жизнь при каждом удобном случае. Он – человек теории, и его создала теория, создала незаметно, без событий, без всего такого, что можно бы было рассказать, создала одним умственным переворотом.

Базаров скоро умирает. Это нужно было художнику для простоты и ясности картины. В своем теперешнем, напряженном настроении Базаров остановиться надолго не может. Рано или поздно он должен измениться, должен перестать быть Базаровым. Мы не имеем права сетовать на художника за то, что он не взял более широкой задачи и ограничился более узкою. Он решился остановиться только на одной ступени в развитии своего героя. Тем не менее на этой

ступени развития, как вообще бывает в развитии, перед нами явился *весь человек,* а не отрывочные его черты. В отношении к полноте лица задача художника исполнена превосходно.

Живой, цельный человек схвачен автором в каждом действии, в каждом движении Базарова. Вот великое достоинство романа, которое содержит в себе главный его смысл и которого не заметили наши поспешные нравоучители. Базаров – теоретик; он человек странный, односторонне-резкий; он проповедует необыкновенные вещи; он поступает эксцентрически; он школьник, в котором вместе с глубокою искренностью соединяется самое грубое *ломанье;* как мы сказали – он человек, чуждый жизни, то есть он сам чуждается жизни. Но под всеми этими внешними формами льется теплая струя жизни; при всей резкости и деланности своих проявлений – Базаров человек вполне живой, не фантом, не выдумка, а настоящая плоть и кровь. Он отрицается от жизни, а между тем живет глубоко и сильно.

После одной из самых удивительных сцен романа, именно после разговора, в котором Павел Петрович вызывает Базарова на дуэль и тот принимает его предложение и условливается с ним, Базаров, изумленный неожиданным поворотом дела и странностью разговора, восклицает: «Фу ты чёрт! Как красиво и как глупо! Экую мы комедию отломали! Ученые собаки так на задних лапках танцуют!» Мудрено сделать более ядовитое замечание; и однако же, читатель романа чувствует, что разговор, который так характеризуется Базаровым, в сущности весьма живой и серьезный разговор; что, несмотря на всю уродливость и фальшивость его форм, в нем отчетливо выразилось столкновение двух энергических характеров.

То же самое с необыкновенною ясностью указывает нам поэт в целом своем создании. Беспрестанно может показаться, что действующие лица, и особенно Базаров, *комедию ломают,* что они, как ученые собаки, *танцуют на задних лапках;* а между тем из-под этой видимости, как из-под прозрачного покрывала, читателю отчетливо видно, что чувства и действия, лежащие в основании, совсем не собачьи, а чисто и глубоко человеческие.

Вот с какой точки зрения всего вернее можно оценить действия и события романа. Из-за всех шероховатостей, уродливостей, фальшивых и напускных форм слышна глубокая жизненность всех явлений и лиц, выводимых на сцену. Если, например, Базаров овладевает вниманием и сочувствием читателя, то вовсе не потому, что каждое его слово свято и каждое действие справедливо, но именно потому, что в сущности все эти слова и действия вытекают из живой души. По-видимому, Базаров человек гордый, страшно самолюбивый и оскорбляющий других своим самолюбием; но читатель примиряется с этой гордостью, потому что в то же время в Базарове нет никакого самодовольства, самоуслаж-

дения; гордость не приносит ему никакого счастия. Базаров пренебрежительно и сухо обходится со своими родителями; но никто ни в каком случае не заподозрит его в услаждении чувством собственного превосходства или чувством своей власти над ними; еще менее его можно упрекнуть в злоупотреблении этим превосходством и этою властью. Он просто отказывается от нежных отношений к родителям, да и отказывается не вполне. Выходит что-то странное: он неразговорчив с отцом, подсмеивается над ним, резко уличает его либо в невежестве, либо в нежничанье; а между тем отец не только не оскорбляется, а рад и доволен. «Насмешки Базарова нисколько не смущали Василия Ивановича; они даже утешали его. Придерживая свой засаленный шлафрок двумя пальцами на желудке и покуривая трубочку, он с наслаждением слушал Базарова, и чем более злости было в его выходках, тем добродушнее хохотал, выказывая все свои черные зубы, его осчастливленный отец». Таковы чудеса любви! Никогда мягкий и добродушный Аркадий не мог так *осчастливить* своего отца, как Базаров осчастливил своего. Базаров, конечно, сам очень хорошо чувствует и понимает это. Зачем же ему было еще нежничать с отцом и изменять своей непреклонной последовательности!

Базаров вовсе не такой сухой человек, как можно бы думать по его внешним поступкам и по складу его мыслей. В жизни, в отношениях к людям Базаров не последователен себе; но в этом самом и обнаруживается его жизненность. Он любит людей. «Странное существо человек, – говорит он, заметив в себе присутствие этой любви, – хочется с людьми возиться, хоть ругать их, да возиться с ними». Базаров не есть отвлеченный теоретик, порешивший все вопросы и совершенно успокоившийся на этом решении. В таком случае он был бы уродливым явлением, карикатурою, а не человеком. Вот почему, несмотря на всю свою твердость и последовательность в словах и действиях, Базаров легко волнуется, все его задевает, все на него действует. Эти волнения не изменяют ни в чем его взгляда и его намерений, большею частью они только возбуждают его желчь, озлобляют его. Однажды он держит своему другу Аркадию такую речь: «Вот ты сегодня сказал, проходя мимо избы вашего старосты Филиппа – она такая славная, белая, – вот, сказал ты, Россия тогда достигнет совершенства, когда у последнего мужика будет такое же помещение, и всякий из нас должен этому способствовать... А я и возненавидел этого последнего мужика, Филиппа или Сидора, для которого я должен из кожи лезть и который мне даже спасибо не скажет... да и на что мне его спасибо. Ну будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет; ну а дальше?» Не правда ли, какие ужасные, возмутительные речи?

Через несколько минут после них Базаров делает еще хуже: он обнаруживает поползновение задушить своего нежного приятеля, Аркадия, задушить так,

ни с того ни с сего, и в виде приятной пробы уже растопыривает свои длинные и жесткие пальцы...

Отчего же все это нимало не вооружает читателя против Базарова? Казалось бы, чего хуже? А между тем впечатление, производимое этими случаями, служит не во вред Базарову, до того не во вред, что сам г. Антонович (разительное доказательство!), который для того, чтобы доказать коварное намерение Тургенева очернить Базарова, с чрезмерным усердием перетолковывает в нем все в дурную сторону, – совершенно упустил из виду эти случаи! – Что же это значит? Очевидно, Базаров, столь легко сходящийся с людьми, столь живо интересующийся ими и столь легко начинающий питать к ним злобу, сам страдает от этой злобы более, чем те, к кому она относится. Эта злоба не есть выражение нарушенного эгоизма или оскорбленного себялюбия, она есть выражение страдания, томление, производимое отсутствием любви. Несмотря на все свои взгляды, Базаров жаждет любви к людям. Если эта жажда проявляется злобою, то такая злоба составляет только оборотную сторону любви. Холодным, отвлеченным человеком Базаров быть не мог; его сердце требовало полноты, требовало чувств; и вот он злится на других, но чувствует, что ему еще больше следует злиться на себя.

Изо всего этого видно по крайней мере, какую трудную задачу взял и, как мы думаем, выполнил в своем последнем романе Тургенев. Он изобразил жизнь под мертвящим влиянием теории; он дал нам живого человека, хотя этот человек, по-видимому, сам себя без остатка воплотил в отвлеченную формулу. От этого роман, если его судить поверхностно, мало понятен, представляет мало симпатического и как будто весь состоит из неясного логического построения; но в сущности, на самом деле, – он великолепно ясен, необыкновенно увлекателен и трепещет самою теплою жизнью.

Почти нет нужды объяснять, почему Базаров вышел и должен был выйти теоретиком. Всем известно, что наши *живые* представители, что носители дум наших поколений уже с давнего времени отказываются быть *практиками,* что деятельное участие в окружающей их жизни для них издавна было невозможно. В этом смысле Базаров есть прямой, непосредственный продолжатель Онегиных, Печориных, Рудиных, Лаврецких. Точно так, как они, он живет пока в умственной сфере и на нее тратит душевные силы. Но в нем жажда деятельности уже дошла до последней, крайней степени; его теория вся состоит в прямом требовании дела; его настроение таково, что он неизбежно схватится за это дело при первом удобном случае.

Лица, окружающие Базарова, бессознательно чувствуют в нем живого человека, вот почему к нему обращено столько привязанностей, сколько не сосредоточивает на себе ни одно из действующих лиц романа. Не только отец

и мать вспоминают и молятся о нем с бесконечной и невыразимой нежностью; воспоминание о Базарове, без сомнения, и, у других лиц соединено с любовью; в минуту счастья Катя и Аркадий чокаются «в память Базарова».

Таков образ Базарова и для нас. Он не есть существо ненавистное, отталкивающее своими недостатками; напротив, его мрачная фигура величава и привлекательна.

Какой же смысл романа? – спросят любители голых и точных выводов. Составляет ли, по-вашему, Базаров предмет для подражания? Или же, скорее, его неудачи и шероховатости должны научить Базаровых не впадать в ошибки и крайности настоящего Базарова? Одним словом, написан ли роман *за* молодое поколение или *против* него? Прогрессивный он или ретроградный?

Если уж дело так настоятельно идет о намерениях автора, о том, чему он хотел научить и от чего отучить, то на эти вопросы следует, как кажется, отвечать так: действительно, Тургенев хочет быть поучительным, но при этом он выбирает задачи, которые гораздо выше и труднее, чем вы думаете. Написать роман с прогрессивным или ретроградным направлением еще вещь нетрудная. Тургенев же имел притязания и дерзость создать роман, имеющий *всевозможные* направления; поклонник вечной истины, вечной красоты, он имел гордую цель во временном указать на вечное и написал роман не прогрессивный и не ретроградный, а, так сказать, *всегдашний.* В этом случае его можно сравнить с математиком, старающимся найти какую-нибудь важную теорему. Положим, что он нашел, наконец, эту теорему; не правда ли, что он должен быть сильно удивлен и озадачен, если бы к нему вдруг приступили с вопросами: да какая твоя теорема – прогрессивная или ретроградная? Сообразна ли она с *новым* духом или же угождает *старому?*

На такие речи он мог бы отвечать только так: ваши вопросы не имеют никакого смысла, никакого отношения к моему делу: моя теорема есть *вечная истина.*

Увы! на жизненных браздах,
По тайной воле провиденья,
Мгновенной жатвой – поколенья
Восходят, зреют и падут;
Другие им вослед идут...[19]

Смена поколений – вот наружная тема романа. Если Тургенев изобразил не всех отцов и детей или не *тех* отцов и детей, каких хотелось бы другим, то *вообще* отцов и *вообще* детей и отношение между этими двумя поколениями он изобразил превосходно. Может быть, разница между поколениями никогда не была так велика, как в настоящее время, а потому и отношение их обнару-

[19] «Евгений Онегин», гл. 2, строфа XXXVIII.

жилось особенно резко. Как бы то ни было, для того, чтобы измерять разницу между двумя предметами, нужно употреблять одну и ту же мерку для обоих; чтобы рисовать картину, нужно взять изображаемые предметы с одной точки зрения, общей для всех их.

Эта одинаковая мера, эта общая точка зрения у Тургенева есть *жизнь человеческая,* в самом широком и полном ее значении. Читатель его романа чувствует, что за миражем внешних действий и сцен льется такой глубокий, такой неистощимый поток жизни, что все эти действия и сцены, все лица и события ничтожны перед этим потоком.

Если мы так поймем роман Тургенева, то, может быть, перед нами всего яснее обнаружится и то нравоучение, которого мы добиваемся. Нравоучение есть, и даже весьма важное, потому что истина и поэзия всегда поучительны.

Глядя на картину романа спокойнее и в некотором отдалении, мы легко заметим, что, хотя Базаров головою выше всех других лиц, хотя он величественно проходит по сцене, торжествующий, поклоняемый, уважаемый, любимый и оплакиваемый, есть, однако же, что-то, что в целом стоит выше Базарова. Что же это такое? Всматриваясь внимательнее, мы найдем, что это высшее – не какие-нибудь лица, а та *жизнь,* которая их воодушевляет. Выше Базарова – тот страх, та любовь, те слезы, которые он внушает. Выше Базарова – та сцена, по которой он проходит. Обаяние природы, прелесть искусства, женская любовь, любовь семейная, любовь родительская, *даже* религия, все это – живое, полное, могущественное – составляет фон, на котором рисуется Базаров. Этот фон так ярок, так сверкает, что огромная фигура Базарова вырезывается на нем отчетливо, но, вместе с тем, мрачно. Те, которые думают, что ради умышленного осуждения Базарова автор противопоставляет ему какое-нибудь из своих лиц, например Павла Петровича, или Аркадия, или Одинцову, – странно ошибаются. Все эти лица ничтожны в сравнении с Базаровым. И, однако же, жизнь их, человеческий элемент их чувствие ничтожны.

Не будем говорить здесь об описании природы, той русской природы, которую так трудно описывать и на описание которой Тургенев такой мастер. В новом романе он таков же, как и прежде. Небо, воздух, поля, деревья, даже лошади, даже цыплята – все схвачено живописно и точно.

Возьмем прямо людей. Что может быть слабее и незначительнее юного приятеля Базарова, Аркадия? Он, по-видимому, подчиняется каждому встречному влиянию; он – обыкновеннейший из смертных. Между тем он мил чрезвычайно. Великодушное волнение его молодых чувств, его благородство и чистота подмечены автором с большою тонкостью и обрисованы отчетливо. Николай Петрович, как и следует, – настоящий отец своего сына. В нем нет ни единой яркой черты и хорошего только одно, что он человек, хотя и простейший человек.

Далее, что может быть пустее Фенички? «Прелестно было, – говорит автор, – выражение ее глаз, когда она глядела как бы исподлобья, да посмеивалась ласково и немножко глупо». Сам Павел Петрович называет ее *пустым существом.* И, однако же, эта глупенькая Феничка набирает чуть ли не больше поклонников, чем умница Одинцова. Ее не только любит Николай Петрович, но в нее, отчасти, влюбляется и Павел Петрович, и сам Базаров. И, однако же, эта любовь и эта влюбленность суть истинные и дорогие человеческие чувства. Наконец, что такое Павел Петрович, щеголь, франт с седыми волосами, весь погруженный в заботы о туалете? Но и в нем, несмотря на видимую извращенность, есть живые и даже энергические звучащие сердечные струны.

Чем дальше мы идем в романе, чем ближе к концу драма, тем мрачнее и напряженнее становится фигура Базарова, но вместе с тем все ярче и ярче фон картины. Создание таких лиц, как отец и мать Базарова, есть истинное торжество таланта. По-видимому, что может быть ничтожнее и негоднее этих людей, отживших свой век и со всеми предрассудками старины уродливо дряхлеющих среди новой жизни? А между тем какое богатство *простых* человеческих чувств! Какая глубина и ширина душевных явлений – среди обыденнейшей жизни, не подымающейся и на волос выше самого низменного уровня!

Когда Базаров заболевает, когда он заживо гниет и непреклонно выдерживает жестокую борьбу с болезнью, жизнь, его окружающая, становится тем напряженнее и ярче, чем мрачнее сам Базаров. Одинцова приезжает проститься с Базаровым; вероятно, ничего великодушнее она не сделала и не сделает во всю жизнь. Что же касается до отца и матери, то трудно найти что-нибудь более трогательное. Их любовь вспыхивает какими-то молниями, мгновенно потрясающими читателя; из их простых сердец как будто вырываются бесконечно жалобные гимны, какие-то беспредельно глубокие и нежные вопли, неотразимо хватающие за душу.

Среди этого света и этой теплоты умирает Базаров. На минуту в душе его отца закипает буря, страшнее которой ничего быть не может. Но она быстро затихает, и снова все становится светло. Самая могила Базарова озарена светом и миром. Над нею поют птицы, и на нее льются слезы...

Итак, вот оно, вот то таинственное нравоучение, которое вложил Тургенев в свое произведение. Базаров отворачивается от природы; не корит его за это Тургенев, а только рисует природу во всей красоте. Базаров не дорожит дружбою и отрекается от романтической любви; не порочит его за это автор, а только изображает дружбу Аркадия к самому Базарову и его счастливую любовь к Кате. Базаров отрицает тесные связи между родителями и детьми; не упрекает его за это автор, а только развертывает перед нами картину родительской любви. Базаров чуждается жизни; не выставляет его автор за это злодеем, а только

показывает нам жизнь во всей ее красоте. Базаров отвергает поэзию; Тургенев не делает его за это дураком, а только изображает его самого со всею роскошью и проницательностью поэзии.

Одним словом, Тургенев стоит за вечные начала человеческой жизни, за те основные элементы, которые могут бесконечно изменять свои формы, но в сущности всегда остаются неизменными. Что же мы сказали? Выходит, что Тургенев стоит за то же, за что стоят все поэты, за что необходимо стоит каждый истинный поэт. И следовательно, Тургенев в настоящем случае поставил себя выше всякого упрека в задней мысли; каковы бы ни были частные явления, которые он выбрал для своего произведения, он рассматривает их с самой общей и самой высокой точки зрения.

Общие силы жизни – вот на что устремлено все его внимание. Он показал нам, как воплощаются эти силы в Базарове, в том самом Базарове, который их отрицает; он показал нам если не более могущественное, то более открытое, более явственное воплощение их в тех простых людях, которые окружают Базарова. Базаров – это титан, восставший против своей матери-земли[20]; как ни велика его сила, она только свидетельствует о величии силы, его породившей и питающей, но не равняется с матернею силою.

Как бы то ни было, Базаров все-таки побежден; побежден не лицами и не случайностями жизни, но самою идеею этой жизни. Такая идеальная победа над ним возможна была только при условии, чтобы ему была отдана всевозможная справедливость, чтобы он был возвеличен настолько, насколько ему свойственно величие. Иначе в самой победе не было бы силы и значения.

Гоголь об своем «Ревизоре» говорил, что в нем есть одно честное лицо – смех[21]; так точно об «Отцах и детях» можно сказать, что в них есть лицо, стоящее выше всех лиц и даже выше Базарова – *жизнь*. Эта жизнь, подымающаяся выше Базарова, очевидно, была бы тем мельче и низменнее, чем мельче и низменнее был бы Базаров – главное лицо романа.

Перейдем теперь от поэзии к прозе: нужно всегда строго различать эти две области. Мы видели, что, как поэт, Тургенев на этот раз является нам безукоризненным. Его новое произведение есть истинно поэтическое дело и, следовательно, носит в себе самом свое полное оправдание. Все суждения будут фальшивы, если они основываются на чем-нибудь другом, кроме самого творения поэта. Между тем поводов к таким фальшивым суждениям в настоящем случае скопилось много. И до выхода, и после выхода романа делались более или менее явственные намеки, что Тургенев писал его с заднею мыслью, что он недо-

[20] *Титаны* – в греческой мифологии – боги, рожденные Землей и Небом, восставшие против них и низвергнутые в Тартар олимпийцами – богами следующего поколения.

[21] «<...> Было одно честное, благородное лицо <...> это честное благородное лицо был – смех <...>» («Театральный разъезд после представления новой комедии»; 1842).

волен *новым* поколением и хочет покарать его. Публичным же представителем нового поколения, судя по этим указаниям, служил для него «Современник». Так что роман представляет будто бы не что иное, как открытую битву с «Современником».

Все это, по-видимому, похоже на дело. Конечно, Тургенев ничем не обнаружил ничего похожего на полемику; самый роман так хорош, что на первый план победоносно выступает чистая поэзия, а не посторонние мысли. Но зато тем явственнее обнаружился в этом случае «Современник». Вот уже полтора года, как он враждует с Тургеневым и преследует его выходками, или прямыми, или даже незаметными для читателей. Наконец, статья г. Антоновича об «Отцах и детях» есть уже не просто разрыв, а полная баталия, данная Тургеневу «Современником». Мы поговорили бы об этой статье гораздо больше, если бы могли сколько-нибудь понять ее отношение подробностей, если бы нам удалось извлечь из нее хоть что-нибудь цельное и отчетливое и как-нибудь напасть на нить, связующую идеи автора. К сожалению, при всех наших усилиях это оказалось невозможным. Вся статья обнаруживает только одно – что критик сильно недоволен Тургеневым и считает священным долгом своим и всякого гражданина не находить как в новом его произведении, так и во всех прежних ничего хорошего. Кроме этой доблестной решимости жертвовать своим вкусом и прямым смыслом дела, мы не могли открыть в статье ничего определенного.

Но положим так. Хотя злые языки могут заметить, что статья «Современника» напоминает не Базарова, а скорее Ситникова, продолжающего дело Базарова; положим, говорим, что «Современник» имеет в себе много базаровского, что он может принять на свой счет то, что относится к Базарову. Если даже так, если даже принять, что весь роман написан только в пику «Современнику», то и при таком превратном и недостойном поэта смысле все-таки победа остается на стороне Тургенева. В самом деле, если в чем могла существовать вражда между Тургеневым и «Современником», то, конечно, в некоторых идеях, во взаимном непонимании и несогласии мыслей. Положим (все это, просим заметить, одни предположения), что разногласие произошло в рассуждении искусства и заключалось в том, что Тургенев ценил искусство гораздо выше, чем это допускали основные стремления «Современника». От этого «Современник» и начал, положим, преследовать Тургенева. Что же сделал Тургенев? Он создал Базарова, т. е. он показал, что понимает идеи «Современника» вполне, даже, как мы сказали, лучше самого «Современника», и притом он постарался блеском поэзии, глубокими отзывами на течение жизни подняться на более светлую и высокую точку зрения.

Несмотря на ревностные старания г. Антоновича, очевидно, победа на стороне Тургенева. Трудно ведь справиться с поэтом! Вы отвергаете поэзию? Это

возможно только в теории, в отвлечении, на бумаге. Нет! Попробуйте отвергнуть ее в действительности, когда она вас самих схватит, живьем воплотит вас в свои образы и покажет вас всем в своем неотразимом свете! Вы думаете, что поэт отстал, что он дурно понимает ваши высокие мысли? Попробуйте же сказать это тогда, когда поэт изобразит вас не только в ваших мыслях, но и во всех движениях вашего сердца, во всех тайнах вашего существа, которых вы сами не замечали!

Все это, как мы уже говорили, одни чистые предположения. В самом деле, мы не имеем причины обижать Тургенева, предполагая в его романе задние мысли и посторонние цели. Эти мысли и эти цели до тех пор недостойны поэта, пока они не просветлеют, не проникнутся поэзиею, не потеряют своего чисто временного и частного характера. Если бы этого не было, то не было бы и никакой поэзии.

В заключение скажем несколько слов прямо о г. Тургеневе. «Современник» торжественно объявил, что г. Тургенев отстал от движения новых идей. Статья г. Антоновича есть только неудачное доказательство этого объявления (первый блин, да и комом!). Сам г. Писарев, несмотря на свое понимание романа и сочувствие ему, положительно объясняет, что г. Тургенев – «человек отставной». Что все это значит? Не сам ли же г. Писарев называет Тургенева *великим художником* и *честным гражданином* России? Каким же образом он может быть *отставным?* Кто решится пустить его в отставку?

Ничего не может быть хуже, как резкие черты, которые многими так охотно проводятся между предметами, а особенно когда дело идет о разделении людей, об определении наших и ненаших. Тургенев не принадлежит к *новому* поколению! Тургенев человек *отсталый!* Тургенев человек *отставной!*

Какие странные речи! Слыша их, мы готовы отвечать столь же резкими речами: помилуйте, господа! Тургенев *новее* многого множества нашего нового поколения; он *прогрессивнее* многого множества вас, прогрессистов, и держится на действительной службе крепче, чем кто-нибудь.

Если даже у нас есть много приверженцев платоновского взгляда на поэтов, того взгляда, по которому поэта следует увенчать, но, увенчавши, вывести за предел республики[22], то и таких ценителей поэзии Тургенев заставляет изменить свое мнение. В «Отцах и детях» он показал явственнее, чем во всех других случаях, что поэзия, оставаясь поэзиею, и именно потому, что она остается поэзиею, может деятельно служить обществу.

[22] Имеется в виду диалог Платона «Государство» (кн. X), в котором сказано, что «в идеальном государстве допустима лишь та поэзия, польза которой очевидна» (607), а творцы подражательной поэзии должны быть изгнаны.

Приложение 6

Ю.В. Манн. ***Базаров и другие****

1

(236) Несколько лет тому назад в нашей печати прошла дискуссия об «Отцах и детях», которая оставила след даже в Полном академическом издании сочинений Тургенева. Здесь, в комментариях к «Отцам и детям», приведен почти полный список всех полемических статей и высказано следующее общее соображение: «Роман Тургенева, замысел которого теснейшим образом связан с действительностью шестидесятых годов прошлого века, до сих пор остается живым явлением в русской литературе. В связи с этим нельзя не указать на уникальное в истории русского и мирового романа обстоятельство – непрекращающиеся горячие споры о его значении и идейном содержании, споры, которые не часто сопровождают появление новых произведений».

Вывод о неослабевающем интересе к тургеневскому роману, разумеется, справедлив, но было бы очень печально, если бы о характере этого интереса судили по упомянутой дискуссии. Не удивительно, что В. Архипов, застрельщик дискуссии, нашел в «Отцах и детях» «классический образец стратегии либерализма» и оружие против демократии и революции, «сильнее которого либералы не придумали». Удивительно, что́ писали в ответ на это некоторые из наших известных исследователей. Весь спор приобрел – как бы это поточнее сказать? – юридический уклон. «Виновен!» – говорила одна сторона о создателе «Отцов и детей». Другая возражала: «Не виновен». Или же: «Виновен, но заслуживает снисхождения».

Главным пунктом полемики, как помнит читатель, стал Базаров, а в Базарове – его политическая позиция и мировоззрение. «Обвинение» утверждало, что под влиянием своих либеральных взглядов Тургенев умышленно исказил образ нового человека и тем непростительно оклеветал революционных демократов. «Защита» выдвигала на первый план позитивные моменты личности Базарова и отмечала, что либерализм Тургенева лишь добавил к ней нежелательные примеси (вроде базаровского пессимизма), но не смог до конца заслонить ее здорового начала. Обе стороны, таким образом, сходны в том, что хорошо знают, каким Базаров должен был быть, но не стал, и, исходя из этого, признают в литературном Базарове ряд искажений. Несходство же противоположных сторон состоит в определении объема искажений, далее – в споре о том, что брать за основу (искажения или здоровое начало), и в вытекающей отсюда общей квалификации образа. Различие, по обстоятельствам полемики, не малое, однако же и не очень большое.

* Приводится по журналу: Новый мир. – 1968. – № 10. – 236–255.

Но оставим пока критические отклики на Базарова, отметим лишь вот что. Если для действительного юридического разбирательства необходима презумпция невиновности, то для любого критического разбора, получает ли он «процессуальный» оттенок или нет, необходимо допущение известной суверенности художественного образа. Суверенности в том смысле, что за этим образом признается право на свою, определенную логику, к которой нельзя подходить с заранее сформулированными требованиями. Прежде чем сделать вывод, чего ему «не хватает», не лучше ли снова и снова подумать над тем, что в нем все-таки есть, каков он?

Едва мы подойдем с этим вопросом к мировоззрению Базарова, как перед нами встанут большие трудности. То, что Базаров отрицает «все» в современной ему русской жизни, то есть является сторонником полной и бескомпромиссной революционности, – это в романе заявлено ясно. Но ведь изолированной идеи революционности не бывает. Революционность всегда связана с представлениями об определенном ряде мер, шагов, конкретных сил, какими бы смутными ни были эти представления или каким бы отдаленным ни мыслилось их воплощение в жизнь. Обнаружить такую конкретность у Базарова – дело нелегкое.

Часто объясняют это явление цензурными условиями. Но не отводим ли мы царской цензуре чересчур большую роль в истории литературы? Мол, Крылов, страшась цензуры, рядил людей в мишек, рыб и птиц, а Тургенев никак не мог уточнить позицию своего героя… Между тем Чернышевский написал в Петропавловской крепости «Что делать?», и читатель (если это не был «проницательный читатель»), как сейчас каждый школьник, хорошо понимал, к какого рода деятельности готовит себя Рахметов и что означает «перемена декорации». Тургенев тоже, когда хотел, умел достаточно ясно намекнуть на запретные вещи. В романе «Накануне» говорится о национально-освободительной миссии болгарина Инсарова, причем – что самое главное – дается многозначительное сопоставление этой ситуации с русскими условиями («... Задача его легче, удобопонятнее: стоит только турок вытурить, велика штука!» – замечает об Инсарове Шубин). В романах «Дым» и «Новь» говорится о революционных кружках. Едва ли что-либо помешало Тургеневу прибавить конкретности к типу Базарова (то есть к его «позиции»), если бы это отвечало его замыслу. К тому же ведь самое главное было сказано. Напомню, что в разговоре с Павлом Петровичем Базаров заявляет: нет ни одного «постановления» «в современном нашем быту, в семейном или общественном, которое бы не вызывало полного и беспощадного отрицания». Куда уж яснее! Оставались действительно «детали», но, видимо, в них-то все дело. Словно что-то удерживало Тургенева от выводов, которые легко напрашивались.

Предпосылкой почти всех наших суждений о Базарове является мысль, что Тургенев покушался изобразить в нем революционность в духе Чернышевского и Добролюбова. Это верно лишь в том смысле, что в Базарове отразились (не могли не отразиться) некоторые черты психологии, мировоззрения «новых людей». Но – далеко не все. Вглядываясь в Базарова непредвзято, никак не можешь понять, например, каким образом его революционность могла бы перейти в дело Чернышевского, если между ними намечены такие различия. Как; известно, Чернышевский верил в общину, в социалистические начала крестьянской души. Базаров высказывается об общине, о крестьянском быте ядовито-скептически. Чернышевский и его единомышленники большое значение придавали революционной пропаганде, просветительству, журнальной работе и т. д. Но согласитесь, что очень трудно представить себе за этим делом Базарова, да и сам он заявляет: «Во-первых, мы ничего не проповедуем; это не в наших привычках... ».

А. Батюто, автор обстоятельных комментариев к «Отцам и детям» в академическом издании, указывает на одно место как на «единственную в романе характеристику созидательной стороны в “нигилизме” 1860-х годов» и сожалеет, что оно было выпущено в окончательном тексте – «видимо, под нажимом того, кто не хотел апофеозы “Современника”» (то есть под нажимом Каткова и его круга). Выпишем эти строки, поскольку им придается такое значение. Между Одинцовой и Базаровым идет разговор об исправлении общества:

> «– Да как его исправить? – спросила Анна Сергеевна.
>
> – Надо, разумеется, начать с уничтожения всего старого – и мы этим занимаемся помаленьку. Вы изволили видеть, как сжигают негодную прошлогоднюю траву? Если в почве не иссякла сила – она даст двойной рост».

Вот и все. Теперь прочитаем комментарий этого места: «В своем ответе на вопрос капитальной важности – о способах переустройства общества – Базаров выражал сознание своей ответственности перед будущими поколениями: «старое» предполагалось уничтожить не огулом, не без разбора, а лишь убедившись в том, что «почве» это принесет пользу, что именно после уничтожения «старого», отжившего она окажется в состоянии дать «двойной рост».

Исследователь намечает, таким образом, чуть ли не программу-минимум и программу-максимум революционной борьбы, явно преувеличивая политическую конкретность базаровскоro высказывания.

(238) Между тем в том же разговоре с Одинцовой есть действительно одно место (на него указывают и автор комментариев, и другие исследователи), которое несколько конкретизирует революционность Базарова: Базаров говорит, что «нравственные болезни» всецело зависят от состояния общества, и тем самым он выступает сторонником антропологических взглядов. Но этому выска-

зыванию противоречит известная фраза Базарова: «Какую клевету ни взведи на человека, он в сущности заслуживает в двадцать раз хуже того». Последовательный сторонник антропологического принципа так бы не сказал. По его представлениям, порочность человека простирается лишь до определенной черты, а именно той, за которой начинается здоровая, незамутненная «сущность», «родовая принадлежность» всех людей. Сказать, что любое суровое суждение будет все же недостаточно для человеческой испорченности, значит поставить свои антропологические убеждения под сильный удар, лишив их конкретности и какой-либо разумной цели.

Вот у Ситникова, который считает себя учеником Базарова, есть своя «цель». Славянская венгерка, славянская вязь на визитной карточке более или менее ясно говорят об его славянофильских устремлениях (которых, кстати, начисто лишен Базаров). Есть своя «цель» и у Кукшиной: она «эмансипе», сторонница женского равноправия и всестороннего воспитания (проблемы, к которым Базаров также остается более чем холоден).

У Базарова такую определенность нащупать трудно. «Не дается, как клад в руки», как сказал бы один из героев Тургенева.

Между тем в размышлениях о Базарове все более явственно встают два вопроса. Что он делал в прошлом, помимо того, что учился в медико-хирургической академии? И что он намерен делать завтра, помимо того, что будет сдавать на доктора и служить на поприще медицины? Вокруг этой темы кружат реплики и Павла Петровича, и Одинцовой, и отца Базарова. Кажется, вот-вот Базаров раскроется и интригующая тайна будет снята. Но Базаров упорно молчит или отделывается общими словами, а его друг Аркадий дать за него полного ответа не может.

Один раз разговор особенно близко подошел к опасной черте. «Мы догадались, – говорит Базаров, – что болтать, всё только болтать о наших язвах не стоит труда, что это ведет только к пошлости и доктринерству; мы увидали, что и умники наши, так называемые передовые люди и обличители, никуда не годятся, что мы занимаемся вздором, толкуем о каком-то искусстве, бессознательном творчестве, о парламентаризме, об адвокатуре и черт знает о чем, когда дело идет о насущном хлебе, когда грубейшее суеверие нас душит, когда все наши акционерные общества лопаются единственно оттого, что оказывается недостаток в честных людях, когда самая свобода, о которой хлопочет правительство, едва ли пойдет нам впрок, потому что мужик наш рад самого себя обокрасть, чтобы только напиться дурману в кабаке». На этом Базаров кончил. Теперь попробуем уловить конкретный смысл его филиппики.

Вначале кажется, что он выступает против болтунов и обличителей либерального толка во имя более решительных, радикальных мер. Но потом оказы-

вается, что и к реформам в рамках легальности мы не подготовлены. Упоминание о «свободе, о которой хлопочет правительство», то есть о готовящейся отмене крепостного права, порождает большой соблазн видеть в Базарове критика правительственной реформы слева. Но Базаров говорит ясно: даже и эта мера едва ли принесет пользу. (Тут я снова слышу ссылку на царскую цензуру. Однако цензурные рамки заставляли недоговаривать, но не говорить того, чего честный писатель не думал; нечестному же писателю цензура была не страшна.) Словом, вторая часть речи Базарова резко противоречит первой. Объяснить противоречие мог лишь сам Базаров, но ему стало «досадно на самого себя, зачем он так распространился перед этим барином». Следовательно, он считал, что и так сказал слишком много.

Говорят наконец, что недостаток конкретности объясняется чуждой средой, в которой находится Базаров: с кем ему там откровенничать? Среда объясняет сдержанность Базарова, но не сдержанность обрисовки образа. Тургенев – такой художник, который легко брал повествовательную нить в свои руки. «Познакомим с ним читателя, пока он сидит, подогнувши под себя ножки…» (это о Николае Петровиче). «…Аркадий рассказал ему историю своего дяди. Читатель найдет ее в следующей главе» (о Павле Петровиче). И т. д. Что же (239) мешало писателю поступить таким же образом и с Базаровым, если бы он считал это нужным? Базаров – редкий пример тургеневского персонажа, у которого не только отсутствует предыстория, но по отношению к которому писатель совершенно не применяет интроспекцию (то есть авторского объяснения и проверки субъективного мира) в тех случаях, когда дело касается базаровской позиции, его прошлого и будущего (но по отношению к его любовным переживаниям такая интроспекция применяется!).

Когда речь идет о деле новом, необычном, появляется потребность изложить его в категориях, исключающих привычные ассоциации. Таков, думается, один из главных источников слова «нигилизм». В ответ на замечание Аркадия, что его друг – «нигилист» (сам Базаров, как уже отмечалось, этого определения к себе не применяет, но его и не оспаривает), Николай Петрович вынужден с удивлением переспросить и затем объясняет себе смысл этого понятия, исходя из его этимологии: «Это от латинского ***nihil***, ***ничего***, сколько я могу судить; стало быть, это слово означает человека, который… который ничего не признает?» Следовательно, раньше о таком «движении» он не слышал.

Впоследствии Тургенев с горечью отмечал, что слово «нигилист» было подхвачено всевозможными мракобесами в качестве бранной клички для людей свободомыслящих и что при написании романа он этого не предвидел. Заявление писателя, бесспорно, правдиво. В свое время А. Батюто убедительно показал, что употребление слова «нигилизм» в двух статьях Каткова 1861 года

не предшествует тургеневскому роману, но само подсказано его чтением. А еще раньше историю слова «нигилизм» до «Отцов и детей» специально исследовал академик М. Алексеев, пришедший к следующему выводу: «Слово ***нигилизм***, ***нигилист*** изредка употреблялось у нас в 30-50-х гг. без определенной смысловой окраски (ничтожество, идеализм, материализм, скептицизм), менявшейся в зависимости от случайных причин»[1]. Видимо, для Тургенева и важно было в данном случае отсутствие «определенной смысловой окраски» слова. Как в более широком плане – отсутствие определенной смысловой окраски базаровского отрицания.

Г. Бялый правильно отметил, что читателям «могло быть и даже должно было быть неясно, какое именно течение» представлял Базаров[2]. К сожалению, это сказано мельком, без дальнейших выводов. На той же странице своего труда, касаясь реплики Базарова, что Ситниковы ему нужны, так как не боги горшки обжигают, исследователь пишет: «Разумеется, Ситников может пригодиться Базарову не для медицинских занятий». Но, думается, видеть в Ситникове эмиссара по делам революции или даже революционного деятеля любого другого ранга – еще менее основательно.

Собирая воедино скупые реплики Базарова, обрывки фраз, намеки, мы намного легче представляем себе то, чего не хочет герой, чем то, к чему он стремится. Как Тургенев вел дневник Базарова, непроизвольно глядя на вещи глазами своего героя, так и мы не можем отделаться от звука его голоса, видим его сурово-презрительную насмешку, слышим его неизменное осуждение: «Пустяки!» – или самое резкое слово в его лексиконе: «Романтизм!» К Базарову применимо то, что сказано Тургеневым о Гамлете: его отрицание «сомневается в добре, но во зле оно не сомневается». И странное дело: сфера «зла» на наших глазах в романе все более возрастает, а вместе с нею возрастает и сила базаровского отрицания. Значит ли, что Базаров только разрушитель? О нет, тут нужны другие категории. Ведь мы видели, Базаров недостаточно конкретен и в своем отрицании.

А между тем кто в романе действительно находится «накануне» дела – так это Базаров. На протяжении многих глав он не живет, а жительствует, подчиняясь случаю. Остановиться у Кирсановых? Отчего и не пожить у них, если подвернулась такая возможность? Поехать в город? Тоже можно: «поболтаемся дней пять-шесть, и баста…» Идти к губернатору? «Взялся за гуж – не говори, что не дюж! Приехали смотреть помещиков – давай их смотреть!» Словно Базаров убивает время в ожидании чего-то очень важного, главного.

[1] Сборник статей в честь академика А.И. Соболенского. Издательство АН СССР. Л., 1928. С. 417.

[2] Г. Бялый. Тургенев и русский реализм. М.,Л.: Советский писатель, 1962. С. 160.

Когда Базаров прощался с Аркадием и оба чувствовали, что прощаются навсегда, (240) и Аркадий с укором спросил своего друга, неужели у того не найдется напоследок значительного слова, Базаров «почесал у себя в затылке» и сказал: «Есть, Аркадий, есть у меня другие слова, только я их не выскажу, потому что это романтизм, – это значит: рассыропиться». Как не открыл Базаров Аркадию своего значительного слова, так и не сказал нам, во что он верует и чему поклоняется. Его profession de foi[3] осталось некоей тревожащей тайной, готовой перейти в дело и не перешедшей, угадываемой и так и не угаданной, раскрываемой на протяжении всего романа и едва ли предназначенной к тому, чтобы быть раскрытой до конца.

2

Тургенев хотел изобразить в Базарове героя времени, «выраженье новейшей нашей современности» (письмо к Достоевскому от 30 октября (11 ноября) 1861 года). Он по свойству своего таланта отправлялся от конкретных лиц и фактов. Но это вовсе не значит, что он стремился к фотографическому, или, как тогда говорили, дагерротипному, отражению характера. Право на собственную концепцию образа признается за каждым художником, отчего же отказывать в нем автору «Отцов и детей»? Пора уже, кажется, оставить придирчивые сопоставления Базарова с Чернышевским, Добролюбовым или любым другим реальным лицом. Самое большое, что такие сопоставления могут дать, – это констатацию некоторой толики сходства или различия, но едва ли они объяснят, что же такое сам Базаров.

Мы видели, что во многом образ Базарова с революционными демократами просто не соотносится, и если не раз писалось, что отрицательное отношение к каким-либо фактам выражается в их искажении, но еще никто не объяснил, почему искажать эти факты нужно было до неузнаваемости. Вспомним так называемый антинигилистический роман – тут дело ясное. Антинигилистический роман пародировал революционных демократов в самом существе их деятельности: в революционной пропаганде, в попытках перестроить деревенскую жизнь на общинных началах, в эмансипации женщин, то есть в связи с теми самыми проблемами, к которым Базаров или глух, или относится отрицательно. Но, с другой стороны, именно Тургенев принадлежал к тем, кто не верил в общину, в социалистический дух крестьянина, в революционную пропаганду и т. д.[4]

[3] Исповедание веры (франц.).

[4] Критическое отношение Тургенева к общине и крестьянскому быту наглядно проявилось в его полемике с Герценом в начале шестидесятых годов. Напомню также более раннее высказывание. В 1856 году Тургенев писал С.Т. Аксакову: «…с Константином Сергеичем – я боюсь – мы никогда не сойдемся. Он в “мире? видит какое-то всеобщее лекарство, панацею, альфу и омегу русской жизни…».

И считая такое неверие признаком политической трезвости и проницательности, он сполна наделил им своего героя

И это дискредитация?

Словом, при механическом подходе образ Базарова, составляющие его элементы кажутся таинственным кодом, ключ к которому потерян.

Когда сталкиваешься с большим произведением искусства, вспоминаются слова Ф. Буслаева: «Консерватизм или либерализм не создает картины или повести, точно так же, как в старину недостаточно было одного благочестия, чтобы написать икону». Между тем мы нередко стремимся во что бы то ни стало вывести произведение только из «благочестия» или только из «либерализма». Мы горячо ратуем за историческое объяснение фактов искусства, но нередко сужаем историзм до злобы дня, расстановки сил, политической позиции, которые объясняют произведение только отчасти. Ибо историзм – сложное понятие. Оно подобно корневищу могучего дерева, и если одни его корешки стелются в поверхностных слоях, то другие уходят в глубокие слои почвы. Собственно, тайна жизненности больших произведений всегда состоит в их «многослойности».

Известно, что «Отцы и дети» захватили умы современников, как ни одно другое произведение Тургенева. На то имелись, конечно, свои основания. Многое в романе было выхвачено живьем из кипящих, бурных «шестидесятых годов». Чего стоила одна только мысль столкнуть лекарского сына, бедняка, плебея с целым сонмом помещиков и дворян – людей различных характеров, взглядов, идей и т. д. Герцен говорил, что Базаров «подавил собой» их всех – итог, который в пору действий и (241) борьбы разночинной демократии приобретал политическую окраску. Злободневная сторона романа слишком хорошо известна, чтобы на ней надо было останавливаться подробно. В то же время эта злободневность сложнее, чем часто еще считается, за нею – другие пласты романа. Слово, которое отвечает на веяния времени, – особенно если это слово художника – рождается не в один день: его исподволь формируют время и традиция.

Начнем с того, что задолго до Тургенева в искусстве наметилось противопоставление двух типов людей по признаку отношения к действительности. С одной стороны, человек реалистического склада, чуждый самообольщений и иллюзий. С другой – идеалист и энтузиаст.

Они сошлись Волна и камень.
Стихи и проза, лед и пламень
Не столь различны меж собой, –

говорилось о Ленском и Онегине, в которых Фарнгаген фон Энзе видел двойственность человеческой природы вообще и две стороны образа самого поэта. На развитие этой антитезы большое влияние оказали художественные персонажи прошлого, реальные исторические фигуры. Так, в конце XVIII века романтики

склонны были объяснять «донкихотскую пару» – сочетание трезвой положительности Санчо и энтузиазма Дон-Кихота – как символ человеческого прогресса. Одно время крайними точками антитезы служили Гёте и Шиллер. (Герцен противопоставлял «старому реалисту» Гёте с его «симпатией со вселенной» мечтательного «поэта юношества» Шиллера. Вообще в русской критике и публицистике тридцатых-сороковых годов эта параллель была ходовой.) Можно проследить и дальше судьбу указанной типологии, но мы этого делать сейчас не будем. Обратимся лишь к одному факту, поскольку он касается творчества Тургенева.

Когда появился «Хорь и Калиныч» – первый очерк из цикла «Записок охотника», многие были поражены необыкновенной новизной и смелостью изображения народа. Да, ***смелостью***, хотя тургеневский очерк почти не коснулся опасной темы крепостного права. Но Белинский писал по поводу «Хоря и Калиныча»: «Автор зашел к народу с такой стороны, с какой до него к нему никто еще не заходил».

Штрихи из очерка вроде тех, что Хоря «занимали вопросы административные и государственные», а Калиныч понимал язык природы, «пел довольно приятно» и т. д., – эти штрихи, вероятно, нейтральны в сегодняшнем восприятии. Но для людей сороковых годов прошлого века они были полны злободневного смысла, как и общая характеристика двух крестьян, в которую эти штрихи складывались. «Оба приятеля нисколько не походили друг на друга. Хорь был человек положительный, практический, административная голова, рационалист; Калиныч, напротив, принадлежал к числу идеалистов, романтиков, людей восторженных и мечтательных... » Читатель угадывал в этом описании господствовавшее понятие о двух важнейших типах мироощущений, психологического склада, даже философских воззрений. И вот, оказывается, эти понятия могут быть применены к народной жизни. В первоначальном тексте рассказа (напечатанном в «Современнике») не случайно упоминалось о Гёте и Шиллере («словом, Хорь походил более на Гёте, Калиныч более на Шиллера... »). Легко и свободно приложил Тургенев к явлениям крестьянского мира те масштабы, которые по традиции прилагались к более «высоким» сферам жизни.

После этого нам не покажется случайным, что по «складу лица» писатель сравнивает Хоря с Сократом, а по страсти к преобразованиям – с Петром Великим («…из наших разговоров я вынес одно убежденье, которого, вероятно, никак не ожидают читатели, – убежденье, что Петр Великий был по преимуществу русский человек…»). Русская народная жизнь в своем нравственном содержании поднималась Тургеневым до уровня жизни общечеловеческой.

В этом состояла особенность тургеневского изображения народа, и современники, безусловно, чувствовали ее, когда подчеркивали свежесть и новизну

его крестьянских рассказов. Белинский вслед за приведенным и словами о том, что писатель «зашел к народу» с новой стороны, описывал Хоря и Калиныча как два противоположных типа «в простом на роде». Герцен же говорил еще определеннее: Тургенев «наделил, конечно, шутки ради, одного – характером Гёте, а другого – характером Шиллера. Но по мере того, как Тургенев приглядывался к господскому дому и к чердаку бурмистра, он увлекся своей темой. (242) Шутка постепенно исчезла, и поэт нарисовал нам ***два различных, серьезных поэтических типа русских крестьян. Не привыкшая к этому публика рук оплескала***». (Курсив авт. – Ю. М.)

Но вернемся к судьбе указанного противопоставления. Во всех приведенных примерах, включая «Хоря и Калиныча», оно имеет общий смысл, выявляя психологические возможности человеческого характера. Но начиная со второй половины сороковых годов антитеза резко заостряется под влиянием конкретного, живого вопроса, который занимает русское общество. Вопросом этим является «дело» и приспособленность к нему каждого из двух противоположных типов. Такого подчеркнуто практического смысла знакомая нам типология в мировой литературе еще не получала, исключая, может быть, только гётевского «Вильгельма Мейстера».

Мы улавливаем практические нотки уже в столкновении двух Адуевых в гончаровской «Обыкновенной истории», в споре о том, что лучше, узкое дело или многосторонняя бездеятельность, причем точка зрения автора не совпадает ни с одной из спорящих сторон и равно возвышается над обеими. Почти одновременно в романе Герцена «Кто виноват?» был описан аналогичный спор между бездеятельным Бельтовым и практически трезвым Круповым.

> «– Вы предпочитаете хроническое самоубийство, – возразил Крупов... – понимаю, вам жизнь надоела от праздности, – ничего не делать, должно быть, очень скучно; вы, как все богатые люди, не привыкли к труду. Дай вам судьба определенное занятие да отними она у вас Белое Поле, вы бы стали работать, положим, для себя, из хлеба, а польза-то вышла бы для других; так-то все на свете делается.
>
> – Помилуйте, Семен Иванович, неужели вы думаете, что, кроме голода, нет довольно сильного побуждения на труд?.. Уж конечно, я не по охоте избрал жизнь трудную и утомительную для меня...
>
> – Красно-то вы говорите, красно, – заметил Крупов, – а все мне сдается, что хороший работник без работы не останется.
>
> – Да что же вы думаете, эти лионские работники, которые умирают голодной смертью с готовностью трудиться, за недостатком работы, не умеют ничего делать или из ума шутят? Ох, Семен Ивано-

вич! Не торопитесь осуждать и не торопитесь прописывать душевное спокойствие и конский щавель…»

Снова каждый из спорящих односторонен, и снова авторская позиция возвышается над ними обоими. Бельтов пассивен, так как понимает, что возможности большой политической деятельности в русских условиях перед ним закрыты, а довольствоваться малым он не желает. Крупов активен, так как видит смысл своей врачебной практики и высоко мыслью не заносится. Один исходит из сложившегося уклада, другой из несоединимого с ним идеала. Один говорит: всё или ничего! Другой отвечает известной поговоркой: лучше синица в руках, чем журавль в небе.

Своеобразным итогом подобных исканий и размышлений явилась знаменитая речь Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот», произнесенная в январе 1860 года, незадолго до начала работы над «Отцами и детьми». Тургенев выбрал двух героев мировой литературы, так как в них «воплощены две коренные, противоположные особенности человеческой природы – оба конца той оси, на которой она вертится». В общем-то, можно сказать, что Гамлет и Дон-Кихот, в интерпретации Тургенева, близки к традиционному разграничению трезвого человека и человека экстремы. Но это разграничение проведено с небывалым еще упором на «дело». Весь тургеневский анализ буквально дышит пафосом дела. Писатель, например, спрашивает: «Что нужды, что, думая иметь дело с вредными великанами, Дон-Кихот нападает на полезные ветряные мельницы... Кто, жертвуя собою, вздумал бы сперва рассчитывать и взвешивать все последствия, всю вероятность пользы своего поступка, тот едва ли способен на самопожертвование. С Гамлетом ничего подобного случиться не может: ему ли, с его проницательным, тонким, скептическим умом, ему ли впасть в такую грубую ошибку! Нет, он не будет сражаться с ветряными мельницами, он не верит в великанов... но он бы и не напал на них, если бы они точно существовали». Тургенев приходит к выводу, что Гамлет и Дон-Кихот знаменуют «две силы косности и движения, консерватизма и прогресса», «основные силы всего существующего».

Не нужно подробно говорить (это, в общем-то, известно), что тургеневские размышления были продиктованы реальной (243) русской жизнью, наступлением новой эпохи – «эпохи шестидесятых годов» – страстной мечтой писателя о сознательно героических натурах, о человеке дела. Несмотря на то, что оба типа обрисованы, как равно необходимые и дополняющие друг друга, Дон-Кихот по своему реальному значению превосходил Гамлета. Именно в Дон-Кихоте Тургенев признавал то начало движения и воли, в которых так нуждались передовые русские люди, прошедшие через философские искания, рефлексию, мучительные колебания и неверие в свои силы.

Слово, выношенное Тургеневым-теоретиком, отозвалось и в его творчестве: явился Инсаров. Современникам Тургенева тотчас стало ясно, что мысль речи о Гамлете и Дон-Кихоте и мысль повести одна и та же... В Инсарове должно быть выражено «высокое начало самопожертвования»[5]. Его угрюмая сосредоточенность на одной идее и готовность претерпеть ради нее любые лишения, даже известная сухость и односторонность натуры, закрытой и интересам поэзии, и многосторонним влияниям жизни, – все это воспринималось как прямая конкретизация и развитие донкихотского типа. Казалось бы, путь был намечен; следующий тургеневский герой подтвердит сказанное и добавит новые, более яркие черты к облику героя времени… И вот явился Базаров.

Вы вдумываетесь в Базарова, в этот последний отпрыск большого «типологического» древа, и поражаетесь: какое же он необычное, сложное явление! С одной стороны, идея дела организует важнейшие центры базаровской психики. Либеральное критиканство, дряблость, краснобайство чуют в Базарове своего смертельного врага. Базаров засучивает рукава, готовится к драке, к борьбе. Он и поэзию и «художества» отвергает по тем же мотивам, что и Инсаров: от них не дождешься ощутимого эффекта, они бесполезны. Но с другой стороны…

Тургенев отмечает, что люди донкихотского типа живут «вне себя, для других», они бескорыстны до забвения собственных интересов и личности. Для Базарова вопрос о том, достойны ли другие затрачиваемых им сил, – не праздный, и с болью шевелится в нем сомнение, стоит ли еще лезть из кожи ради какого-то «Филиппа или Сидора», который даже спасибо ему не скажет. Тургенев замечает, что Дон-Кихоты ведут за собой толпу, хотя она и побивает их на первых порах каменьями. К Базарову люди тянутся, но он отваживает их ледяным презрением. Сомнения в правильности выбранных средств свойственны Гамлету, а не Дон-Кихоту. Но что такое базаровский скепсис по отношению к общине, к мужику, к крестьянскому быту, к пропаганде и т. д., как не прогрессирующее хроническое сомнение? От сражения с великанами Базаров, как Гамлет, пожалуй, не уклонится, но перед этим он не раз подумает, действительно ли перед ним великаны, а не ветряные мельницы и действительно ли в его руках оружие, а не картонный меч.

Тургенев признавал, правда, что деление на два типа условно в том смысле, что каждый человек лишь приближается к одному из них. Но отношение Базарова к этой дилемме значительно сложнее. Если хотите, это гамлетизирующий Дон-Кихот – сочетание необычное и в старом смысле ненормальное. Понадобились необычайные обстоятельства, чтобы его вызвать. Как аномалия стрелки компаса указывает на приближение к магнитному полю, так и смешение устой-

[5] «Русское слово». № 5. 1860. Отдел 111. С. 16.

чивых, освещенных мировой традицией психологических категорий говорит о том, что тургеневский герой времени, «человек дела», вступил в полосу кризиса.

3

Что же произошло? Вдумаемся в следующую особенность Дон-Кихота, которую писатель считает, пожалуй, основной. «Повторяем: что выражает собою Дон-Кихот? Веру прежде всего, веру в нечто вечное, незыблемое, в истину, одним словом, в истину, находящуюся ***вне*** отдельного человека, не легко ему дающуюся, требующую служения и жертв, но доступную постоянству служения и силе жертвы». Слово «вне» выделено писателем. С этим акцентом связана целая эпоха общественного сознания, которую Тургенев постигал, разумеется, прежде всего непосредственно, острым взглядом художника. Однако и сознательную мысль Тургенева, с живейшим вниманием следившего за философским движением века, мы не будем сбрасывать со счетов.

От ранних немецких романтиков через философские системы Канта, Фихте и Шеллинга (244) к учению Гегеля, величайшего из систематиков, ярко проступает все возрастающее стремление человеческого ума к универсальности. К приведению всего сущего, универсума, к одному философскому знаменателю. К «подчинению» всех многообразных и разнокалиберных фактов физического и духовного бытия, прошлого и настоящего одному мировому закону, понимаемому, разумеется, идеалистически – как дух, Идея. Мир был организован, человеческая история тоже: важно было уловить принцип организации и поступать в согласии с ним.

Обратите внимание, как тесно увязаны в жизни Дон-Кихота неслыханные трудности с необыкновенными преимуществами: вот Дон-Кихот, увиденный глазами человека XIX века! Дело требует от него служения и жертв, но дано ему извне. Человек не вырабатывает в себе веры, он приобщается к ней. Поэтому возможно «постоянство служения». Предполагать, что в механизме организации мира что-либо откажет, не приходится. Дон-Кихот принимает мельницы за великанов и цирюльничий таз за волшебный шлем Мамбрина не из-за легковерия или слепоты, но потому что исключает непредвиденное. Мир в основе своей разумен, хотя в нем и сильны неразумные силы.

Вступая в жизнь, человек попадает в поле действия некоей предопределенности – жестокой и утешительной в одно и то же время. Мировому духу, любил говорить Гегель, спешить некуда. Медленно и уверенно осуществляет он свою работу, подчас обрекая на заклание целые поколения. Но зато тем, кому выпали звездные часы (например, представителям народа, возглавляющего ***в данный момент*** всемирно-исторический прогресс), – им можно позавидовать. Но и тем миллионам, которым суждено лишь унавоживать своими телами

почву для будущих поколений, и им сохранена утешительная возможность сознавать, что они составили необходимое звено общего развития.

Не следует думать, что все это касалось лишь специальных философских вопросов. Идеи универсальности определяли весь строй мыслей и чувств не одного поколения русских интеллигентов, влияли на решение кардинальных проблем – о борьбе со злом, о справедливом устройстве общества. Вот лишь один пример из множества подобных. Станкевич сообщал в одном из писем: «Марков (русский художник, проживавший в Риме. – Ю. М.) был на днях у меня и закидал меня философскими вопросами и сомнениями, на которые было ему трудно отвечать… Я никогда почти не делаю себе таких вопросов. В мире господствует дух, разум: это успокаивает меня насчет всего. Но его требования не эгоистические – нет! существование одного голодного нищего довольно для него, чтоб разрушить гармонию природы. Тут трудно отвечать что-нибудь, тут помогает характер, помогает невольная вера, основанная на знании разумного начала»[6]. Станкевич не мирился (как обычно считают) в тривиальном смысле этого слова с гримасами и горестями жизни, но он апеллировал к философской мудрости и терпению. На историю можно положиться как на ариаднину нить: как она ни запутанна и ни длинна, но к свету выведет.

Кстати, и знакомая нам антитеза трезвого человека и энтузиаста «дела» (то есть, по понятиям Тургенева, Гамлета и Дон-Кихота) соответствовала в значительной мере только что описанному типу мышления. Мало того, что она стремилась к универсальности, к подразделению всего многообразия человеческого материала на два кардинальных типа, стремилась, далее, к их будущему объединению (в духе философского синтеза противоположностей), но и сама характеристика этих типов была вдохновлена философскими посылками. Нужно было освободиться от мечтательности, ***прекраснодушия***, как любили говорить русские гегельянцы, приучить себя к холодно бесстрашному пониманию мирового закона, сохранив одновременно и широту взгляда.

Мы иногда упрощенно понимаем рост естественнонаучных и материалистических интересов начиная со второй половины сороковых годов как только освобождение от идеалистических посылок. Это лишь одна сторона процесса. Вместе с нею проходило начавшееся у нас еще в рамках идеализма (о западной философии я уже не говорю) освобождение от гегелевской Allgemeinheit, всеобщности.

И едва ли можно понять все значение базаровской вражды к романтизму, если не (245) учесть следующий характерный сдвиг. Для целой плеяды русских мыслителей философия – то есть истинная философия, вначале шеллингианская система тождества, а затем гегелевского типа, – враждебна романтизму.

[6] Н.В. Станкевич. Переписка. М., 1914. С. 707.

Для Базарова истинное знание враждебно и романтизму, и указанной философии, вместе взятым. Чуткий Павел Петрович уловил этот сдвиг. «Прежде, – говорит он, – были гегелисты, а теперь нигилисты».

Мы также не поймем непримиримой ненависти Базарова к «принципам», к общим понятиям, в числе которых есть и такие, как «прогресс», «материализм», если не учтем, что они в его глазах представляют некие универсалии, предлагаемые человеку извне. И науки им признаются только конкретные, а не наука вообще, какою претендовала быть философия. Тут, пожалуй, мы приближаемся к сердцевине его мироощущения.

Базаров не признает «никаких авторитетов». «И чему я буду верить? Мне скажут дело, я соглашаюсь, вот и всё». «Я ничьих мнений не разделяю: я имею свои». Что значит эта почти маниакальная враждебность Базарова к авторитетам, среди которых, вероятно, есть и близкие ему по духу? Больше всего боится он, чтобы к нему кто-нибудь не подкрался незаметно и не заарканил в свою веру.

Об Инсарове окружающие говорят, что осуществляемое им дело сильнее его. «Кто отдался весь… весь… весь… тому горя мало, тот уж ни за что не отвечает. Не я хочу: ***то*** хочет». «То» руководит и действиями Дон-Кихота. Базаров же не хочет этого «то» и не верит в него. Живые веяния времени он стремится претворить в свой взгляд и признает их лишь постольку, поскольку они исходят из его натуры. Когда Базаров с вызовом говорит, что честность есть ощущение и что «глубже этого люди никогда не проникнут», то он как раз выступает против навязывания ему любого категорического императива.

Новизна мироощущения Базарова ярко выступила в его восприятии природы. Чувство природы, вообще говоря, – симптоматичный фактор, быстро улавливающий малейшие перемены в типе мышления. Для ранней романтической натурфилософии человек – частица природы, одна клетка макрокосма. В великих философских системах человек объединен с природой единством законов развития. И в том и в другом случае человек не противостоит природе, между ними существуют близкие, доверительные отношения, высокий пример которых явил Гёте:

Была ему звездная книга ясна,
И с ним говорила морская волна.

Для Базарова же произошло отпадение человека от природы. Вот его знаменитые слова из XXI главы: «…Я думаю: я вот лежу здесь под стогом... Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностию, где меня не было и не будет… А в этом атоме, в этой математической точке кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже... Что за безобразие!..»

Природа к человеку ни добра, ни враждебна – она равнодушна. Природа и человек – величины несоизмеримые и несопрягаемые. В сравнении с вечной природой человек мучительно ощущает свою эфемерность. Этого ощущения, конечно, не было бы при пантеистическом или философско-систематическом отношении к природе.

Базаровские слова близки высказыванию о природе художника из «Довольно»: «Бессознательно и неуклонно покорная законам, она не знает искусства, как не знает свободы, как не знает добра; от века движущаяся, от века преходящая, она не терпит ничего бессмертного, ничего неизменного...» Острота восприятия «равнодушной природы» состоит здесь в том, что в ней уже не признается мировой разум.

На это могут возразить, что базаровские слова произнесены в состоянии депрессии, после объяснения с Одинцовой. Но что такое его всем известный афоризм: «природа не храм, а мастерская, и человек в ней работни», – как не выражение того же мироощущения? Природа уже не «мировая душа» (какою она была и осталась для черпающего в ней утешения Николая Петровича) – это скорее скопище отчужденных и мертвых предметов, противостоящих человеку. Человек должен их покорить и поставить себе на службу.

Базаров ощущает себя один на один с природой. Он на краю бездны, которая «ежеминутно под ним разверзнуться может». Все остальные люди словно не в (246) счет. Но индивидуализм Базарова нельзя понимать слишком буквально. Это скорее самочувствие отдельного «я» перед лицом мира, бесконечно более сложного, чем это казалось раньше. В этих условиях у него нет более верного средства проверить свою силу, чем предъявить все свои права.

Создалась новая, необычайно напряженная ситуация – назовем ее философской, памятуя, однако, об условности этого понятия. Эта ситуация не отменяет ситуацию злободневную, конкретную (к которой обычно сводят содержание романа), но она шире, объемнее ее. В ней – переломный момент длительного духовного развития. С одной стороны, преодоление универсальности необычайно развязало волю человека, его творческую жизнеспособность. Но с другой – оно наполнило его новыми, неведомыми еще сомнениями. Каков реальный объем человеческой свободы? Что регулирует отношения людей друг к другу в новом, распавшемся мире? Какова степень общности понятий о мире, долженствующих заменить универсальность гегелевского типа? Эти и другие вопросы со всей силой будут поставлены Достоевским и другими писателями. В тургеневском романе они еще не дифференцированы и тем более не нашли своих ответов. В «Отцах и детях» схвачен самый момент перелома. Казалось бы, освобождение от высшей предопределенности облегчает положение человека. Увы, человек

требовательнее бога. На изменение ситуации Базаров ответил – и в этом его главное отличие – бесконечной, прогрессирующей требовательностью.

Но от этой же необычной ситуации – волны пессимизма и безверия, которые порою захлестывают и Базарова. «Я думаю: хорошо моим родителям жить на свете! Отец в шестьдесят лет хлопочет, толкует о “паллиативных” средствах... и матери моей хорошо: день ее до того напичкан всякими занятиями, ахами да охами, что ей и опомниться некогда; а я... » Подтекст этого сетования ясен: у родителей хоть какая, а есть цель, у него же ее нет. Пожалуй, верх самоиронии Базарова – поведение во время дуэли. Для Павла Петровича дуэль – дело чести, он вступает в нее с сознанием своей благородной миссии. Для Базарова дуэль – шутовская комедия, однако не забудем, что в ней он хладнокровно ставит на карту свою жизнь. Скажут, что все это он говорит и делает после объяснения с Анной Сергеевной. Но сама ситуация, в которой любовная трагедия приобретает повышенное значение и способна резко изменить самочувствие такого человека, как Базаров, – говорит сама за себя.

Во времена, более близкие к нам, ситуация романа была бы определена как столкновение человека со «слепым процессом». Несомненно, в «Отцах и детях» отразился один из начальных моментов перехода к новым воззрениям. Но именно поэтому во избежание модернизации мы должны провести демаркационную линию.

Базаров сомневается в разумности мироздания, но в возможностях разума как силы, познающей и преобразующей жизнь, он не сомневается. Он только уклоняется от конкретных ответов на этот счет, держа их в тайне. В «Отцах и детях» перспектива развития не оборвана, оставлены в силе различные возможности, в том числе и возможность перехода к новой общности взглядов. Какая из этих возможностей осуществится – на это ни Базаров, ни роман в целом не отвечают. Тут снова видно все значение тургеневской сдержанности в передаче воззрений его героя.

Но то, что описанная ситуация промежуточная и удержаться навсегда на ней невозможно – в романе заявлено ясно. Понимает это и Базаров. У него чешутся руки, он грозится ломать других. Пока же он ломает в основном себя («Наш брат, самоломанный», – говорит он). Вероятно, будущая ситуация потребует уже не Базаровых. Сила же Базарова – в безграничных требованиях, которые он предъявляет к другим и к себе. Вернее, к себе и к другим.

«Решился все косить – валяй и себя по ногам!» – высший принцип базаровской этики. Самокритику Базарова тоже нельзя понимать слишком личностно. Это самосознание человека, знающего, что для победы всякого нового движения нужно, чтобы оно само проверило свою жизненность. И коли не выдержит – значит, ему «туда и дорога».

В разговоре с Аркадием Базаров обронил интересную фразу – «противоположное общее место», – пояснив ее так: «Сказать, например, что просвещение полезно, это общее место; а сказать, что просвещение вредно, это противоположное общее место. Оно как будто щеголеватее, а в сущности одно и то же». Базарову не по душе (247) трюизмы любого толка – реакционного или прогрессивного. Ему не нравится то, что входит в привычку, становится мнением многих. Вероятно, Аркадий не слишком упрощает высказывания своего друга, но, будучи произнесены второй раз, они нередко вызывают в Базарове мучительное отвращение. Базаров – в вечном отталкивании от обычного, входящего в массовое употребление. Приглядевшись к нему, он уже видит в нем оборотную сторону. Одинцовой не претят его резкие суждения, так как ей претило «одно пошлое», «а в пошлости никто бы не упрекнул Базарова». «Пошлое» понимается тут как раз в смысле обыкновенного («пошлым» в смысле «циническим» Базаров грешит не раз). Базаров как тип не допускает повторения – в одной ли фразе или в другом сходном типе. Повторение Базарова – это карикатура, Ситников, в лучшем случае это Аркадий. По самому существу своих безграничных стремлений Базаров должен быть один.

Да, Базаров – максималист. Качество, отличавшее людей романтического типа, неисправимых мечтателей, энтузиастов, тесно соединилось с его вполне трезвым отношением к жизни и к делу. Это близко тому, что говорил Тургенев (в записках к роману «Новь») о «романтиках реализма». На почву реальности Базаров перенес неутолимую жажду совершенствования. «...Удовлетворить Базарова, – отмечал Писарев, – могла бы только целая вечность постоянно расширяющейся деятельности и постоянно увеличивающегося наслаждения». Целая вечность! Где же ее взять на нашей ограниченной земле, в мире относительных ценностей? Романтик переносил свою жажду совершенства в страстное томление – «туда!». Базаров этого сделать не мог бы и не стал бы. «К несчастию для себя, – продолжает Писарев, – Базаров не признает вечного существования человеческой личности».

Между тем вполне закономерно в тургеневском романе вновь возникает такая расстановка главных персонажей, над преодолением которой немало потрудились писатели в прежние годы. От «Евгения Онегина» по длинной цепи произведений, некоторые из них мы уже называли – «Обыкновенная история», «Кто виноват?», «Хорь и Калиныч» и т. д., – проходит последовательное стремление лишить главного героя монопольного места, окружить его «оппонентами», приставляющими друге грани действительности, выдвинуть хор равноправных или по крайней мере не столь резко удаленных друг от друга на иерархической лестнице голосов. В «Отцах и детях» повествование вновь тяготеет к прежней структурной формуле: один «против» всех.

Душевным движениям друга Базарова Аркадия принято не доверять. А, собственно, почему? Аркадий по-своему умен и поэтичен. Он говорит Кате: «...***Ясень*** по-русски очень хорошо назван: ни одно дерево так легко и ***ясно*** не сквозит на воздухе…» Это хорошо сказано, так мог бы сказать и сам Тургенев. Проигрывает Аркадий тогда, когда перестает быть самим собой, когда пытается взвалить себе на плечи груз базаровского максимализма. Этот груз явно не по нему, но и многие ли его выдержат?

«Я теперь уже не тот заносчивый мальчик, каким я сюда приехал... – говорит Аркадий Кате, – я по-прежнему желаю быть полезным, желаю посвятить все мои силы истине; но я уже не там ищу свои ***идеалы***, где искал их прежде; они представляются мне ***гораздо ближе***». (Курсив авт. – Ю. М.) Сам не сознавая того, Аркадий разыграл перед Катей небольшую поэтическую пьеску, направленную против той, какую представляли шиллеровские «Идеалы» – эта вдохновенная греза всех русских романтиков.

У больших произведений искусства есть интересная особенность: в лежащей в их основе коллизии всегда «запрятана» другая коллизия, в последней – еще одна, и так, вероятно, до бесконечности. Время, углубляя произведение, открывает в нем внутри одной поэтической возможности – новую.

Простейшая мысль, к которой подводил тургеневский роман, – будто в нем дано столкновение поколений, отцов и детей, людей разного возрастного и культурного типа. Внутри этого конфликта увидели более острый и для произведения более оправданный – конфликт плебея и аристократов. Но и этим не исчерпывается все богатство содержания романа. В глубине его мы явственно различаем большую философскую проблему, и конфликт Базарова с окружающими исполнен высшего значения. Эпитет «сатанинский», брошенный Павлом Петровичем, не пустой по отношению к Базарову. Базарову выпала доля пережить начальную (248) стадию нового и, вероятно, самого мучительного вида отпадения – отпадения от мира, в котором уже нет бога.

4

Давно известно, что отношение героя к любви и смерти открывает его важнейшие черты. Остановимся и мы на любви и смерти Базарова: в них выражается философское значение этого образа.

Базаров любит безответно; безответная любовь написана ему на роду. Предположим, что Одинцова ответила бы на его чувства: Базаров в роли возлюбленного, счастливого мужа – мыслимая ли это картина?.. О Елене, узнавшей, что она любима Инсаровым, говорится: «Тишина блаженства, тишина невозмутимой пристани, достигнутой цели... наполнила ее всю своею божественной волной». Тишина и блаженство –·это то самое, что противопоказано

Базарову. Да и «пристань» тоже. Предположим невероятное: Одинцова не только полюбила Базарова, но и готова разделить его заботы, взяться за то же дело. Очень была бы достойная картина, если бы... если бы Базаров знал сам, на каком деле он остановится.

Байрон, кажется, говорил: чтобы стать поэтом, надо бедствовать или пережить несчастливую любовь. Чтобы остаться максималистом, Базаров должен был полюбить безответно.

А между тем Базаров любит как здоровый, нормальный мужчина, и любовь в смысле идеальном, в смысле «романтизма средних веков», он не понимает. Рыцарь Тоггенбург, заточившийся в монастырь в сладком томлении по возлюбленной, – предмет его желчных насмешек. Нет основания считать, что, переживая свою трудную любовь, он в чем-либо изменился по части такой идеальности; да и Анна Сергеевна – не средневековая дама сердца. Если Базаров с удивлением узнает в себе рецидивы романтизма и берется ожесточенно преследовать их, то это означает прежде всего непреодолимую силу нормального чувства. «Нравится тебе женщина, – говаривал он, – старайся добиться толку; а нельзя – ну, не надо, отвернись – земля не клином сошлась». Но, оказывается, «отвернуться» нельзя, нет сил.

Но откуда же эта «злоба» в любви Базарова и почему Одинцову пугает его недоброе выражение лица? Базаров – человек изменившегося миросозерцания, нового строя чувств. Романтизм «средних веков», как и классический романтизм (в этом они сходились), переносил свой идеал в любимого человека. Любовь – небесная сила, а красота, любимая женщина – одно из воплощений (вероятно, ярчайшее) философской разумности мира. Поэтому необычайно высоко поднималась любовь платоническая: красоте как воплощению идеальности следовало прежде всего поклоняться, владеть ею – необязательно. Но Базаров, мы знаем, никаких общих сил, данных нам идеально, не признает. Для него существует только конкретная женщина, Анна Сергеевна Одинцова, со своим чарующим голосом, стройным станом, покатыми плечами. Ее надо взять, подчинить себе, как подчиняют природу (снова вспомним базаровский афоризм о природе). Подчинить себе, плебею и бедняку, эту гордую аристократку. Но зато и в случае неудачи боль такого чувства намного острее, чем любви романтической. Она не может найти себе утоления в сладкой мысли о бескорыстно-преданном поклонении идеалу. Она переживается как обида, почти как оскорбление и потому неразлучна со «злобой».

Точно так же и смерть в новой ситуации переживается острее и трагичнее. Для человека, видящего высший смысл своей краткой жизни, удары судьбы оправданы.

Кто слез на хлеб свой не ронял,
Кто близ одра, как близ могилы,
В ночи, бессонной, не рыдал, –
Тот вас не знает, вышни силы!

На жизнь мы брошены от вас!
И вы ж, дав знаться нам с виною,
Страданью выдаете нас,
Вину преследуете мздою.

Человеческому самолюбию гораздо легче сознавать, что кто-то «выдает» его страданью, чем думать, что оно причинено им самим или возникло из не провоцируемого никем стечения обстоятельств. Пусть это «кто-то» будет личная сила или абсолютная идея. Пусть сила злая – все же это лучше, чем ничего. «Увы! Не привидения, не фантастические, подземные силы страшны; не страшна гофманщина... Страшно то, что нет ничего страшного...» – записывает художник из тургеневского «Довольно». Под «гофманщиной» тут имеется в виду оправдание (249) ирреальным, то есть одухотворение страшного элемента в жизни.

Но именно поэтому смерть Базарова должна была быть от случайной причины. В ней некого винить, кроме своей собственной небрежности. Она ничем не искупалась – ни высокой жертвой, ни интересами «дела», к которому готовился Базаров. Это испытание смертью в самом прямом и чистом значении этого слова.

Базаров не мог черпать утешения ни в натурфилософском, ни в пантеистическом (в том числе и в духе Шопенгауэра) понимании смерти, не говоря уже о личном бессмертии. Человеческая жизнь – искра, которая взлетела над потоком и в него бесследно канет. Думать по-другому – значит впадать в «романтизм». До сих пор Базаров понимал эту истину «теоретически», в общем виде. Теперь ему предстояло испытать ее на своей шкуре.

Ибо хорошо известно: одно дело не верить в «принципы», когда ты здоров, силен, и другое – когда обстоятельства складываются круто. Многие сильные умы в этой ситуации ломались и находили утешение в мистицизме и религии (и Базарову, как нарочно, предоставляется такая возможность, но он ее отвергает). Если же не в религии, то по крайней мере в самообмане, в надеждах. Базаров отвергает и эту возможность. Где же ему почерпнуть мужества? Только в себе самом, в бестрепетно ясном взгляде правде в глаза. И в последний момент он говорит: «до сих пор не трушу... а там придет беспамятство, и ***фюить***!», «Все равно: вилять хвостом не стану».

В одном из произведений Тургенев писал, перефразируя Паскаля: если бы целая вселенная раздавила человека, он «был бы все-таки выше вселенной, по-

тому что он бы знал, что она его давит, а она бы этого не знала». Утешение, конечно, слабое, но Базаров обнаружил нечто большее, чем знание, – стойкость. До конца не отступился он от своего гордого «нет!», сказанного и перед лицом «вселенной», и перед бездной, которая его поглотила.

А все же есть в смерти Базарова примиряющий элемент, понимаемый, разумеется, не тривиально, а в смысле ее достаточного основания, соответствия задуманному типу. Вообще трудно назвать другого писателя, у которого бы так часто произведения оканчивались смертью героя и эта смерть была бы так значима. У Тургенева есть смерть борца и смерть жертвы, смерть неудачника и смерть игрока, ставящего на карту жизнь и отдающего ее бестрепетно за миг наслаждения. Смерть Базарова оправдана по-своему. Как в любви нельзя было доводить Базарова до «тишины блаженства, тишины невозмутимой пристани», так и в его предполагаемом деле он должен был остаться на уровне еще не реализуемых, вынашиваемых и потому безграничных стремлений. Базаров должен был умереть, чтобы остаться Базаровым.

5

Теперь мы можем остановиться на некоторых моментах критического восприятия «Отцов и детей». Как известно, одним из первых с развернутой оценкой романа выступил критик «Современника», журнала революционно-демократического направления. К сожалению, это был Антонович. Речь идет о его известной статье «Асмодей нашего времени».

Читая сейчас эту статью, не можешь отделаться от вопроса: какое произведение разбирает критик? Кажется, что Антонович читал какую-то неизвестную нам, навсегда утраченную редакцию «Отцов и детей».

М. Антонович писал: «…Вы забываете, что перед вами лежит роман талантливого художника, и воображаете, что вы читаете морально-философский трактат, но плохой и поверхностный, который, не удовлетворяя уму, тем самым производит неприятное впечатление и на ваше чувство. Это показывает, что новое произведение г. Тургенева крайне неудовлетворительно в художественном отношении». Далее: «О нравственном характере и нравственных качествах героя и говорить нечего; это не человек, а какое-то ужасное существо, просто дьявол, или, выражаясь более поэтически, асмодей. Он систематически ненавидит и преследует все, начиная от своих добрых родителей, которых он терпеть не может, и оканчивая лягушками, которых он режет с беспощадной жестокостью». «И от этого в целом выходит не характер, не живая личность, а карикатура, чудовище с крошечной головкой и гигантским ртом, с маленьким лицом и пребольшущим носом…»

Можно без конца выписывать из Антоновича подобные места, которые звучат столь же дико. Но интереснее посмотреть, почему (250) все-таки критик пришел к своим выводам. Эстетическая глухота Антоновича, о которой много и правильно писалось, не объясняет нам всего дела.

Свой подход к произведению Антонович обозначил достаточно ясно.

«Везде, – писал он, – в статистике, экономии, торговле, всегда берут для сравнения средние величины и цифры; то же самое должно быть и в нравственной статистике. Определяя в романе нравственное отношение между двумя поколениями, автор, конечно, описывает не аномалии, не исключения, а явления обыкновенные, часто встречающиеся, средние цифры, отношения, существующие в большинстве случаев и при равных условиях. Из этого выходит необходимое заключение, что г. Тургенев представляет себе вообще молодых людей такими, ка ковы молодые герои его романа, и, по его мнению, те умственные и нравственные качества, которыми отличаются последние, принадлежат большинству молодого поколения, то есть, выражаясь языком средних чисел, всем молодым людям; герои романа – это образцы современных детей».

Итак, вся художественная, философская концепция произведения не в счет. Глаз писателя – нечто вроде статистического аппарата, перерабатывающего жизненные впечатления в «средние величины и цифры». Вне художественной мысли автора героям назначено лишь представлять различные типы действительности в их «среднем» выражении. А если так, то критику, имеющему, конечно, свои понятия об этих типах, предоставлена широкая возможность упрекать писателя в искажении. На глазах читателя Антонович описывает порочный круг: вначале Базаров принимается за того, кем он должен быть, а затем на основе созданной («средней») нормы он уличается в недостатках, отступлениях и излишествах. Общий вывод: роман – непростительная клевета на молодое поколение.

В работе «К спорам об “Отцах и детях”» Г. Фридлендер пишет, что статья Антоновича заслуживает доли оправдания как литературный памфлет: «Антонович вовсе не стремился в этой статье дать полную, строго объективную историческую оценку “Отцов и детей”, – нужна изрядная доля наивности, чтобы приписывать ему такое намерение». Он лишь хотел «предельно заострить» некоторые черты «с целью дискредитировать роман Тургенева в глазах молодого поколения»[7]. Допустим, что это так (хотя в действительности можно привести немало данных, показывающих, что Антонович стремился к «полной» оценке романа). Но ведь памфлеты пишут не на любое произведение. Памфлет означает, что его автор если и находит в произведении какие-либо достоинства,

[7] Русская литература. № 2. 1959. С. 136.

то считает их незначительными, мелкими, не препятствующими уничтожающему приговору. Выбор жанра памфлета есть уже оценка произведения в целом.

Однако Г. Фридлендер прав в том, что нельзя представлять выступление Антоновича в качестве изолированного эпизода. Между ним и позицией выдающихся революционных критиков отношения достаточно сложные.

С одной стороны, известно, что Герцен находил в романе много хорошего, «мастерски-очерченного», что Салтыков-Щедрин считал «Отцы и дети» значительным произведением. Эта позиция подтверждена их письмами и печатными выступлениями. Прямым свидетельством отношения Чернышевского к роману до ссылки остался, к сожалению, только краткий пассаж из не опубликованной критиком статьи «Безденежье» с резкой оценкой тургеневского изображения «нигилистов». Но едва ли можно допустить, что Чернышевский, выступи он со специальным разбором «Отцов и детей», впал бы в ту заушательскую и плоскую манеру, какой придерживался Антонович. «Памфлета», вероятно, Чернышевский на «Отцов и детей» не написал бы.

Но, с другой стороны, известно, что и Щедрин и Герцен принимали роман с большими оговорками. Эти оговорки относились в основном к образу Базарова, его «делу». Щедрин называл Базарова «болтуном», а Герцен – «слишком натянутым, школьным, взвинченным типом». За этими упреками стояла посылка, что Тургенев намеревался изобразить в Базарове конкретный тип современной русской жизни, а также опасения, какое воздействие окажет такое изображение на политическую борьбу и поведение молодежи. И если эти опасения имели свои основания, то исходная посылка соответствовала роману Тургенева далеко не полностью. Точнее говоря, она соответствовала одному, «злободневному» уровню (251) «Отцов и детей», который не исчерпывал их более глубокой философской концепции.

Когда в произведении видят попытку отражения строго определенного типа, обычно появляется желание пойти дальше и разыскать реальный прототип. Так получилось с Базаровым: в нем увидели карикатурное изображение Добролюбова. Не опосредствованное отражение каких-то черт добролюбовского характера (что, может быть, и имело место), а именно сознательное его искажение в целях дискредитации. Обстоятельств, которые могли внушить эту мысль, было более чем достаточно. Тургенев порвал с «Современником» после добролюбовской статьи о «Накануне». Писатель болезненно реагировал на резкие суждения о «Рудине» в одной из рецензий Чернышевского, автором которой Тургенев посчитал Добролюбова. Незадолго до напечатания «Отцов и детей» Добролюбов умер. В литературных кругах циркулировали слухи, что Тургенев в готовящемся произведении сведет счеты с критиком, контрударов которого уже можно было не опасаться. (Ю. Жуковский даже спустя три года после напечатания романа

утверждал в «Современнике», что Тургенев «в отмщение критику сочинил пасквиль на Добролюбова и, изобразив его в лице Базарова, назвал его нигилистом».)

В 1884 году Чернышевский писал: «…Я полагаю, что справедливо было мнение публики, находившей в “Отцах и детях” намерение Тургенева говорить дурно о Добролюбове. Но я расположен думать, что и Тургенев не совершенно лицемерил, отрекаясь от приписываемых ему мыслей дать в лице Базарова портрет Добролюбова... Но если предположить, что публика была права, находя в “Отцах и детях” не только намерение чернить Добролюбова косвенными намеками, но и дать его портрет в лице Базарова, то я должен сказать, что сходства нет никакого, хотя бы и карикатурного». Казалось бы, вопрос ясен. А между тем в тех же воспоминаниях Чернышевский пишет: «Открытым заявлением ненависти Тургенева к Добролюбову был, как известно, роман “Отцы и дети”».

Более глубокое истолкование тургеневский роман нашел в статьях Писарева. Это может показаться парадоксальным: Писарев – будущий «разрушитель эстетики», критик. который в значительно большей степени, чем, скажем, Чернышевский, грешил прямолинейным подходом к искусству. Однако парадоксы конкретны, как и истина.

Не последнюю роль в писаревской оценке «Отцов и детей» сыграла его общая позиция. В то время, когда писалась самая значительная его статья о романе, «Базаров», политические взгляды критика отличались замечательной трезвостью. Сохраняя верность «беспощадному отрицанию», то есть идее революционности, Писарев в то же время не верил в общину, в успех крестьянского восстания и мучительно раздумывал над средствами борьбы. Следующие слова критика о Базарове несут на себе печать автопризнания: «Базаров – человек жизни, человек дела, но возьмется он за дело только тогда, когда увидит возможность действовать не машинально. Его не подкупят обманчивые формы; внешние усовершенствования не победят его упорного скептицизма; он не примет случайной оттепели за наступление весны». Кроме того, в подходе к тургеневскому роману Писарев, видимо, не подавлял в себе и не насиловал тонкого эстетического чувства, которое ему, безусловно, было присуще.

Самая главная черта статьи Писарева – стремление понять Базарова именно таким, каким он изображен в романе. Перечитайте статью: вы увидите, как Писарев объясняет коллизии романа, дает им такое толкование, с которым, может быть, и не согласился бы автор; но вы не найдете ни одного места, где бы Писарев обвинял писателя в искажении или бы предлагал «заменить» одну черту облика героя другою. Как раз в полнейшей объективности видит он силу этого образа.

«Если бы на тургеневскую тему напал какой-нибудь писатель, принадлежащий к нашему молодому поколению и глубоко сочувствующий базаровско-

му направлению, тогда, конечно, картина вышла бы не такая и краски были бы положены иначе». Базаров не был бы «угловатым бурсаком»; писатель говорил бы всем своим произведением: «Вот, друзья мои, чем должен быть развитый человек! Вот конечная цель наших стремлений!» Но едва ли такой образ выиграл бы «в отношении к жизненной верности и рельефности».

И Писарев заключает: «Нам, молодым людям, было бы, конечно, гораздо приятнее, если бы Тургенев скрыл и скрасил неграциозные шероховатости; но я не думаю, (252) чтобы, потворствуя таким образом нашим прихотливым желаниям, художник полнее охватил бы явления действительности. Со стороны виднее достоинства и недостатки, и потому строго критический взгляд на Базарова со стороны в настоящую минуту оказывается гораздо плодотворнее, чем голословное восхищение или раболепное обожание». Вообще говоря, для Писарева Базаров характеризует скорее состояние, переломный момент, чем законченный тип. Благодаря такому подходу критик нащупал «философский» пласт тургеневского романа.

В лице Писарева русская революционно-демократическая критика оказалась достойной великого произведения Тургенева. Всегда ли мы были верны этой традиции?

Конечно, в своем роде максималистская точка зрения Антоновича большинством современных исследователей не поддерживается. Но при этом мы говорим: вот если бы Базаров обнаружил больше исторического оптимизма, веры в социалистический дух крестьянина, конкретно бы занимался подготовкой революции, да не вешал бы голову после неудачи с Одинцовой, да почтительнее бы относился к родителям – вот тогда бы вышел такой герой, который нам нужен. Возможно, так; но что бы осталось от Базарова?

В свое время предельно ярко такой подход к роману выразил Писемский. Он писал Тургеневу: «Что такое Базаров – немножко мужиковатый, но в то же время скромный, сдержанный честолюбец, говорящий редко, но метко, а главное, ***человек темперамента*** – вот ведь вы что хотели вывести, а у вас во всей первой половине повести вышел фразер... сократите его в первой половине повести, стушуйте до полусвета – и вышло бы прелесть!!!»[8]. Итак, роман очень хорош, но он был бы еще лучше, если бы начинался сразу со второй половины...

Что говорил Тургенев в ответ на подобные советы и упреки? В замечаниях Тургенева тоже нащупываются своего рода два уровня. Прежде всего он указывал на демократические и революционные стороны базаровского типа, то сеть пытался максимально приблизить героя к его оппонентам на предложенном ими уровне: «Он честен, правдив и демократ до конца ногтей – а вы не находите в нем ***хороших*** сторон?» В то же время, касаясь более глубоких основ харак-

[8] Литературное наследство. Т. 74. 1964. Кн. 2. С. 174.

тера, Тургенев говорил, что владевшая им при работе над романом мысль не состояла в осуждении или похвале Базарову, так как это не «тенденция», а более сложный комплекс переживаний. «Хотел ли я обругать Базарова или его превознести? Я ***этого сам не знаю***, ибо я не знаю, люблю ли я его или ненавижу! Вот тебе и тенденция!.. А освобождаться от собственных впечатлений потому только, что они похожи на тенденции, – было бы странно и смешно». Подобные разъяснения находили недостаточными и неполными. Но что еще мог сделать писатель в подтверждение своих слов, как не пересказать весь роман?

6

Тургенев говорил, что лучше всех его замысел поняли Достоевский и Боткин. Соответствующие письма того и другого не сохранились, но об отзыве Достоевского (который, разумеется, нас интересует в первую очередь) мы можем судить по ряду косвенных данных. Последние говорят, что Базаров Достоевскому понравился, очень понравился.

Отношения Достоевского и Тургенева – творческие и личные – очень сложны и еще как следует не исследованы. Известны резкие отзывы Достоевского о произведениях Тургенева, казавшихся ему мелковатыми. Тем больший вес имеет похвала Достоевского «Отцам и детям».

В третьей главе «Зимних заметок о летних впечатлениях» Достоевский пародирует «прогрессистов», метя прежде всего в автора «Асмодея нашего времени»: «…как мы спокойны, величаво-спокойны теперь, потому что ни в чем не сомневаемся и все разрешили и подписали. С каким спокойным самодовольствием мы отхлестали, например, Тургенева за то, что он осмелился не успокоиться с нами и не удовлетвориться нашими величавыми личностями и отказался принять их за свой идеал, а искал чего-то получше, чем мы… Ну, и досталось же ему за Базарова, беспокойного и тоскующего Базарова (признак великого сердца), несмотря на весь его нигилизм».

(253) Г. Фридлендер (в упоминавшейся работе «К спорам об “Отцах и детях”») считает, что Достоевский толкует Базарова в духе своей посвященной «Современнику» статьи «Два лагеря теоретиков». Иными словами, Достоевский якобы связывает тип Базарова со «своими идейными противниками», отмечая противоречие между его «великим сердцем» и теоретическим нигилизмом. Но у Достоевского в «Зимних заметках...» его «идейные противники» говорят ясно: Тургенев отказался принять нас за идеал и искал чего-то другого. Видимо, Базаров для Достоевского имел самостоятельное значение. Главное в нем – вечное беспокойство и неудовлетворенность в противовес любой самоуспокоенности и самодовольству.

Если мы прибавим к этому тот (уже отмечавшийся исследователями) факт, что фраза Тургенева о Базарове из письма Достоевскому: «Я попытался в нем представить трагическое лицо» – подсказана недошедшим письмом Достоевского или по крайней мере соответствует его духу, – если мы вспомним этот факт, то увидим, что тургеневский персонаж отвечал собственным раздумьям Достоевского над проблемой положительного типа. Прямого совпадения, разумеется, никакого быть не может, да и сходство довольно относительное. Но оно все же есть, по крайней мере в одном важном пункте.

Позднее, в связи с замыслом «Идиота», Достоевский говорил, как невыразимо трудна в современном искусстве попытка изобразить «вполне прекрасного человека», и упоминал несколько способов ее разрешения. Один способ, когда персонаж – вроде Жана Вальжана у Гюго – «возбуждает симпатию по ужасному своему несчастию и несправедливости к нему общества». Другой способ последовательнее всего осуществлен в Дон-Кихоте: «он прекрасен единственно потому, что в то же время и смешон... Является сострадание к осмеянному и не знающему себе цены прекрасному – а стало быть, является симпатия в читателе». Наконец есть еще третий путь, как явствует уже из записей Достоевского, непосредственно относящихся к князю Мышкину, который «в самые крайние, ***трагические*** и ***личные*** минуты свои... занимается разрешением и общих вопросов»; этот способ состоит в том, что «князь если не смешон, то имеет другую симпатичную черту, он ***невинен***…».

Легко увидеть и то общее, что стоит за всеми тремя способами – это некая ***несовместимость*** персонажа с окружающими его условиями. Тайна жизненности типа «вполне прекрасного человека» потому и достигается, что уже самим способом изображения дается намек на эту несовместимость. Ведь, по слову Достоевского, «прекрасное есть идеал», а следовательно, окружающей жизнью пока гонимое или не принимаемое. Первый способ – простейший, как бы механический: общество грубо и зримо чинит свои несправедливости Жану Вальжану. Второй и третий способы тоньше и безмерно сложнее: ведь оттого и высмеивается что-то, презирается или считается недостойным, что в нем видят нечто несуразное и неподходящее к «настоящей жизни», в то время как в этом несуразном и прячется истинно прекрасное.

Тургенев, со своей стороны, тоже чувствовал эту проблему; в его речи «Гамлет и Дон-Кихот» есть такие строки: «Дон-Кихот смешон... но в смехе есть примиряющая и искупляющая сила – и если недаром сказано: “Чему посмеешься, тому послужишь”, то можно прибавить, что над кем посмеялся, тому уже простил, того даже полюбить готов».

Во всяком максимализме, в том числе и максимализме Базарова, тоже есть своя смешная сторона. Человек, который во всем сомневается и все высмеива-

ет, нет-нет да покажется сам смешным, грустно смешным. По крайней мере один раз случается такое с Базаровым в сцене, когда он, подтрунивая по своему обыкновению над непонятливостью мужика, сам был в его глазах «чем-то вроде шута горохового». В этот момент в фигуре Базарова сквозит нечто донкихотское.

Однако та несовместимость, о которой мы говорили, больше выражается в Базарове своим, оригинальным способом.

Человеку обычно многое прощается, если суровые требования, обращенные к другим, он предъявляет и к себе. Базаров к себе беспощаден. Мы видели, что это его этическая позиция. А между тем характерна и манера ее проявления. У большинства людей, скажем, нежность обнаруживается нежностью, а сомнение – сомнением. У Базарова же так. Он, судя по всему, глубоко любит родителей, но только раз, словно против воли, признался он Аркадию, как он их любит; обычно же он прячет свое чувство за суховатой, (254) суровой сдержанностью[9]. Базаров таит про себя свои лучшие движения, словно считая их несовместимыми, неуместными в «нашей горькой, терпкой, бобыльной жизни».

И чем больше Базаров собой недоволен, тем он внешне самоувереннее и более резок. На примере его любви мы знаем, что происходит: Базаров ломает себя. Но можно ли считать, что, скажем, и отрицание поэзии – его последнее убеждение? Когда Инсаров говорит, что он не любит стихов и не знает толка в художестве, то это мнение в известном смысле окончательное. В Базарове – все открыто, все не завершено. Он сам как-то сказал Аркадию: «Экой ты чудак!.. Разве ты не знаешь, что на нашем наречии и для нашего брата “не ладно” значит “ладно”?» Благодаря этому Базаров скрывает в себе богатейшие неожиданности, да и для самого себя он является в известной мере загадкой. Возникает, как говорил Достоевский, уважение к «незнающему себе цены прекрасному».

А как же понимать замечание о трагическом характере Базарова? «Мне металась фигура сумрачная, дикая, большая, до половины выросшая из почвы, сильная, злобная, честная – и все-таки обреченная на погибель – потому, что она все-таки стоит еще в преддверии будущего…» В этих словах (как и в сходном толковании Базарова в книге М. Авдеева) видят указания на ранний, первоначальный этап конкретного движения, в котором застрельщик Базаров обречен «на погибель». Однако даже если брать ситуацию романа локально-ограниченно, то и тогда многие ее признаки противоречат этому: и время действия – весна 1859 года, – и появление Ситниковых и Кукшиных, характеризующих обычно

[9] Любопытно, до какой степени базаровская манера держать себя может вводить в заблуждение. Современный автор, говоря, что после объяснения с Одинцовой «в Базарове начинается процесс какого-то неуклонного психологического скольжения», отмечает у него «также ***некоторое глумление*** над родителями» (Еурсив авт. – Ю. М.) (П.Г. Пустовойт. Роман И.С Тургенева «Отцы и дети» и идейная борьба 60-х годов XIX века. Издательство МГУ. 1960. С. 124, 125).

сравнительно высокую стадию движения, когда быть его участником стало уже довольно почетно, но еще не слишком опасно. (Писарев, кстати, специально подчеркнул: «Ситниковых и Кукшиных у нас развелось в последнее время бесчисленное множество... Истинных прогрессистов… у нас очень немного… но зато не перечтешь того несметного количества разнокалиберной сволочи, которая тешится прогрессивными фразами, как модною вещицею, или драпируется в них, чтобы закрыть свои пошленькие поползновения».)

И тем не менее Базаров – всегда в начале, всегда «в преддверии будущего». В данном случае мы говорим уже о философской ситуации, которая по-своему имеет непреходящее значение, как имеют его «вечные образы». Чтобы понять трагизм Базарова, нужно помнить, что он максималист, что его устроило бы разрешение человеческих вопросов в некоем идеальном, окончательном смысле. Удовлетворить Базарова – человека, не верящего в гармонию! – могла бы только наступившая повсеместно полная гармония, когда, как мечтает герой «Сна смешного человека» Достоевского, все бы устроилось сразу и целиком. Сразу и целиком – это значит нигде и никогда. Тем не менее можно по-разному подойти к произведениям, выдвигающим максималистские требования: можно от них отмахнуться, а можно и видеть в них пример для вечного подражания. Нередко мы вступаем на первый путь и по какой-то странной избирательности обрушиваем град упреков именно на те образцы, которые предъявляют к нам повышенные моральные требования. Так произошло с «Отцами и детьми». Базарова и его создателя поучает каждый, кому не лень, от нашего брата, литературоведа, до пишущего сочинения школьника, у которого от всего этого богатейшего образа остается в сознании лишь звонкая обойма афоризмов типа: «Рафаэль гроша медного не стоит» и «Порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта».

Закончим нашу статью одним общим замечанием. Сейчас нередко можно услышать слова об устарелости произведений Тургенева. Часто «устарелого» Тургенева противопоставляют Достоевскому; в этом духе высказывается и М. Бахтин в своей в целом ценной книге о Достоевском.

Понимая все значение Достоевского и вовсе не собираясь уравнивать с ним любого другого писателя, мне все же хочется тем, кто говорит об устаревшем или устаревающем Тургеневе, напомнить – отнюдь не (255) только в связи со стапятидесятилетним юбилеем писателя – одно малоизвестное у нас высказывание. Оно принадлежит такому современнейшему по духу и стилю художнику, как Томас Манн.

Получив от переводчика Александра Элиасберга томик Тургенева, Томас Манн писал в 1914 году: «Я перечитываю сегодня Тургенева с тем же усердием и восхищением, как 20 лет назад. Я мечтаю о том, чтобы написать о нем через

некоторое время большую статью – главным образом потому, что мне кажется, что Тургенева в настоящее время самым неблагодарным и неподобающим образом недооценивают и не уважают в пользу Достоевского (Id Gunsten Dostojewski's). Я буду рад вступиться за него»[10]. Значительно позднее – в 1949 году – Томас Манн говорил: «Если бы я был сослан на необитаемый остров и мог бы взять с собой лишь шесть книг, то в числе их безусловно были бы “Отцы и дети” Тургенева»[11].

[10] Цитирую по книге: «I.S. Turgenew und Deutschland. Materialien und Untersuchungen». Heratisgegeben von Gerhard Ziegengeist. 1965, Band I. Academie-Verlag. Berlin. SS. 333–334.

[11] Там же. S. X–XI.

Приложение 7

В.М. Маркович. *Кто такой Базаров?*[*]

Вопрос, вынесенный в заглавие, может показаться излишним. Казалось бы, все, имеющее отношение к этому образу, давно уже определено: понятно его происхождение, ясен его смысл, ясно даже то, как следует его оценивать.

Попробуем все же присмотреться пристальнее к мировоззрению и позиции Базарова, обращая внимание не столько на сходство с идеологией революционных демократов, сколько на те редко замечаемые отличия, которые отделяют это мировоззрение и эту позицию от идей Чернышевского, Добролюбова, Писарева и их последователей.

Такие отличия очень существенны. В известном письме Случевскому 14(26) апреля 1862 г. Тургенев объясняет, что слово «нигилист» следует понимать как «революционер». Но важно понять, что вкладывает писатель в это понятие. А отношение Тургенева к революционерам и революционности было на рубеже 60-х годов далеко не однозначно. Программа Базарова – разрушение существующего общественного порядка, коренное переустройство всей жизни России. Однако каким идеалом обосновано базаровское отрицание? Какова базаровская программа общественного переустройства?

Эти вопросы прямо встают во время спора Базарова с Павлом Петровичем Кирсановым. Но «нигилист» отказывается их обсуждать, причем трудно подозревать его в нарочитом утаивании ответов. Базаров говорит о том, что у него нет и не может быть никакой другой цели, кроме разрушения, и на полемическое напоминание о необходимости «строить» отвечает: «Это уже не наше дело... Сперва нужно место расчистить».

В день приезда к Одинцовой Базаров единственный раз заговаривает о том, что как будто бы может раскрыть позитивный смысл его деятельности. Он утверждает, что глупость и злоба – это «нравственные болезни», обусловленные безобразным состоянием общества. «Исправьте общество, и болезней не будет». «И вы полагаете, – промолвила Анна Сергеевна, – что когда общество исправится, уже не будет ни глупых, ни злых людей?» Почему бы тут не ответить: «Да, люди будут умными и добрыми», – ведь такой ответ как будто вытекает из предшествующих базаровских рассуждений? Примерно такой ответ на этот вопрос дал, как известно, Чернышевский в романе «Что делать?». Но Базаров предпочитает ответить иначе: «По крайней мере при правильном устройстве общества совершенно будет равно, глуп человек или умен; зол или добр». Когда Одинцова с иронией замечает, что, очевидно, при правильном устройстве общества «у всех будет одна и та же селезенка», «нигилист» не возражает.

[*] Приводится по журналу: Литература в школе. – 1981. – № 4 – С. 12–20.

Он явно не хочет характеризовать людей будущего понятиями, имеющими оценочный смысл: он не хочет говорить «хорошо» или «плохо»; видимо, в его сознании сами эти категории принадлежат «теперешнему времени». Достаточно значимо и осторожное базаровское «по крайней мере». Представления об идеале у Базарова опять-таки не возникает. И в этом принципиальное отличие тургеневского героя от демократов-«шестидесятников», старавшихся даже в рамках цензурных ограничений обозначить контуры демократических и социалистических перспектив.

Бросается в глаза равнодушие Базарова к вопросам государственного устройства, к борьбе вокруг проектов «крестьянской» реформы, к революционной пропаганде, к журнальной публицистике – словом, ко всему тому, вокруг чего концентрировались политические интересы и политическая жизнь русского общества в начале 1860-х годов.

«Шестидесятников» предполагаемая реформа не удовлетворяла, их возмущала ее половинчатость. Для Базарова безразлично, состоится ли она вообще. Легко заметить, что Базаров настаивает на неограниченной духовной свободе личности. «Я ничьих мнений не разделяю, я имею свои» – характернейшая из базаровских формул. «Нигилист» отвергает любые общие теории, системы, доктрины, он отрицает не просто те или иные верования и авторитеты, но авторитеты, как таковые, веру вообще, т. е. принципиальную возможность веровать во что бы то ни было. И это – неотъемлемое свойство базаровского мышления. Его ум противится любым заданным предпосылкам неличного порядка, любым окончательным решениям, всему, что может ограничить его критицизм.

Во время спора с Павлом Петровичем Аркадий поддерживает мысль Базарова о необходимости разрушения старого мира. «Современное состояние народа этого требует, – с важностью прибавил Аркадий, – мы должны исполнять эти требования, мы не имеем права предаваться удовлетворению личного эгоизма». По своему общему смыслу эта фраза не так уж существенно отличается от базаровского утверждения «мы действуем в силу того, что мы признаем полезным», и тем не менее она явно не нравится Базарову. Его отталкивают категории, в которых оформляется мысль, – «требует», «должны», «не имеем права», «личный эгоизм». Напротив, фразу «мы ломаем, потому что мы сила» и рассуждения о том, что сила никому не дает отчета, Базаров безоговорочно поддерживает, отбрасывает вопросы о долге перед людьми (будь то отдельные личности или целый народ) и о моральном праве на вмешательство в их жизнь. Даже вопрос о пользе разрушения старого мира в известной мере оставлен открытым: «Коли раздавят, туда и дорога». Право равняется силе – кто победил, тот и прав.

И когда Базаров сталкивается с какой-либо «вышестоящей нравственной инстанцией» – с «логикой истории», «законами человечества», с народной ве-

рой и народной правдой, с духом времени, опытом цивилизации и т. п. – они отвергаются как не имеющие никакой обязывающей силы, ибо свободный человек в своих решениях и действиях нравственно ничем не связан. И опять-таки это не просто принцип, провозглашаемый в теории: Базаров в самом деле пытается единолично решать мировые вопросы, не задумываясь о своем праве на это, целиком беря решение на себя и тут же придавая ему значение нормы.

«Он... демократ до конца ногтей», – пишет Тургенев о Базарове в письме Случевскому. Роман подтверждает это определение и в то же время обнаруживает необычность базаровского демократизма. Это демократизм, доходящий до крайности в своих уравнительных тенденциях. Разговаривая с Одинцовой, Базаров вообще отрицает всякие существенные различия между людьми – не только социальные, но и естественные: «Все люди друг на друга похожи как телом, так и душой; у каждого из нас мозг, селезенка, легкие одинаково устроены; и так называемые нравственные качества одни и те же у всех: небольшие видоизменения ничего не значат». Но подобное уравнивание всех и вся оборачивается презрением к людям, от аристократа Павла Петровича Кирсанова до забитых и нищих мужиков, любой из которых, по мнению Базарова, «заслуживает презрения». Причем основания для презрения дает именно тезис, уравнивающий всех людей, предъявляющий всем одинаковые требования.

При этом за эталон принимается собственная личность: «Всякий человек сам себя воспитать должен – ну хоть как я, например...». Логика Базарова, при всей ее парадоксальности, проста. Все люди в сущности одинаковы, и, стало быть, одинаковы их возможности. Если я могу быть хозяином и творцом собственной судьбы, значит, в принципе такими же могут быть все. И если не становятся, то заслуживают презрения. Достаточно уловить эту логику, и уже не вызовет удивления базаровское замечание о Ситникове, открывающее, что «нигилист» делит человечество на «богов» и «олухов». Демократизм экстремистского толка оборачивается иерархическим подходом к людям, презрением к подавляющему большинству народа и человечества. Опять-таки мировоззрение и позиция Базарова принципиально отличаются от идеологии революционных демократов. «Шестидесятники» выступали против идеализации народа, но презрением это не оборачивалось.

Когда в разгаре спора Базаров предлагает своему противнику указать хотя бы один элемент «современного нашего быта», который стоило бы сохранить, Павел Петрович немедленно называет общину, Выбор не случаен: в положительной оценке коллективистских начал «общинного духа» сближались позиции общественных деятелей разных направлений, подчас расходившихся во всех остальных пунктах. Базаров иного мнения: он предлагает Павлу Петровичу побеседовать с «братцем», который на собственном печальном опыте изведал, что такое община, круговая порука, трезвость «и тому подобные штучки». «Брат-

цу» есть, что рассказать: мы видим, чем оборачивается на практике так называемый общинный коллективизм русских крестьян – бесхозяйственностью, равнодушием к собственным интересам, зачастую – беспробудным пьянством. Неужели демократы 60-х годов всего этого не видели? Конечно, видели и прямо говорили обо всем этом, особенно Чернышевский. Но это не приводило их к «полному и беспощадному отрицанию» общины. Мрачные стороны жизни крестьянина-общинника искупались в глазах Чернышевского принципами коллективного владения землей и уравнительного пользования ею. Чернышевский верил, что эти принципы могут стать основой социалистического коллективизма – такая вера до известной степени примиряла его с противоречиями «общинного духа».

Логика Базарова совсем иная. Это логика бескомпромиссного максимализма. Любое противоречие, замеченное в природе встреченного явления, немедленно и бесповоротно восстанавливает против него Базарова. Именно поэтому он просто не годится, скажем, для роли политика: явно не способен на компромиссы с реальностью, какое- либо маневрирование, как не способен и на то, чтобы удовлетвориться какими-либо ограниченными достижениями.<…>.

Говоря, что он отрицает «все», Базаров не делает никаких оговорок, не указывает никаких пределов, тургеневский герой отвергает (во всяком случае стремится отвергнуть) действительно все реально существующие формы социального устройства, экономической жизни, культуры, быта и даже психологии людей, т. е. все, чем сегодня живут люди, что их сближает и связывает, что ими движет, придает их жизни оправдание и смысл.

Поэтому не приходится удивляться базаровскому равнодушию к занимающим его современников политическим и хозяйственным переменам: на фоне того, к чему стремится Базаров, не имеет существенного значения разница между самодержавием и парламентаризмом. Россия – в тупике, русское общество охвачено каким-то непреходящим социальным маразмом, поразившим «все наши сословия» (таковы слова Базарова) сверху донизу.

Не приходится удивляться отсутствию положительной программы: Базарову нужны другая жизнь и другие люди – небывалые, не похожие на все существующее или когда-либо существовавшее. В каком-то смысле он стремится начать историю «заново» – можно ли представить себе, к чему это приведет, если весь имеющийся опыт человечества не содержит в себе ничего подобного?

Не удивительны и другие особенности позиции героя: его подчас пугающая внутренняя свобода, категоричный и бескомпромиссный максимализм, его социальное одиночество, его странный, всех нивелирующий демократизм.

Нигилистическое отрицание такого размаха и такой глубины, как видно, и предполагает, по мысли Тургенева, «полное самоосвобождение личности» (слова Писарева), ее внутреннее отъединение от живущих вокруг людей, без-

условное неприятие их жизни и вознесение себя над ними. Перед нами мировоззрение, ничему известному не равное (хотя и сопоставимое со многим), обладающее своими, особенными установками и ориентирами.

Перед нами революционность, по существу своему принципиально отличная от революционности демократов 60-х годов. Читатель начала 60-х годов мог воспринять базаровское отрицание как нечто небывалое или резко утрированное, читатель нашего времени может увидеть здесь раннее предвестие экстремистского радикализма XX века, ворвавшееся в относительно «спокойную» атмосферу XIX столетия.

Мировоззрение и позиция тургеневского героя поначалу выглядят непоколебимыми. Единое впечатление, которое производит на читателя герой, в первых главах ничем не нарушается; оно лишь едва заметно осложняется диссонирующей деталью – каким- то оттенком неловкости или беспокойства, проскальзывающим в поведении Базарова сразу же после его приезда в усадьбу Кирсановых. Но этот диссонирующий призвук, смутно на что-то намекнув, исчезает. Тем сильнее наше удивление, когда мы обнаруживаем, что во второй половине романа отношение Базарова к миру и к людям ощутимо меняется.

Базаров, каким он предстает в первой половине романа, уверен, что люди одинаковы, как «деревья в лесу», что все они объективно нуждаются в одном и том же. Полюбив Одинцову, Базаров очень быстро теряет такую уверенность: «Может быть, точно, всякий человек – загадка», – неожиданно признается он. Загадкой оказывается для него сама Одинцова: ее характер состоит из противоречий. Однако эти противоречия как раз и позволяют Одинцовой оставаться неуязвимой для страстей и страданий. Базаров ощущает это самым непосредственным образом – как мучительную и неразрешимую проблему, с которой связана теперь вся его жизнь. Чем дальше, тем яснее, что люди друг на друга не похожи, что они живут не только по- разному, но и для разного и что его, Базарова, жизненная цель, может быть, им и не нужна. Во второй половине романа Базаров по-прежнему ясно видит, что жизнь, которую ведут окружающие его люди, не выдерживает серьезной критики, даже если измерять ее мерой собственных претензий этих людей. Но одновременно он видит и другое – эти люди могут так жить и дальше. Вокруг Базарова почти все обретают благополучие, только ему одному неизменно и по-настоящему плохо. В какой-то момент Базаров вынужден признать жизнь «отцов» разумной и по-своему правильной.

Поэтому и отпадают прежние обоснования базаровской революционности. Однако сразу же выясняется, что отказ от нее для Базарова невозможен: «...Странное существо человек. Как посмотришь этак сбоку да издали на глухую жизнь, какую ведут здесь «отцы», кажется: чего лучше? Ешь, пей и знай, что поступаешь самым правильным, самым разумным манером. Ан нет: тоска

одолеет. Хочется с людьми возиться, хоть ругать их, да возиться с ними». Оказывается, революционность - это не просто взгляды, не просто позиция, избранная человеком. В глазах Тургенева это особая психология, которую нельзя специально выработать и от которой невозможно избавиться. «Он хищный, а мы с вами ручные, – замечает Катя, разговаривая о Базарове с Аркадием, и добавляет очень точно: – Этого нельзя хотеть... Вот ваш приятель этого и не хочет, а в нем это есть».

Всеразрушающую, проникнутую максималистским пафосом революционность тургеневского героя просто нельзя себе представить отдельно от его способности надеяться и опираться только на самого себя, от его безграничной внутренней свободы и ошеломляющей дерзости, отдельно от упорной, выходящей за пределы обычных мерок базаровской непримиримости, от его органической неспособности как-то ограничивать, утешать или обманывать себя. Но обычные житейские ситуации выявляют в герое и нечто иное: все перечисленные качества, резкие, но невольно внушающие уважение, не лишенные даже своеобразного обаяния, переплетаются в психологии Базарова с такими свойствами, которые могут вызвать прямо противоположную реакцию. Базаров по природе своей бесцеремонен и груб, в его отношении к людям иногда проявляется нечто отталкивающе-пренебрежительное. Нередко он именно использует людей – поступает, как ему хочется, как ему удобно, а все остальное просто не принимает во внимание. Заметно также, что Базаров не только декларирует отрицание искусства: у него действительно нет «художественного смысла», он действительно чужд поэзии и равнодушен к ней. Не случайно и то, что в письме Герцену 16(28) апреля 1862 года Тургенев называет своего героя «волком», а в уже упоминавшемся письме Случевскому говорит о «бессердечности» и «безжалостной сухости» Базарова. В ряду тургеневских героев Базаров резче всего выделяется тем, что представляет собой едва ли не природную силу: почти так определяет его Тургенев в том же самом письме Случевскому: «Фигура... дикая... до половины выросшая из почвы».

В базаровском отрицании живет пафос нравственного неприятия современного мира. Но Тургенев, как видно, убежден в том, что этот пафос не может выйти за пределы платонических порывов, если он не опирается на инстинкты и силу «хищника», способного идти напролом, ни с чем не считаясь, сокрушая или ненавидя все, что ему противится. Невозможно даже мысленно вообразить себе Базарова, который любит поэзию, наслаждается красотой природы, который самозабвенно предан женщине, – и остается при этом беспощадным разрушителем, необузданным мятежником, «фигурой сумрачной, дикой... сильной, злобной», одним словом, тем, кого, по мысли Тургенева, предлагается называть революционером.

Нужно ли удивляться тому, что любовь Базарова к Анне Сергеевне оказывается переломным пунктом в его судьбе и что любовные переживания героя на наших глазах перерастают в настоящий духовный кризис? Любовь входит во внутренний мир Базарова как сила чуждая, враждебная, угрожающая разрушением его душевного строя. Так она и воспринимается: «...что-то другое в него вселилось», «...с негодованием сознавая романтика в самом себе» – как будто говорится о чем-то постороннем, о каком-то другом, антипатичном Базарову человеке, а не о его же собственном «я».

Разумеется, и в любви Базаров остается самим собой. Он чувствует в Одинцовой силу, равновеликую его собственной силе: им движет искушение борьбы и потребность победы. Невозможность ответного чувства переживается как поражение, но в этом, доходящем до исступления желании быть любимым действительно проявляется и «что-то другое».

Базаров впервые воспринимает живую неповторимость другого человека как нечто ценное. Женщина впервые оказывается для него единственной и незаменимой, любовь к ней становится главным в жизни, в каком-то смысле – всем. И возможно, важнее всего то, что Базаров впервые открывает ценность чего-то резко непохожего на него самого. Все в Одинцовой чуждо Базарову – даже качества, которые как будто бы сродни его собственным: она по-иному независима. Но эта холодная, умная, гордая, целомудренная аристократка нужна ему такой, какая она есть. Его тревожит, волнует и притягивает ее безмятежное спокойствие, почти художественная соразмерность ее душевных движений, всего ее существования. Можно подумать, что к этому невозмутимому спокойствию красоты Базарова влечет ощущение, смутно намекающее на ограниченность его собственной жизни. Может быть, в нем говорит потребность какого-то восполнения его односторонности?

Эта не совсем ясная устремленность за пределы собственного «я» делает Базарова более уязвимым, но вместе с тем и более человечным. Базаров начинает с неожиданной для него остротой ощущать реакции окружающих, их чувства, своеобразие их психологии. Он втягивается в самые разнообразные отношения с этими людьми и уже не может с высокомерным безразличием отделять себя от них. В новых ситуациях впервые раскрывается его причастность к обычным человеческим интересам, заботам и страданиям. Призвук страдания придает особый колорит даже порывам базаровской озлобленности: этот призвук отчетливо различается в те моменты, когда Базаров с возмущением говорит о законах истории, обрекающих человека на жертвоприношения прогрессу, или когда соотносит «ничтожество» своей личности с бесконечностью и вечностью вселенной.

Базаров и раньше видел в природе бездушную силу: ведь это он говорил Аркадию, что «природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник». Эта

формула допускала только утилитарное отношение к природе, исключая любые эмоции по поводу ее бездушия. Теперь давно известная истина причиняет боль, ведь ощущая так остро бездушие природы, Базаров впервые чувствует со всей остротой свою собственную одушевленность, свое отпадение от природных стихий. Другими словами, меру своей человечности.

Базаров и раньше понимал «промежуточный» характер своего «дела» (не он ли утверждал, что задача «нигилистов» – «место расчистить»?). Но если раньше он спокойно принимал это к сведению, то теперь признается, что возненавидел человека будущего, «этого Филиппа или Сидора», для которого он, Базаров, «должен из кожи лезть» и который ему «даже спасибо не скажет», блаженствуя в своей «белой избе». И каким бы пугающим ожесточением ни веяло от такого признания, это тоже симптом прибавления человечности в Базарове.

Внутренняя жизнь Базарова становится намного более сложной, богатой, одухотворенной. Но, замечая в себе эти перемены, тургеневский герой не испытывает ни радости, ни гордости. Свою внезапно обретенную человечность Базаров воспринимает как слабость и падение. Теперь даже насекомое имеет неоспоримое превосходство над ним: «Вон молодец муравей тащит полумертвую муху. Тащи ее, брат, тащи! Не смотри на то, что она упирается, пользуйся тем, что ты, в качестве животного, имеешь право не признавать чувства сострадания, не то что наш брат, самоломанный!»

Жизнь есть борьба – этим законом определяется в глазах Базарова элементарная (а значит, и подлинная) сущность жизненных ситуаций. Если ты полюбил женщину, привязался к ней и страдаешь из-за нее, а она осталась к тебе равнодушной, это значит, что тебя «прибили». Если ты согласился «из кожи лезть» ради блага какого-то «Филиппа или Сидора», а он тебе «даже спасибо не скажет», это значит, что ты остался в дураках. И когда люди говорят, что несчастье не дает права «злиться», находят утешение и успокоение в искусстве или общении с природой, это значит для Базарова только то, что они слишком слабы и робки, чтобы выдержать жестокую логику жизни-борьбы. В свете таких представлений альтруистические чувства, жертвенное самозабвение, вообще все проявления духовности и гуманности выглядят источниками и оправданиями человеческой слабости.

Читатель начала 60-х годов XIX века легко мог уловить конкретную социальную направленность базаровского озлобления. Тургеневский герой вторгается в круг проблем, разработка которых составляла на протяжении нескольких десятилетий заслугу и своеобразную привилегию русской дворянской культуры. Это она вобрала в себя и утвердила гуманистический идеал всеобъемлющей гармонии, превратила его в ориентир, с которым сверялись все поиски, все открывавшиеся перспективы познания, творчества, общественного развития. Но, столкнувшись с жестоким опытом 1825 и 1848 годов, дворянская интелли-

генция разуверилась в возможности гармонического устроения мира. Такое мироощущение определяло ее духовный настрой на том историческом рубеже, за которым начиналась вторая половина XIX века и какая-то новая жизнь, с никому еще не известными возможностями. Настоящего доверия к ней не было и не могло быть: слишком серьезны были разочарования, с которыми столкнулась дворянская культура, слишком высоки ее требования к миру. В этих условиях все надежды возлагались на духовные ценности, составляющие внутреннее достояние личности. Возникал своеобразный культ поэзии, искусства, красоты – в них открывалась пусть ограниченная, но все-таки реальная сфера свободы и гармонии духа. Выдвигалась как некий непреложный норматив идея долга – она превращала гражданскую активность и нравственную стойкость в нечто самоценное, позволяя в любых ситуациях придать человеческой жизни высокий смысл. В этой же связи утверждалась высокая ценность самоотречения, любви, сострадания, гуманности, уважения к человеческому достоинству.

На эту систему ценностей (опоэтизированную в свое время самим Тургеневым) и нападает Базаров. Для него не имеет значения уровень, на котором она реализуется в жизни того или иного человека. Неприемлем сам принцип, составляющий основу традиционного гуманизма: в глазах Базарова он оказывается прибежищем для слабых и робких, создает иллюзии, способные превратить немощь в нравственную позицию. Убедившись в том, что и сам доступен слабости, Базаров обретает способность прощать ее другим людям, таким, как Аркадий или Николай Петрович Кирсанов. Однако он совершенно не способен простить ее самому себе: оценка собственной жизни навсегда связана для него с категориями победы и поражения.

В беседе с Я.П. Полонским Тургенев говорил о трагическом противоречии как о столкновении двух «равнозаконных» великих правд. Именно такое противоречие входит в жизнь и сознание Базарова. «Полное и беспощадное отрицание» оправдано как единственная в современных условиях серьезная попытка действительно изменить мир, покончив с противоречиями, которые так и не разрешили века существования гуманистической культуры.

Так раскрывается в «Отцах и детях» великая правота «нигилизма». Однако Тургенев не находит в «нигилизме» созидающей творческой силы. И в том, что изруганный Базаровым «романтизм» не дает человеку целиком отождествить себя с такой позицией, заключается, по логике авторской мысли, великая правота стремлений, объективно противостоящих «нигилизму». Это правота устремленности к идеалам, возвышающим человека над логикой необходимости и практической целесообразности, правота устремленности к гармонии, которая одна только делает человека вполне и до конца человеком.

Было бы неверно видеть в душевной драме Базарова столкновения теоретических идей с человеческим естеством героя. В изображении Тургенева кон-

фликт гораздо глубже: обе столкнувшиеся правды уходят корнями в натуру человека и происходит раздвоение, казалось бы, цельной личности. Базаров, переживший любовь, страдания и своеобразную «мировую скорбь», уже не может быть «настоящим человеком» в духе своего идеала – цельным и последовательным разрушителем, безжалостным, непоколебимо самоуверенным, ломающим «других» просто по праву сильного. Но основать свою жизнь на альтруистических чувствах и традиционных принципах гуманизма Базаров тоже не может – он слишком силен, слишком зол и слишком необузданно, «по-дикому» свободен, чтобы подчиниться их смиряющему и умиротворяющему духу. В эпилоге романа автор говорит о «страстном, грешном, бунтующем» сердце Базарова, эти определения в наибольшей степени отвечают природе трагического героя, Базаров действительно таков: он бунтует против законов объективной необходимости, которые невозможно изменить или обойти. Именно роковое упорство трагического героя сказывается в особенностях его драмы – в его неспособности принять окружающий мир, каков он есть, в упорном нежелании простить самому себе проявления человечности, в неспособности отказаться от них и, наконец, в неспособности отбросить терзающее его противоречие или как- то возвыситься над ним. При всей угловатости, иногда даже грубости форм, при всей очевидной связи такого упорства с первобытной силой «хищного» природного существа, это – высокое упорство идеалиста, не желающего удовлетворяться каким бы то ни было ограниченным решением.

И смерть Базарова оказывается своеобразным, тоже истинно трагическим разрешением, снимающим главное противоречие его жизни. Умирая, Базаров снова целен, однако уже по-иному, не так, как в пору его первого появления. «...Теперь вся задача гиганта – как бы умереть прилично, хотя никому до этого дела нет... Все равно: вилять хвостом не стану».

И умирает Базаров, в сущности, героически. Перед лицом слепой силы, уничтожающей все, «нигилист» утверждает себя, ни за что не цепляясь и не ища опоры. Его цель в том, чтобы умереть таким, каким он жил, ни в чем не изменившись под давлением смерти (и значит, ни в чем ей не уступив). И в это последнее дело своей жизни Базаров не вкладывает никакого возвышенного смысла: это тоже значит не измениться, остаться самим собой. Но, сохраняя такую позицию до конца, он в то же время впервые позволяет себе быть нежным, может любоваться красотой, оценить великодушие, найти поэтическую форму для своих ощущений, может, наконец, попросить Одинцову о поцелуе, чего в иных условиях не сделал бы никогда. Он словно чувствует, что теперь одно уже не мешает другому. Борясь со смертью, Базаров впервые сталкивается не с людьми и не с какими-то силами, действующими через людей, но с силой всецело нечеловеческой и обессмысливающей любые проявления человечности. В этой ситуации человечность впервые оборачивается для него не слабостью, а своеоб-

разным (опять-таки чисто трагическим) торжеством. Перед лицом смерти реализуются все потенциальные возможности, подавленные или скрытые в его личности: Базаров впервые действительно становится самим собой – во всем и до конца.

Так кто же он такой – тургеневский Базаров? Вряд ли можно увидеть в нем воплощение общественного типа, представляющего то или иное конкретное «течение». В рамки любого из таких «течений» Базаров явно не вписывается. Тургенев многократно намечает штрихи, связывающие его героя с различными социально-психологическими типами «шестидесятников», с главными идеологическими направлениями эпохи. Но всякий раз возможность отождествления с ними так или иначе исключается. Этот принцип действует и в пределах отдельной сцены, где герой, рассуждающий, к примеру, как Чернышевский или Добролюбов, вдруг, при каком-то повороте диалога, говорит явно не то, что ожидает услышать от него читатель, ориентируясь на знакомую логику «прототипа». Тот же закон определяет и строй образа в целом: черты, типичные для одного круга, сочетаются с типическими признаками, свойственными другому, а главное, все они как-то трансформируются в сложной динамике возникающего взаимоотражения. В итоге вырисовывается образ героя «общедемократического», воплотивший, скорее, единую сущность наиболее радикальных устремлений, порождаемых предреформенной ситуацией, чем какой-либо определенный вариант проявления этих устремлений. Мотивы, родственные базаровскому нигилизму, конечно, дают себя знать и в экстремистских лозунгах прокламации «Молодая Россия», и в «разрушении эстетики», предпринятом публицистами журнала «Русское слово», и в полемических крайностях естественнонаучного материализма этих лет, и еще во многом другом. Но все это лишь отдельные и рассеянные проблески того, что так целостно выразилось в титанической личности Базарова. Судя по всему, Тургеневу был нужен образ деятеля максимально свободного, самобытного, независимого, который позволил бы выразить не только «давление времени» (о котором говорится в «Предисловии» к собранию тургеневских романов в издании 1880 года), но и его глубинное содержание, отчасти заслоняемое разноголосицей сталкивающихся «доктрин».

Тургенев обнаруживал «базаровские» начала и за пределами 60-х годов. Включая Базарова в широкую категорию «истинных отрицателей», автор «Отцов и детей» ставит своего героя в один ряд не только с Добролюбовым, но и с Белинским, Герценом, Бакуниным. Действительно, в переписке Белинского времени его разрыва с гегельянством (1840–1841), в знаменитой статье Бакунина «Реакция в Германии» (1842), в книге Герцена «С того берега» (1848–1850) читатель найдет множество идей и даже конкретных формул, как будто бы предвосхищающих мысли, настроения, афоризмы Базарова.

В образе Базарова Тургенев попытался воплотить какую-то глубинную тенденцию русского сознания и русского общественного развития. Однако ему не совсем ясна и собственная природа этой тенденции, и ее связь с идеями революционной демократии 60-х годов. До конца ясно лишь то, что эта тенденция противостоит всем реально сложившимся формам жизни и сознания людей, одновременно в чем-то выходя за пределы всех известных тогда Тургеневу форм революционности. И еще одно показано совершенно ясно – эта во многом загадочная для автора тенденция вступает в непримиримое столкновение с традициями классического гуманизма, опорой которых оказалась в России XIX века дворянская культура, роковым образом связанная с исторической судьбой дворянского сословия.

Может быть, выход откроет какой-то синтез непримиримых сегодня «равнозаконных» правд? Может быть, драма, которая сделала Базарова «лицом трагическим», пролагает пути, ведущие к такому синтезу? Намек на это есть в эпилоге романа. На фоне эпохи, в ее пределах, жизнь Базарова должна быть признана бесплодной, но этому выводу противостоит лирическое напоминание о «вечном примирении и жизни бесконечной». Автор как будто хочет сказать о том, что мировая гармония не может осуществиться без Базаровых, без людей, восстающих против самого принципа гармонии. Автор, по-видимому, сознательно избегает большей ясности.

Но здесь о многом говорит различие масштабов, в которых изображены современная жизнь и ненужный ей Базаров. Ее значение сводится к малому и ничтожному, значение Базарова может раскрыться лишь в масштабе вечности, оно таинственно и грандиозно. Так, на уровне предельных обобщений осуществляется тот решающий закон трагедии, по которому страдания и гибель героя утверждают его достоинство и величие.

Приложение 8

И.Н. Сухих. ***Тургенев, Базаров и критики***

(5) Отношения большого художника с критикой нередко складываются непросто. Гениальное произведение при своем появлении далеко не всегда вызывает всеобщее признание, его сопровождает широкий диапазон разнообразных откликов от восторженного приятия до резких насмешек, пародий и беспощадных «разносов. В истории русской литературы неоднократно повторяются ситуации разрыва между далеко ушедшим за горизонт художественного мировоззрения эпохи писателем и перестающей его понимать критикой и публикой. Так в 1830-е годы с недоумением встречают реалистические шедевры Пушкина, так Белинскому в ожесточенной борьбе приходится доказывать в 1840-е годы художественное новаторство Лермонтова и Гоголя, так уже сам Белинский чуть позже не принимает поисков своего лица Достоевским на пути от «Бедных людей» к «Двойнику», так, – уже на рубеже веков – вызывают целую волну непонимания и неприятия драмы Чехова и лирика Блока.

Эта ситуация постоянно воспроизводится в истории литературы – да и не только литературы – не просто в силу злонамеренности отдельных критиков и консерватизма определенной группы читателей. И «злонамеренность», и «консерватизм» имеют объективные основания. Подлинно художественное произведение – всегда открытие. Опираясь на традицию, оно в то же время (по крайней мере – в литературе нового времени) в большей или меньшей степени преодолевает ее, поднимает новые проблемы, находит новые социальные типы, открывает новые аспекты художественной изобразительности. Художественный образ всегда чрезвычайно пластичен.

Критическое же суждение имеет логическую, понятийную природу. Эта простая констатация сразу приводит к нескольким проблемам. Дело не только в том, что художественный образ до конца не переводим в понятие, всегда сохраняет некий эмоционально-смысловой остаток. Проблема – в самой структуре критического суждения, в природе критической оценки. Вновь появляющееся, *новое* произведение критик чаще всего оценивает исходя из теоретических предпосылок, (6) выработанных при анализе произведений уже существующих. Нормативность – в самой природе критики1. Идеал критической деятельности заключается, вероятно, в том, что критик постоянно расширяет и углубляет теоретические предпосылки своей системы оценок, соотносит их с требованиями времени, поверяет нормативность историзмом, – только так он может успеть за «бегущим

[1] См. об этом: Егоров Б.Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века. – Л., 1982. – С. 7–14.

днем» литературы. Успевать, однако, удается далеко не всегда. Подлинное понимание литературного шедевра часто завоевывается в упорной борьбе.

Критическая борьба, столкновение оценок и мнений – это и постижение смысла художественного произведения, освоение его, поиски его места в истории литературы и в духовной жизни общества, одновременно это и проверка полноценности самой критической системы, ее объясняющей силы. В критике – и здесь она сближается с художественной литературой – отчетливо явлен не только предмет – анализируемое произведение, но и лицо самого критика, его эстетический вкус, его отношение к больным вопросам времени <…>.

1

> …Точно и сильно воспроизвести истину, реальность жизни – есть высочайшее счастье для литератора, даже если эта истина не совпадает с его собственными симпатиями.
> *И. Тургенев «По поводу ”Отцов и детей“», 1868*

«Первая мысль» об «Отцах и детях», по свидетельству самого автора, пришла в августе 1860 г. Это было «трудное время» (так через несколько лет назовет свой роман писатель-демократ В. Слепцов). В стране, потерпевшей страшное поражение в Крымской войне, нарастают классовые противоречия <…> – налицо все признаки революционной ситуации. Хотя революционная ситуация не разрешится взрывом, крестьянское движение будет подавлено, лучшие представители демократической интеллигенции окажутся в тюрьме или на каторге, 1861 год перерубит русскую историю XIX в. на две части. Все события теперь будут отсчитываться «до» и «после». «У нас теперь все это переворотилось и только укладывается», – думает через 15 лет толстовский Левин в «Анне Карениной». <…>

(7) В личной биографии Тургенева этот всероссийский перелом сказывается разрывом с журналом «Современник», где активно сотрудничал писатель. Поводом для разрыва послужила статья Добролюбова о романе «Накануне», которая не понравилась Тургеневу остротой содержащихся в ней революционных выводов. Причина же была глубже – в размежевании революционно-демократического и либерального лагерей в общественной борьбе 1860-х годов <…>. «Отцы и дети» были попыткой осмыслить характер и направление деятельности тех «новых людей», которые сменили Тургенева и писателей его поколения в некрасовском журнале.

Итак, замысел романа возникает в августе 1860 г., в маленьком английском городке Вентноре, где в это время живет Тургенев[2]. Вскоре писатель сообщает в письме к П.В. Анненкову: «План моей новой повести готов до мельчайших подробностей, и я жажду за нее приняться… Хотелось бы кончить эту штуку к весне, к апрелю месяцу, и самому привезти ее в Россию»[3]. <…> Завершению книги способствует непосредственное знакомство с проблемами современной русской действительности.

Роман, начатый «до» реформы, заканчивается уже «после» нее, в любимом Спасском. В августе 1861 г. Тургенев облегченно сообщает Анненкову: «Мой труд окончен наконец. 20 июля написал я блаженное последнее слово» (4, 277). Однако до настоящего конца оказалось еще далеко. Рукопись читают постоянный литературный советник Тургенева П.В. Анненков, редактор «Русского вестника» М.Н. Катков; авторское чтение романа уже в Париже, куда осенью возвращается писатель, слушают В.П. Боткин, К.К. Случевский. В чем-то соглашаясь с их суждениями, в чем-то споря с ними, Тургенев «перепахивает» текст, вносит в него различные поправки и изменения. В это время «большая история» все отчетливее переплетается с творческой историей романа. Под влиянием студенческих волнений в Петербурге и Москве осенью 1861 г., усиления репрессий против участников революционного движения писатель склоняется к мысли о преждевременности публикации «Отцов и детей»: «Что касается до моей (8) повести… – то она, по причинам внутренним и внешним, не явится раньше весны…Может быть, она даже совсем нигде не явится» (4, 305).

Однако работа продолжается. Наконец, через полтора года после возникновения замысла, на страницах февральского номера «Русского вестника» читатели увидели: «Отцы и дети. Роман И. Тургенева». В ряду литературных героев появился человек «с широким лбом, кверху плоским, книзу заостренным носом, большими зеленоватыми глазами и висячими бакенбардами песочного цвету» – Евгений Базаров.

И – началось… «…Весь наш читающий мир потрясся от романа “ Отцы и дети“ и весь заговорил»[4].

2

Впрочем, полемика о романе началась еще до его публикации. К 1860-м годам, после «Рудина» и «Накануне», после статей Чернышевского об «Асе» и Добролюбова о «Накануне» Тургенева уже считали художником, откликаю-

[2] Подробно о творческой истории романа см.: Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Соч., т. 7. – М, 1971. – С. 417–435 (комментарий А.И. Батюто); Пустовойт П.Г. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» и идейная борьба 60-х годов XIX века. – М., 1961. – С. 51–171.

[3] Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. Письма, т. 4. – М.-Л., 1962. – С. 137. – Далее письма цитируются по этому изданию с указанием тома и страниц в тексте.

[4] Штакеншнейдер Е.А. Дневник и записки. – М.-Л., 1934. – С. 49.

щимся на самые острые вопросы времени, своеобразным «летописцем эпохи». За ним, как, несколько иронизируя, писал впоследствии Н.К. Михайловский, «утвердилась репутация какого-то специалиста по части “уловления момента“, и именно не просто чуткого художника, а изобретателя “новых людей“»[5]. Поэтому уже сведения о том, что Тургенев работает над новой большой вещью, вызвали оживленные суждения, разнообразные предположения читателей и критиков. Роман создавался в атмосфере напряженного общественного ожидания, задержка с его печатанием подогревала интерес. Чем же ответит писатель на предчувствие Добролюбовым «образа русского Инсарова», ждать которого осталось недолго? Какой герой появится в тургеневской летописи вслед за Рудиным и Инсаровым? «Всем интересующимся литературой и близким к ней известно было по печатным и устным слухам, что г. Тургенев имеет художественный замысел сочинить роман, изобразить в нем современное движение русского общества, высказать свой взгляд на современное молодое поколение и разъяснить свои отношения к нему. Несколько раз стоустая молва разносила весть, что роман уже готов, что он печатается и скоро выйдет в свет; однако роман не появлялся; говорили, что автор приостановил печатание его, переделывал, исправлял и дополнял свое произведение, затем снова отдавал в печать и снова принимался за его переделку. Всеми овладело нетерпение; лихорадочное ожидание напряжено было до высшей степени; всем хотелось поскорей увидеть новое произведение знаменитого симпатического художника и любимца публики»[6]. И вот теперь предположения, сомнения, слухи, гипотезы, надежды и опасения можно было поверить тургеневским текстом.

Самые заинтересованные лица отреагировали почти мгновенно. Февральская книжка «Русского вестника» вышла в начале марта, и уже в мартовских номерах ведущих демократических журналов «Современник» и «Русское слово» появились рецензии М.А. Антоновича и Д.И. Писарева.

(9) «Асмодеем нашего времени» 27-летний Антонович фактически начал свою карьеру критика. Он пришел в журнал в 1859 г., опубликовал несколько рецензий и полемических статей. По воспоминаниям Г.З. Елисеева, Антонович, «сделавшись литератором… настолько успел в этом уже в 1861 году, что Чернышевский возлагал на него большие надежды в будущем»[7]. После смерти Добролюбова Антонович оказался во главе критического отдела «Современника». Статьей о Тургеневе критик должен был оправдать возлагаемые на него надежды.

Общая оценка «Отцов и детей» дана уже *во втором абзаце* «Асмодея нашего времени»: «…Новое произведение г. Тургенева крайне неудовлетвори-

[5] Михайловский Н.К. Литературно-критические статьи. – М., 1957. – С. 269.
[6] Антонович М.А. Литературно-критические статьи. – М.- Л., 1961. – С. 35.
[7] Шестидесятые годы. – М.- Л.., 1933. – С. 268.

тельно в художественном отношении». Эта мысль развивается далее на пятидесяти страницах, с многочисленными повторами и увенчивается «эффектным» сопоставлением «Отцов и детей» с романом В. Аскоченского, писателя, который в начале 1860-х годов был общепризнанным образцом мракобесия и бездарности. Уже в самом названии статьи заключался резкий полемический выпад, хорошо объясненный Елисеевым: «Название или, правильнее сказать, кличка “Асмодей нашего времени”, с которою появилась статья Антоновича в журнале, дана им не случайно и не без злого умысла. Дело в том, что в романе никто этим именем не называется… Героями являются две личности собирательные – и отцы, и дети. Потому при первом взгляде на статью впечатление получается такое, что “Современник” окрестил этим именем самого Тургенева для вящего его унижения в глазах читателей»[8].

Главное утверждение Антоновича конкретизируется еще в нескольких тезисах. Роман для критика представляет собой чисто «головное» произведение, плохой морально-философский трактат, в котором, «за исключением одной старушки, нет ни одного живого лица и живой души, а все только отвлеченные идеи и разные направления, олицетворенные и названные собственными именами». В «Отцах и детях», по мнению критика, автор отдает полное предпочтение старшему поколению, зато «детей» пытается унизить и развенчать почти на каждой странице. Антонович смело берется за их защиту, дорисовывает от себя мотивы поведения героев и приходит к выводу, что в романе «...“отцы” = “детям”, что и требовалось доказать». В конце статьи уличаемый в злостных намерениях писатель получает прямой выговор: «Извините, г. Тургенев, вы не умели определить своей задачи; вместо изображения отношений между “отцами” и “детьми” вы написали панегирик “отцам” и обличение “детям”; да и “детей” вы не поняли, а вместо обличения у вас вышла клевета».

В «Асмодее нашего времени» проблемы, вокруг которых развернется полемика, обозначены уже очень четко. Это «вечные проблемы» критического анализа: типичность героев и конфликта в целом, авторское отношение к изображаемому, наконец, художественный уровень произведения. И решены они критиком предельно однозначно, безапелляционно и догматично: и главный герой, и «отцы» абсолютно нетипичны (первый – потому, что он оклеветан, превращен в чудовище, асмодея, вторые – потому, что они идеализированы), позиция писателя лишена минимальной объективности, его тенденция, предвзятое отношение к «детям» портит все дело, роман же, крайне «отсталый» по своему (10) пафосу, беспомощен и в художественном отношении. Писатель с необычайным чутьем к «живым струнам общества, уменьем тотчас отозваться на всякую благородную мысль и честное чувство» (Добролюбов) оказывается для Анто-

[8] Шестидесятые годы. – М.- Л., 1933. – С. 274.

новича соратником и продолжателем бездарного Аскоченского! Позиция Антоновича объективно была ревизией, отрицанием добролюбовских суждений о Тургеневе.

Между тем идеи Добролюбова подхватывает и развивает Писарев. В конце статьи Добролюбова «Когда же придет настоящий день?», где речь шла о «русском Инсарове», тема «Отцов и детей» уже угадана: «Везде и во всем заметно самосознание, везде понятна несостоятельность старого порядка вещей, везде ждут реформы и исправлений, и никто уже не убаюкивает своих детей песнею о том, какое непостижимое совершенство представляет современный порядок дел в каждом уголке России. Напротив, теперь каждый ждет, каждый надеется, и дети теперь подрастают, напитываясь надеждами лучшего будущего, а не привязываясь насильно к трупу отжившего прошедшего»[9].

Начало «Базарова» прямо перекликается с пафосом добролюбовской статьи, Писарев подтверждает общественную чуткость художника и эстетическую значимость романа. «Новый роман Тургенева дает нам все то, чем мы привыкли наслаждаться в его произведениях. Художественная отделка безукоризненно хороша… Сквозь ткань рассказа сквозит личное, глубоко прочувствованное отношение автора к выведенным явлениям жизни. А явления эти очень близки к нам, так близки, что все наше молодое поколение с своими стремлениями и идеями может узнать себя в действующих лицах этого романа».

Мысли критиков «Современника» и «Русского слова» движутся по контуру тех же самых проблем, их задает тургеневский роман, но решения их предлагаются существенно различные или прямо противоположные. Большая часть статьи Антоновича была похожа, по позднейшему выражению его соратника по журналу Г.З. Елисеева, «не столько на литературную статью, сколько на судебный доклад по обвинению Тургенева в злостном оклеветании молодого поколения»[10].

Писарев тоже замечает, что «Тургенев, очевидно, не благоволит к своему герою», чувствует «невольную антипатию к этому направлению мысли», но подробно на этом не останавливается. Не субъективные мотивы авторского замысла (или даже «умысла», который старательно отыскивает критик «Современника») интересуют его прежде всего, а объективная характеристика воплощенных в образной системе романа проблем. Он *доверяет* Тургеневу, *доверяет* художественному тексту (первая заповедь всякого критика) – и потому хаотичная и бессодержательная (в интерпретации Антоновича) структура «Отцов и детей» приобретает в «Базарове» четкие очертания, оказывается художественно орга-

[9] Добролюбов Н.А. Литературная критика. – М., 1961. – С. 483–484.
[10] Шестидесятые годы. – С. 274.

ничной. Писарев понял и принял характер Базарова как объективное, типичное воплощение героя времени.

Он четко обозначил то, что совсем ускользнуло от Антоновича: *социальный*, а не только возрастной аспект тургеневских понятий «отцы» и «дети». Если для Антоновича и Базаров, и Аркадий, и даже Ситников – это все «молодое поколение», на которое якобы возводится клевета, то Писарев подробно рассматривает отношения Базарова со своими «соратниками» и показывает (11) его одиночество, то, насколько он перерастает «птенца» Аркадия и «безмозглого прогрессиста» Ситникова. Отношение нового тургеневского типа к прежним героям времени было зафиксировано в броской афористической формуле: «Словом, у Печориных есть воля без знания, у Рудиных – знание без воли; у Базаровых есть и знание, и воля, мысль и дело сливаются в одно твёрдое целое».

Характерно, что еще до прямой полемики Писарев фактически предугадывает, высчитывает позицию Антоновича. По поводу сцен с Ситниковым и Кукшиной он замечает: «Многие из литературных противников “Русского вестника” с ожесточением накинутся на Тургенева за эти сцены. Он осмеивает нашу святыню, – закричат они с неистовыми жестами, – он идет против направления века, против свободы женщины. Этот спор между сторонниками и противниками “Русского вестника”, как вообще многие литературные и нелитературные споры, вовсе не касается того предмета, по поводу которого горячатся спорящие стороны». И ответ на такого рода «благородное» негодование дан тут же: «…художник, рисующий искажения великих и прекрасных идей, заслуживает нашей полной признательности».

Итоги анализа тургеневского романа у критика «Русского слова» оказываются прямо противоположными тому, что утверждал в «Современнике» Антонович. «Отцы и дети» – типическое изображение героев и конфликтов эпохи; позиция Тургенева в конечном счете объективна, он «дорастает до правильного понимания, до справедливой оценки созданного типа», его симпатии оказываются на стороне Базарова. Статья заканчивается выражением «глубокой и горячей признательности» Тургеневу как «великому художнику и честному гражданину России». Первые критики романа еще не прочли друг друга, но при столь резком расхождении мнений «раскол в нигилистах», полемика между ведущими демократическими журналами, стоявшими до этого на сходных позициях, становились неизбежными.

В одном отношении в статье Писарева достаточно отчетливо смещены акценты в сравнении с тургеневским замыслом. Если для автора «Отцов и детей» весьма важной была проблема *взаимоотношения* поколений и социальных групп, то автора «Базарова» явно интересует прежде всего центральный герой, его судьба. «Роман-проблема» в критической интерпретации превращается

в «персональный роман». «Следить за нитью романа после смерти Базарова я не намерен. Когда умер такой человек, как Базаров, и когда его геройскою смертью решена такая важная психологическая задача, произнесен приговор над целым направлением идей, тогда стоит ли следить за судьбою людей, подобных Аркадию, Николаю Петровичу, Ситникову et tutti quanti (всяких прочих – *И.С*)?».

Статья Писарева (большинство ее глав) написана не только о Базарове, но и как бы *глазами* Базарова, в личностно-исповедальной манере. Можно сказать, что в «Отцах и детях» двадцатидвухлетний критик впервые и навсегда нашел своего героя. В последующем развитии полемики над этим не откажет себе в удовольствии поиронизировать Антонович: «Роман г. Тургенева сделался для г. Писарева волшебным кругом или таинственной пентаграммой, из которой он никак не может выбраться; Базаров стал для него idee fixe (навязчивой идеей – *И.С.*), которая неотступно преследует его; на весь мир он смотрит сквозь очки тургеневского романа, все люди для него или Базаровы, или не Базаровы; какой бы тип ни встретился ему в художественных (12) произведениях, он непременно измеряет его аршином Базарова»[11]. Поэтому важно, что Базаров, погибающий в конце «Отцов и детей», «воскресает» на последней странице писаревской статьи: «А Базаровым все-таки плохо жить на свете, хоть они припевают и посвистывают. Нет деятельности, нет любви, – стало быть, нет и наслаждения.

Страдать они не умеют, ныть не станут, а подчас чувствуют только, что пусто, скучно, бесцветно и бессмысленно.

А что же делать? Ведь не заражать же себя умышленно, чтобы иметь удовольствие умирать красиво и спокойно? Нет! Что делать? Жить, пока живется, есть сухой хлеб, когда нет ростбифу, быть с женщинами, когда нельзя любить женщину, а вообще не мечтать об апельсиновых деревьях и пальмах, когда под ногами снеговые сугробы и холодные тундры». Голоса героя и критика в этом своеобразном «стихотворении в критике» неразрывно сливаются. Даже дата, выставленная в конце (1862 г. март), приобретает существенное значение. Припевают и присвистывают, едят сухой хлеб, идут через холодные тундры сегодняшние Базаровы, пережившие, в отличие от тургеневского героя, 1861 год. «Будь философом, стоиком», – советует умирающий Базаров отцу в конце романа. Подхватывая тургеневскую мысль, Писарев развивает в конце своей статьи своеобразную этику «революционного стоицизма», необходимую тогда, когда возможности прямого общественного самовыявления, «дела» закрыты. Так в «Базарове» уже намечается программа будущих «Реалистов».

[11] Антонович М.А. Литературно-критические статьи. – С. 256.

Н. Страхов, выступивший со статьей об «Отцах и детях» в четвертой книжке журнала «Время», издаваемого Ф.М. и М.М. Достоевскими, уже имел возможность прочесть статьи Антоновича и Писарева. С его работы начинается спор не только о романе, но и о тех суждениях, «критическом шлейфе», которые его сопровождают.

Страхов, критик так называемого «почвеннического» направления, считавший своим учителем А. Григорьева, весьма далекий от радикальных идей, начал полемику с Писаревым уже после появления его статьи «Схоластика XIX века». В первом номере «Времени», за три месяца до отзыва об «Отцах и детях», в статье «Пример апатии», подписанной его обычным псевдонимом Н. Косица, Страхов объявил, что «г. Чернышевский и г. Писарев не расходятся в своих существенных взглядах», однако второй идет дальше по пути отрицания: Писарев – «критик и скептик», «разрушитель», «свистун, избравший своим главным оружием – брань и насмешку»[12]. Не на этот ли выпад отвечает в конце своей статьи Писарев, говоря, что Базаровы припевают и посвистывают? Тем важнее, что в понимании тургеневского романа Страхов во многих отношениях вынужден соглашаться с Писаревым.

Роман – замечательное достижение Тургенева-художника: Страхов прямо цитирует Писарева. Образ Базарова в высшей степени типичен: «Базаров есть тип, идеал, явление, взведенное в перл создания». И одним из доказательств такой типичности является для Страхова… статья Писарева: «Восторг г. Писарева вполне доказывает, что Базаровы существуют если не в действительности, то в возможности и что (13) они поняты г. Тургеневым по крайней мере в той степени, в какой сами себя понимают».

В дальнейшем Страхов спорит с критиком «Русского слова», но это полемика, как ни парадоксально, едва ли не единомышленников, во всяком случае, критиков, выступающих с близких позиций. Некоторые черты базаровского характера объяснены Страховым точнее, чем Писаревым (прежде всего – отрицание искусства). То, что для Писарева было случайным непониманием, объясняемым индивидуальным развитием героя («Он сплеча отрицает вещи, которых не знает или не понимает… Очень может быть, что он, человек, затертый трудовой жизнью, потерял или не успел развить в себе способность наслаждаться приятным раздражением зрительных и слуховых нервов, но из этого никак не следует, чтобы он не имел разумное основание отрицать или осмеивать эту способность в других»), оказывается для Страхова сущностной чертой характера нигилиста: «…искусство всегда носит в себе элемент *примирения*, тогда как Базаров вовсе не желает примиряться с жизнью. Искусство есть идеализм, созерцание, отрешение от жизни и поклонение идеалам; Базаров же реалист, не со-

[12] См.: Страхов Н.Н. Из истории литературного нигилизма. – СПб., 1890. – С. 102–103.

зерцатель, а деятель, признающий одни действительные явления и отрицающий идеалы». При таком, несомненно идеалистическом, понимании роли искусства Страхов тем не менее сумел дать достаточно адекватную интерпретацию этой стороны тургеневского образа.

Наиболее существенно расходятся взгляды критиков на финал романа. Для Страхова Базаров тоже умирает настоящим героем, и его смерть производит потрясающее впечатление. Однако Писарев находил в финале романа некий момент субъективного произвола: «Не имея возможности показать нам, как живет и действует Базаров, Тургенев показал нам, как он умирает». По Страхову же, финал романа органично завершает цепь испытаний героя: испытание искусством и природой, испытание любовью, наконец, испытание смертью: «Смерть – такова последняя проба жизни, последняя случайность, которой не ожидал Базаров». И хотя в этом случае герой оказывается бессилен, поражение лишний раз свидетельствует о его нравственной силе: «…хотя Базаров головою выше всех других лиц, хотя он величественно проходит по сцене, торжествующий, поклоняемый, уважаемый, любимый и оплакиваемый, есть, однако же, что-то, что в целом стоит выше Базарова. Что же это такое? Всматриваясь внимательнее, мы найдем, что это высшее не какие-нибудь лица, а та *жизнь*, которая их воодушевляет. Выше Базарова – так сцена, по которой он проходит».

Достаточно припомнить финал «Отцов и детей», слова о «великом спокойствии» «равнодушной природы», чтобы увидеть, насколько тонко и точно понят здесь тургеневский замысел. Действительно, побеждая в идеологическом поединке с представителями аристократического «принсипа», преодолевая в себе возникшую любовь, Базаров в конце концов побежден естественными законами жизни, выступающими в форме роковой случайности: «Да, поди попробуй отрицать смерть. Она тебя отрицает, и баста!»

И возможности поразмышлять о месте Базарова в ряду героев времени Страхов тоже не упускает. Здесь его концепция тоже отчетливо полемична по отношению к писаревской. Критик «Русского слова», как мы помним, противопоставил Базарова Печориным и Рудиным, выводя героя «Отцов и детей» за пределы галереи «лишних людей». Страхов (14) пытается оставить его в этих пределах: «…Базаров есть прямой непосредственный продолжатель Онегиных, Печориных, Рудиных, Лаврецких. Точно так как они, он живет пока в умственной сфере и на нее тратит душевные силы. Но в нем жажда деятельности уже дошла до последней, крайней степени; его теория вся состоит в прямом требовании дела; его настроение таково, что он неизбежно схватится за дело при первом удобном случае». Утверждение, которое метило не столько в тургеневского героя, сколько в его жизненных прототипов. Герой, у которого слово и дело

сливаются в одно целое (Писарев), остается для Страхова все еще героем «слова», пусть с жаждой деятельности, доведенной до последней степени.

Так уже после выхода «Отцов и детей» перед читателем предстали… три разных Базарова.

А н т о н о в и ч: «О нравственном характере и нравственных качествах героя и говорить нечего; это не человек, а какое-то ужасное существо, просто дьявол, или, выражаясь более поэтически, асмодей. Он систематически ненавидит и преследует все, начиная от добрых своих родителей, которых он терпеть не может, и оканчивая лягушками, которых он режет с беспощадной жестокостью».

П и с а р е в: «Взглянув на Базарова со стороны… Тургенев оправдал и оценил его по достоинству. Базаров вышел из испытания чистым и крепким… Умереть так, как умер Базаров, – все равно, что сделать подвиг…»

С т р а х о в: «Он не есть существо ненавистное, отталкивающее своими недостатками; напротив, его мрачная фигура величава и привлекательна…Базаров – это титан, восставший против своей матери-земли…Базаров все-таки побежден; побежден не людьми и не случайностями жизни, а самою идеею этой жизни».

3

> Произведение г. Тургенева находится в обстоятельствах совершенно исключительных. Взятое из текущей жизни, оно снова входит в нее и производит во все стороны сильное практическое действие, какое едва ли производило у нас литературное произведение. Рампа исчезла, актеры и зрители смешались. Роман как будто еще продолжается; произведенное им действие, явления, которые он вызвал – как будто новая глава в нем, как будто эпилог к нему.
>
> *«Русский вестник», 1862*

На фоне размежевания и принципиального выяснения отношений между критиками из «Современника», «Русского слова» и «Времени» развертывалась перестрелка других органов печати. В течение 1862 г. в газетах и журналах появилось больше десятка статей и рецензий. Об «Отцах и детях» писали «Отечественные записки» и «Библиотека для чтения», «Северная пчела» и «Век», «Русский вестник» и «Светоч». Даже в «Трудах Киевской духовной академии» появилась семидесятистраничная (!) статья «Нигилисты», в которой некий В. Певницкий начинал с признания Базарова натурой «прямой, даровитой и сильной», а кончал форменным призывом к властям предержащим: «Народной (15)

почвы нет под нигилистами, и их место не среди наших деревень, сел и городов, где крепка русская сила и русский дух, а где-нибудь в отдаленных углах, лишенных свежего воздуха».

Большинство таких отзывов были достаточно критичны по отношению к Базарову и его создателю и, хотя и далеки от полемического азарта и прямолинейности статьи Антоновича, оставались в кругу тех же самых аргументов и утверждений.

Из таких «периферийных» отзывов о тургеневском романе наибольший интерес представляет анонимная статья «Нигилист Базаров». Журнал «Век», где она появилась, имел нелестную репутацию; в августе 1861 г. он поместил резкую статью П. Вейнберга против женской эмансипации, вызвавшую бурный протест в демократической печати. Но в начале 1862 г. его редакция сменилась, в ней появились многие литераторы, близкие «Современнику»: В.С. Курочкин, Н.В. Шелгунов, Г.З. Елисеев, Н.В. Успенский и др. Из этого круга, вероятно, и выходит статья, подписанная буквой Н. (не «нигилист» ли?).

Ее автор в общей оценке – неприятии «Отцов и детей», казалось бы, близок Антоновичу, хотя это неприятие выражено в формах достаточно корректных, не выходящих за пределы критической этики. Но при этом критик сумел увидеть некоторые существенные, можно сказать, глубинные свойства тургеневского образа, на которые, увлеченные полемическими схватками, почти не обратили внимания другие современники.

Автор статьи в «Веке» утверждает закономерность «случайной» смерти Базарова, но подчеркивает не родовые, «универсальные» ее мотивировки, важные для Тургенева, а причины социально-политические, хотя и говорит о них по необходимости завуалированно: «Кстати заметить, что у общественных героев г. Тургенева есть одна общая черта: все они сходят со сцены внезапно: умирают или так пропадают. В этом мы видим художественный такт автора. У нас и в действительности герои нашей мысли и слова… гибнут внезапно. Легко понять, почему. Слишком толста эта внешняя многовековая кора, чтобы лопнуть, раздаться от разрозненных усилий. Гиганты, дети черноземной силы, хотят упором могучих плеч прорвать кору и вывести черноземную силу на вольный свет – и гибнут».

Самое же главное достоинство этой статьи в том, что критик «Века» почувствовал (хотя тоже отнесся к этому свойству тургеневского героя сдержанно-отрицательно) грандиозный, философский характер базаровского «нигилизма», увидев в нем и силу Базарова, бесстрашие его мысли, и одновременно опасности такого философского «экстремизма», истоки трагедии Базарова. «Мы перебрали все сферы, все роды деятельности: – ничего, никакой не остается для Базарова! Все прах и прахом разлетается из-под сокрушающего молота

его диалектики!! Нигилизм Базарова утвержден на безвоздушном пространстве. Под ним нет клочка твердой почвы, на которую мог бы он упереть ногу, сталкивая все существующее в пропасть ничтожества!! Представим на минуту такой невозможный случай, что человеку, такому как Базаров, выпала бы возможность свободной деятельности в таком обществе, как наше: что же он бы стал делать? Ответ на это прямой: ничего. Он не признает ничего, он не имеет ничего за собою, никакого стимула, который подстрекал бы его к деятельности…Он, быть может, герой, но никак не деятель».

Еще до Герцена, Воровского, современных литературоведов, глубоко исследующих философскую сторону тургеневского романа, критик (16) «Века» проницательно увидел в феномене базаровского отрицания «два нигилизма», разные возможности развития этого типа: революционное, действенное отрицание существующего порядка вещей или же беспредметное «ничтожничество», ведущее к беспросветному пессимизму и крайнему индивидуализму.

На тургеневский роман откликнулся и критик либерального толка, читавший, как мы помним, «Отцов и детей» еще в рукописи, – П.В. Анненков. Его отзыв, «спрятанный» внутри статьи о Помяловском, был продолжением полемики с демократической критикой по поводу исторического значения «лишних» и «новых» людей, начатой в конце 1850-х годов в статье «Литературный тип слабого человека». Начиная с эстетического уравнивания образов Обломова и Базарова (оба они – «понятия-типы»), Анненков уравнивает героев в социально-психологическом плане («истинный родоначальник всех Базаровых есть Обломов»), вступая, таким образом, в необъявленный спор с Добролюбовым, говорившим об идущих на смену «обломовцам» героях «новой русской жизни», и с Писаревым, для которого Базаров отменял Печориных и Рудиных.

Характерно, что мотивировка возможности сопоставления очень разных героев у Анненкова совсем «добролюбовская».

«Что касается до личности, то мы не могли не видеть разницы темперамента, напр., у Печорина и Обломова, так же точно, как не можем не найти ее и у Печорина с Онегиным, и у Рудина с Бельтовым…Кто же станет спорить, что личная разница между людьми существует… Но дело в том, что над всеми этими лицами тяготеет одна и та же обломовщина, которая кладет на них неизгладимую печать бездельничества, дармоедства, совершенной ненужности на свете», – писал Добролюбов в статье «Что такое обломовщина?»[13]. Уравнивание «лишних людей» с Обломовым было их явной дискредитацией.

Анненков «поднимает перчатку», пытаясь «загнать» в пределы «обломовщины» и Базарова: «Понятно, что проводя такую мысль (о сходстве Базарова и Обломова – *И.С.*), мы подразумеваем одну только их нравственную сущность,

[13] Добролюбов Н.А. Литературная критика. – С. 276.

а не физическую, которая сближениям не подлежит, будучи формой, обуславливающей их личную, типическую особенность. Обломов, переродившийся в Базарова, должен был, конечно, измениться во внешнем виде, в образе жизни и в привычках, но зерно, из которого у одного растет непробудная душевная апатия, а у другого судорожная деятельность, не имеющая никакой нравственной опоры, заложено одно и то же в обеих натурах». В накаленной атмосфере 1860-х годов сторонник теории (в теории) «эстетической критики» выступает как критик-публицист, прямо защищающий свой социальный идеал: тип «слабого человека», далекий от базаровского демократизма.

На тургеневский роман – случай достаточно редкий и нарушающий принципы журнальной этики – откликнулся и журнал, напечатавший «Отцов и детей». В «Русском вестнике» с двумя большими статьями выступил М.Н. Катков. Начинавший когда-то литературную деятельность в кружке Белинского, ставший в 1850-е годы, в первые годы издания журнала, пропагандистом «чистого искусства», Катков именно в начале 1860-х годов становится откровенным и яростным защитником самодержавия, его имя становится постепенно символом крайней реакционности. В статьях об «Отцах и детях» отчетливо сказался (17) этот поворот во взглядах Каткова. Он не скрывает, что ему больше по душе «очень хороший, очень привлекательный тип Аркадия», но вынужден отметить центральное положение Базарова в романе. Катков признает типичность и силу тургеневского героя: «…нравится ли он кому или не нравится, хорош или дурен тот дух, который в нем выражается, он поставлен автором так, что производит впечатление сильной натуры»[14]. Но делает это только для того, чтобы дискредитировать силу базаровского отрицания: «На мелкий обман не пойдет наш нигилист, потому что мелкий обман уронит его даже в собственном чувстве, в его самомнении; на тот же обман, только в грандиозных размерах, он пойдет с полной готовностью, потому что обман в таких размерах будет чувствоваться им как сила и будет экзальтировать в нем чувство собственного достоинства»[15].

В конце и его статья становится статьей «по поводу», критик уповает на буржуазный прогресс русской действительности, противопоставляя его базаровскому нигилизму: «Чем богаче будет развиваться жизнь во всех нормальных интересах, во всех своих положительных стремлениях, религиозных, умственных, политических, экономических, тем менее будет оставаться места для отрицательных сил в общественной жизни»[16].

[14] Русский вестник. – 1862. – № 5. – С. 422.
[15] Там же. – № 7. – С. 424.
[16] Там же. – С. 426.

Критик «Русского вестника», в унисон со многими другими рецензентами, заметил глубокую укорененность «Отцов и детей» в общественной жизни 1860-х годов, эффект их – почти мгновенного – «обратного воздействия» на общественное сознание: «рампа исчезла, актеры и зрители смешались». Но, оказавшись на сцене, он сыграл роль…Павла Петровича, не более, с его анемичными, не отвечающими реальности надеждами на «цивилизацию».

Ожесточенность споров о романе, его героях подтверждала, что в «Отцах и детях» схвачен главный конфликт, живой нерв эпохи. Вопрос о типичности быстро решала сама жизнь, чего некоторые критики замечать не хотели.

4

В 1864–1865 гг. «рецензионная волна» спадает. Откликнувшись, отреагировав, оценив, газетные и журнальные рецензенты привычно переключаются на другие темы. Лишь главные оппоненты продолжают выяснять отношения между собой и отношение к роману, осознавая себя голосом определенной общественной группы. Эти повторные отзывы, «дочерпывание», «доосмысление» романа должны были доказать справедливость каждой точки зрения, ее преимущества в прямом столкновении с уже высказанными другими. Критики были теперь один на один не только с текстом, но и с разными тенденциями общественного мнения, не замечать которые было невозможно.

Антонович – пытается. Делая вид, что ничего не произошло, что его оценка победила сама собой, он в ряде статей этого времени повторяет уже высказанные в «Асмодее…» суждения, никак не подтверждая их новыми аргументами. В статье «Современные романы» (1864) он, продолжая прежний прием уничтожающего сопоставления, называет «родными братьями» «Отцов и детей» и «антинигилистический» роман Писемского «Взбаламученное море». В «Лжереалистах» (1865) объявлено, (18) что «своей критикой на роман “Отцы и дети” г. Писарев дурно зарекомендовал свою критическую проницательность», а сам роман снова именуется «злостной карикатурой». И через много лет, в рецензии на «Новь» (1877), Антонович останется столь же последовательным, начиная с «Отцов и детей» историю «антинигилистического» романа. Если критерием истины считать верность своим убеждениям, то Антонович здесь неуязвим: свою непримиримость к Базарову и его автору он упрямо нес через десятилетия. Но весь вопрос в том, верны ли эти убеждения?

Отношение к роману Н. Страхова, напротив, существенно менялось. В статье «Новое произведение и наша критика» (1863) акценты смещаются еще едва заметно. Об объективности авторской позиции и героизме базаровской натуры здесь уже речи нет, отмечено другое: Тургенев «развенчал и казнил» Базарова, хотя сделал это не без сердечной скорби. А в конце 1860-х годов Страхов

в прямом споре с самим Тургеневым, его статьей «По поводу “Отцов и детей”», не оставляет от своей прежней оценки героя почти ничего: «Кому же не ясно, что, например, глупенькая Феничка или старушка-мать Базарова представляют людей в тысячу раз более симпатических, чем высокоумный Базаров? Кому не ясно, что та оторванность от жизни, которая отличает героя «Отцов и детей», его отчуждение от всего живого и теплого, его гордость, самолюбие, его медицинский цинизм и материализм, наконец, тоска и пустота его собственной души – должны были оттолкнуть от этой фигуры не только холодную Одинцову, но еще более всякого нечерствого человека?[17].

Усилившиеся консервативные воззрения критика, его «борьба с Западом» существенно скорректировали взгляд на Базарова. Тонкий и глубокий анализ романа в первой статье сменился плоской схемой и ходовым обличением базаровского нигилизма. «Когда вышли “Отцы и дети”, Николай Николаевич посвятил Тургеневу восторженную статью; но прошло каких-нибудь пять-шесть лет, и в романах того же Тургенева Николай Николаевич уже видел только бледные и маложизненные акварели, – вспоминает современник. – Впоследствии он имел простодушие перепечатывать свои статьи о Тургеневе в одном томике, и тут контраст его суждений выступал с комической резкостью»[18].

Единственным критиком, сумевшим не только защитить свою точку зрения, но и углубить анализ, осмыслить новые, выявившиеся в критической борьбе факты, оказался Писарев. В «Реалистах» (1861) размышления о герое тургеневского романа стали для критика основой для разработки «теории реализма», для поиска новых путей общественной борьбы в условиях реакции, отчетливо обозначившейся в России с 1862–1863 гг. Как неоднократно отмечено, в «Реалистах» Писарев несколько меняет предмет анализа, обращается к проблемам, не затронутым в «Базарове». Он оставляет в стороне вопрос об авторском отношении к герою, не акцентирует противоречивость базаровских суждений об искусстве. На первый план в тургеневском образе выдвинуты черты, которые делают Базарова героем пореформенным. Размышляя о Базарове, Писарев фактически предлагает «модель» поведения «реалистов», т. е. передовой демократической молодежи, в новой исторической ситуации, ситуации общественного спада, разброда, шатания.

(19) Трагическое одиночество героя, о котором шла речь на последних страницах «Базарова», подчеркнуто и в «Реалистах»: «Трагизм базаровского положения заключается в его полном уединении среди всех живых людей, которые его окружают. Он везде производит своею особою резкий диссонанс, он всех заставляет страдать своим присутствием и существованием, он сам это ви-

[17] Страхов Н.Н. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. – СПб., 1885. – С. 121.
[18] Пантелеев Л.Ф. Воспоминания. – М., 1958. – С. 256.

дит и понимает; и понимает, кроме того, с мучительной ясностью роковые причины и абсолютную неизбежность этих страданий… Нет причин для разрыва и нет возможности сблизиться. Нет возможности потому, что нет ни одного общего интереса, ни одного такого предмета, который с одинаковой силой затронул бы умственные способности Базарова и его собеседников». Намечен и путь его преодоления: труд, популяризация собственных идей, поиск и воспитание единомышленников: «…все стремления наших реалистов, все их радости и надежды, весь смысл и все содержание их жизни пока исчерпывается тремя словами: "*любовь, знание и труд*"». Люди, подобные Базарову, могут и должны, по Писареву, стать мощным рычагом перестройки общества. На такой высокой ноте завершается первый круг полемики об «Отцах и детях».

Роман выдержал первое испытание на прочность, но выдержали ли испытание романом сами критики?

Антонович в «Асмодее нашего времени» и других отзывах об «Отцах и детях» стремился защитить демократическую молодежь от тургеневской «карикатуры», но попытка говорить о художественном произведении, не учитывая его эстетической специфики и реального содержания, привела к противоположному результату: критик сам превратил роман Тургенева в настоящую карикатуру, дав в руки противников революционных демократов серьезный аргумент в спорах о молодом поколении.

Когда перечитываешь статью Антоновича сегодня, невольно вспоминается известный афоризм о «благих намерениях», да еще басня Крылова «Пустынник и медведь» с ее лукавой моралью: «Хотя услуга нам при нужде дорога, но за нее не всяк умеет взяться». Конечно, «Асмодей нашего времени» выражал мнение не только самого Антоновича, но и части сотрудников «Современника», считавших, что в Базарове в искаженном виде отразились некоторые черты личности Добролюбова. Ведь и в мимолетном отзыве Чернышевского (в статье «Безденежье», не опубликованной при жизни критика) не видно особой симпатии к тургеневским героям и дана косвенная оценка романа: «Что это за лица – исхудалые, зеленые, с блуждающими глазами, с искривленными злобной улыбкой ненависти устами, с немытыми руками, с скверными сигарами в зубах? Это – нигилисты, изображенные г. Тургеневым в романе "Отцы и дети". Эти небритые, нечесаные юноши отвергают все, все: отвергают картины, статуи, скрипку и смычок, оперу и театр, женскую красоту, – всё, всё отвергают, и прямо так и рекомендуют себя: мы, дескать, нигилисты, все отрицаем и разрушаем»[19]. И Салтыков-Щедрин, также автор «Современника, говорил о Базарове в начале 1860-х годов довольно резко.

[19] Чернышевский Н.Г. Полн. Собр. соч.: в 15 т. Т. 10. – М., 1951. – С. 185.

Но Антонович находился на особом положении. Его задачей было не случайное упоминание и не «авторизация» слухов о направленности романа против Добролюбова. Он писал развернутую аналитическую статью, помещал ее в журнале, пользовавшемся большим авторитетом: каждое его слово и оценка (20) приобретали особый вес. К тому же перед ним был серьезный и глубокий – пусть даже противоречивый – художественный текст, превращенный в «Асмодее нашего времени» в нелепость. Не случайно даже соратник Антоновича по журналу Г.З. Елисеев, считавший, что статьей критик достиг «партийной цели», т. е. выразил мнение редакции «Современника», делал постоянные оговорки об «уголовной манере критики», «разносительном таланте Антоновича» и т. п.[20]

Статья «Асмодей нашего времени» оказалась одной из существенных причин затяжной полемики «Современника» и «Русского слова», того «раскола в нигилистах», над которым издевались и «серьезные» консерваторы из «Русского вестника», и дюжинные писаки из бульварной прессы. Парадокс, феномен и урок «Асмодея нашего времени» – в наглядной демонстрации сложности литературно-критического дела[21]. Заблуждение (даже искреннее), ошибка могут привести к последствиям почти трагическим. Одна из «веселых истин здравого смысла», которой А. Блок закончил свою замечательную речь «О назначении поэта», звучит чрезвычайно просто: «Для того, чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать»[22]. «Произведение искусства» в этой фразе можно смело заменить на «критическую статью».

Сложнее обстоит дело с двумя другими главными оппонентами. Статьи Писарева и первое выступление Страхова оказались глубокими, точными, в известной мере *взаимодополнительными* взглядами на «Отцов и детей». Писарев, а не Антонович, клявшийся именем Добролюбова, претендовавший на роль его единственного наследника, оказывается в «Базарове» и «Реалистах» истинно «реальным критиком», подлинным наследником Добролюбова, наиболее полно реализуя его теоретическую установку анализировать не то, что хотел сказать писатель, а то, что объективно «сказалось» в произведении. Страхова же в статье о романе интересовала как раз не объективная логика сюжета и взаимоотношений героев, а воплощенная в этой логике авторская позиция, «мысль сердечная» писателя, как говорил учитель Страхова А. Григорьев. Он в известной мере оказался более внимательным к тому, что писатель «хотел сказать». Такой путь, как мы видели, тоже открывает глубокие содержательные пласты тургеневского романа.

Но до чего же несходными оказались судьбы этих статей!

[20] См.: Шестидесятые годы. – С. 274, 277, 279.

[21] Наиболее глубоко, на наш взгляд, исследован «феномен Антоновича» в кн.: Лебедев А. Драматург перед лицом критики. – М., 1974. – С. 94–126.

[22] Блок А. О литературе. – М., 1980. – С. 270.

Идеи Писарева сразу оказались в центре широкого общественного обсуждения, с ними восторженно соглашались, их яростно ниспровергали – рецензия Страхова прошла почти незамеченной. О причинах этого впоследствии догадался сам бывший критик «Времени», написавший Л. Толстому: «Понемногу я понял, где нужно искать источника силы наших нигилистов и революционеров. В них жива жажда деятельности, и они с радостью хватаются за указываемые им цели. А мы, консерваторы, славянофилы и т. п. – мы только знаем, чего не делать»[23]. «Говорят, что после смерти Николая Николаевича у него (21) нашли начало своего рода исповедания веры, – вспоминает Л. Пантелеев, – оно состояло всего из нескольких строк приблизительно следующего содержания: “Меня часто упрекали, что я ни разу не высказал с достаточной ясностью свое положительное миросозерцание; я это теперь и делаю…”. Но продолжения не оказалось»[24].

Писарев, как и полагается настоящему критику, глубоко понял не только «Отцов и детей», но и свое время, перебросил прочный мост от литературы к действительности. В размышлениях о Базарове он не только показывал, «чего не делать», но и мучительно искал ответ на вопрос «что делать?». Поэтому впоследствии его статьи оказались уже неотделимыми от романа, сами стали документом и свидетельством бурных 1860-х годов.

5

В конце десятилетия в полемику о романе вступает сам Тургенев. В мемуарно-публицистической статье «По поводу “Отцов и детей“» он рассказывает историю своего замысла, воспроизводит этапы публикации романа (отмежевываясь от распространенной версии о «заговоре» с Катковым, направленном против молодого поколения), повторяет свое суждение об объективности воспроизведения конфликта, признается в известной противоречивости той роли, которую сыграл роман в общественной борьбе начала 1860-х годов: «Выпущенным мною словом “нигилист” воспользовались тогда многие, которые ждали только случая, предлога, чтобы остановить движение, овладевшее русским обществом». Это уравновешенное и пытающееся сгладить крайности выступление не убедило старых оппонентов Тургенева. Все так же непримирим к «Отцам и детям» Антонович, резко отзывается о романе в статье «Русское недомыслие» (1869) критик «Отечественных записок» А. Скабичевский, как бы принимая эстафету от автора «Асмодея…», меняет свою позицию поправевший Страхов, усматривая в объяснении Тургенева слишком большие симпатии к «нигилистам». Писарев статью прочесть не успел: он погиб летом 1868 г.

[23] Цит. по: Академические школы в русском литературоведении. – М., 1975. – С. 468.
[24] Пантелеев Л.Ф. Воспоминания. – С. 257.

Наиболее интересный отзыв конца 1860-х годов принадлежит критику, близкому по своим позициям к Писареву, продолжателю его дела в журнале «Дело», демократу старого закала Н. Шелгунову. В большой статье «Люди сороковых и шестидесятых годов», имеющей столь же программное значение, как и писаревские «Реалисты», Шелгунов посвящает «Отцам и детям» несколько глав. И хотя начинает критик с мысли о том, что «время страстных отношений к этому типу для нас уже миновало», некая пристрастность, далекая, впрочем, от «экстремизма» начала 1860-х годов, ощутима и здесь.

Отмечая (вслед за Добролюбовым и Писаревым) эстетическую и общественную зоркость Тургенева, раньше всех подметившего борьбу реалистов «детей» с идеалистами «отцами» (примечательно, как у Шелгунова писаревское понятие «реалист» подменило тургеневское «нигилист»), тщательно обосновывая типичность естественнонаучных увлечений Базарова, Шелгунов в конце той же главы вдруг находит, что Тургенев «навязывает Базарову разные несущественные черты, которые замазывают грязью его чистую, честную фигуру». «Мы приписываем это, – продолжает критик, – исключительно (22) неспособности г. Тургенева понять правду жизни и отсутствию в нем критической проницательности».

Костер полемики, казалось, затух, но угли еще тлеют, грозя каждую минуту вспыхнуть снова.

Наиболее важна в статье Шелгунова попытка определить социальные истоки мировоззрения тургеневского героя, расшифровать в «Отцах и детях» лишь подразумеваемое. Хотя действие романа происходит в 1859 г., Базаров для Шелгунова, как и ранее для Писарева, герой в значительной степени пореформенной эпохи: «Для нас Базаров есть олицетворение практических последствий освобождения крестьян». Но он – и здесь Шелгунов расходится с Писаревым, сближаясь со Страховым, – еще не подлинный человек «дела» (для Писарева, как мы помним, в Базаровых мысль и дело сливались в одно целое). Базаров с его теорией «ощущений» представляет, по Шелгунову, лишь переходный момент к людям «принципа»: «Базаров говорит, что принципов нет и его поведение подчиняется лишь ощущениям…Но уже в споре его с Павлом Петровичем мы усматриваем те строгие черты, которые должны выработаться в стоические принципы. Базаров готовит себя серьезно для дела, считая природу и жизнь не храмами, а мастерской». В этой новой жажде «дела», в проповеди «гуманного принципа» стоицизма, в напоминании о «строгих добродетелях древнего Рима» видны уже идеи зарождающегося народничества. Тургеневский роман начинает движение во времени, становится средством объяснения новых исторических эпох.

Почти в то же время об «Отцах и детях» в последний раз развернуто высказался А.И. Герцен, не раз упоминавший о романе в письмах и статьях. «Еще раз Базаров» – страстный памфлет, направленный против «базароидов», некоторых представителей русской «молодой эмиграции», оказавшихся на Западе в конце 1860-х годов. Главным объектом полемики оказывается у Герцена не тургеневский герой, а Базаров, созданный в статьях Писарева: «Верно ли понял Писарев тургеневского Базарова, до этого мне дела нет. Важно то, что он в Базарове узнал *себя* и *своих* и добавил, чего недоставало в книге».

Писарева в «Базарове» вела идея исторического отрицания, *противопоставления* «молодого поколения» и поколения «отцов», Герцен страстно защищает историческую *преемственность* поколений, проницательно отмечает крайности, оборотную сторону такого отрицания. Если ранее Антонович и другие критики упрекали Тургенева в идеализации «отцов», Герцен обнаруживает в романе обратное: «…часть молодого поколения узнала себя в Базарове. Но мы вовсе не узнаем себя в Кирсановых, как не узнавали себя ни в Маниловых, ни в Собакевичах… Писаревский Базаров, в одностороннем смысле, – до некоторой степени предельный тип того, что Тургенев назвал *сыновьями*, в то время как Кирсановы – самые стертые и пошлые представители отцов». Реальное же движение истории кажется Герцену другим: «Декабристы – наши великие отцы, Базаровы – наши блудные дети». В соответствии с этим Герцен переосмысляет, наполняет новым содержанием понятие «нигилизм», делая его синонимом материалистического и революционного взгляда на историю. В одном ряду «нигилистов» оказываются в статье «Еще раз Базаров» Белинский, Бакунин, петрашевцы. И в герценовской статье тургеневский образ выступает уже как имя, знак, символ определенной эпохи; спорят не о нем (23) (художественно – нехудожественно, правдиво – ложно), а с *помощью* его, раскрывая закономерности времени. Уже в конце 1860-х годов образ Базарова очевидно приобретает черты «сверхтипа»: так Л.М. Лотман обозначает «тип, получивший в своем историческом бытовании особенно расширительное значение, обогатившийся множественными творческими интерпретациями и ставший обобщением чрезвычайно широкого круга социальных и психологических явлений»[25].

<…> статьи, относящиеся уже к началу XX в., подтверждают эту высокую обобщающую силу тургеневского образа. В. Воровский, продолжая традиции «реальной критики», в то же время с новых марксистских позиций четко определяет социальную природу тургеневского образа: «Базаров был ранним представителем разночинской (мелкобуржуазной) интеллигенции того периода, когда она во всеоружии мысли и воли готова была силой знания создать новые миры из туманности народной массы». Примечательно, что для Воровского

[25] Лотман Л.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. – Л., 1974. – С. 96.

статья Писарева окончательно «срослась» с романом, составляет с ним неразрывное целое. Он вовсе не упоминает об Антоновиче и Страхове, но писаревского «Базарова» цитирует едва ли не чаще «Отцов и детей». Критик «Русского слова» оказывается своеобразным «соавтором» Тургенева в создании образа «нигилиста» 1860-х годов, а кроме того – едва ли не «двойником» тургеневского героя.

В более ранней статье «Д.И. Писарев» Воровский неоднократно использует такую параллель: «Тип Базарова, поднятый Писаревым на щит, был еще до Писарева подмечен и изображен Тургеневым… Руководители “Современника” (Чернышевский и Добролюбов – *И.С.*) оказались правы – они были на целую голову выше современного им поколения. Писарев же не был выше его: он был только умнее и талантливее Базарова…Писарев, как и Базаров, умер очень молодым»[26].

Опираясь на тургеневско-писаревское изображение Базарова, Воровский в «Базарове и Санине» делает набросок истории русской интеллигенции 1860-х годов до первой русской революции. Просветитель и революционер Базаров оказывается для Воровского тем критерием, с точки зрения которого критик предъявляет строгий счет реакционному роману М. Арцыбашева «Санин», в главном герое которого Воровский видит «отказ от полувековой традиции разночинской интеллигенции и прежде всего отказ от служения угнетенным классам – в общественной жизни, отказ от императива долга – в личной», т. е. от тех черт, которые он считал сущностью Базарова. Тургеневский образ оказывается здесь своеобразной мерой вещей.

Почти в это же время большую работу «История русской интеллигенции» пишет Д.Н. Овсянико-Куликовский. Это была книга о художественном преломлении исканий русской общественной мысли XIX в. Герои Тургенева занимали в ней почетное место: Овсянико-Куликовский подробно говорил о Рудине и Лаврецком, героях «Дыма» и «Нови». Базарову посвящена большая глава во второй части «Истории…». По ней мы можем проследить, как «Отцы и дети» из сферы критической полемики окончательно перемещаются в область историко-литературного (24) анализа. В своих размышлениях Овсянико-Куликовский использует статьи и суждения Писарева и Страхова, Герцена и Чернышевского, Добролюбова и Кропоткина, – пытаясь найти истину в прежних полемических крайностях. Сопоставляя разные точки зрения, оценивая результаты многолетней полемики, он подтверждает и типичность тургеневского героя, и «душевно-правдивое личное отношение Тургенева к Базарову», и глубину, и точность (при некоторых издержках) писаревского понимания героя. Однако, в отличие от Воровского, Освянико-Куликовский недооценивает революционный потен-

[26] Воровский В.В. Литературно-критические очерки. – М., 1956. – С. 204, 206, 207.

циал базаровского отрицания. При всем том глава о Базарове в «Истории русской интеллигенции», получившей «широкий резонанс в научной и литературной среде начала XX века»[27], была и подведением итогов, и постановкой новых проблем. Жизнь тургеневской книги продолжалась.

* * *

Литература многообразна. Наряду с большой русской классикой, с писателями, которые давно стали нашими «вечными спутниками», в последнее время в круг нашего чтения постепенно возвращаются В. Одоевский и В. Нарежный, А. Шеллер-Михайлов и И. Потапенко, казавшиеся еще совсем недавно прочно забытыми. Постепенно осознается, что и классическая литературная критика имеет не только прикладное значение, но и самостоятельную эстетическую ценность, что Белинский и Писарев необходимы не только в качестве источника цитат при написании школьных сочинений.

Героиня повести А. Алексина называет своим любимым писателем… Белинского: «Он ведь по поводу каждой повести, которую анализировал, создавал свою повесть, а по поводу поэмы – поэму. Литературоведческие, конечно… Я называю его своим любимым писателем. Не критиком, а писателем: читается как “Обрыв” или “Три мушкетера”. Не оторвешься. Только еще гораздо мудрее! Говорят – “Неистовый Виссарион”, – и вроде все. Высказались, изучили. А он тончайший, умнейший. Неистовым был Отелло!»[28]

Художественный вымысел? Но вот реальный Н.Ф. Андрияшин из г. Чернь Тульской области отвечает на анкету журнала «Литературное обозрение»: «Из прочитанного за последний год потрясающее впечатление произвели на меня статьи Д.И. Писарева “Базаров”, “Реалисты”, “Мыслящий пролетариат”, статья А.И. Герцена “Еще раз Базаров”. Увы! Так сегодня никто не пишет. То ли не умеют, то ли не решаются. Статьи Писарева о романе И.С. Тургенева читаются едва ли не с большим интересом, чем сам роман»[29].

«Что же до истинной критики, то она куда шире предмета, о котором идет речь… Великая критика и существует вечно – все еще пульсирует, когда предмет давно истлел. Она – проза, публицистика, проповедь, философское осмысление, все вместе. Словом, дело простое – (25) надо быть властителем дум», – написал незадолго до смерти Ю. Трифонов[30].

Наш случай сложнее. «Предмет», произведение, о котором писали критик, все более обнаруживает свой подлинный масштаб. С другой стороны, некоторые статьи о романе остались как раз в рамках своего времени, не перешагнули

[27] Академические школы в русском литературоведении. – С. 377.
[28] Юность. – 1980. – № 12. – С. 31.
[29] Литературное обозрение. – 1982. – № 3. – С. 109.
[30] Вопросы литературы. – 1979. – № 12. – С. 291.

его. Но тем отчетливее на их фоне должны выявиться те свойства, которые делают критику великой: глубина мысли, совершенство литературного выражения, уважение к писателю и произведению, о котором критик берется говорить. Вероятно, великим критиком становится тот, кто способен одинаково точно понимать литературный текст и время, в которое он живет <…>.

Приложение 9

М.Л. Гаспаров. *Фет безглагольный. Композиция пространства, чувства и слова*[*]

(21) Чудная картина,
Как ты мне родна:
Белая равнина,
Полная луна,

Свет небес высоких
И блестящий снег
И саней далеких
Одинокий бег.

Это стихотворение Фета – одно из самых хрестоматийных: мы обычно знакомимся с ним в детстве, запоминаем сразу и потом задумываемся над ним редко. Кажется: над чем задумываться? оно такое простое! Но можно именно над этим и задуматься: а почему оно такое простое, то есть такое цельное? И ответ будет: потому что образы и чувства, сменяющие друг друга в этих восьми строках, сменяются в последовательности упорядоченной и стройной.

Что мы видим? «Белая равнина» – это мы смотрим прямо перед собой. «Полная луна» – наш взгляд скользит вверх. «Свет небес высоких» – поле зрения расширяется, в нем уже не только луна, а и простор безоблачного неба. «И блестящий снег» – наш взгляд скользит обратно вниз. «И саней далеких одинокий бег» – поле зрения опять сужается, в белом пространстве взгляд останавливается на одной темной точке. Выше – шире – ниже – уже: вот четкий ритм, в котором мы воспринимаем пространство этого стихотворения. И он не произволен, а задан автором: слова «...равнина», «...высоких», «...далеких» (все через строчку, все в рифмах) – это ширина, вышина и глубина, все три измерения пространства. И пространство от такого разглядывания не дробится, а наоборот, предстает все более единым и цельным: «равнина» и «луна» еще, пожалуй, противопоставляются друг другу; «небеса» и «снег» уже соединяются в общей атмосфере – свете, блеске; и, наконец, последнее, ключевое слово стихотворения, «бег», сводит и ширь, и высь, и даль к одному знаменателю: движению. Неподвижный мир становится движущимся: стихотворению конец, оно привело нас к своей цели. Это – последовательность образов; а последовательность чувств? Начинается это стихотворение-описание эмоциональным восклицанием (смысл его; не по хорошу мила, а по милу хороша эта описываемая

[*] Приводится по книге: Гаспаров, М.Л. Избранные труды. Т. II. О стихах / ред. А.М. Зотова. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 21–32.

далее картина!). Затем тон резко меняется: от субъективного отношения (22) поэт переходит к объективному описанию. Но эта объективность – и это самое замечательное – на глазах у читателя тонко и постепенно вновь приобретает субъективную, эмоциональную окраску. В словах: «Белая равнина, полная луна» ее еще нет: картина перед нами спокойная и мертвая. В словах «Свет небес... и блестящий снег» она уже есть: перед нами не цвет, а свет, живой и переливающийся. Наконец, в словах «саней далеких одинокий бег» – картина не только живая, но и прочувствованная: «одинокий бег» – это уже ощущение не стороннего зрителя, а самого ездока, угадываемого в санях, и это уже не только восторг перед «чудным», но и грусть среди безлюдья. Наблюдаемый мир становится пережитым миром – из внешнего превращается во внутренний, «интериоризируется»: стихотворение сделало свое дело.

Мы даже не сразу замечаем, что перед нами восемь строк без единого глагола (только восемь существительных и восемь прилагательных!), – настолько отчетливо вызывает оно в нас и движение взгляда, и движение чувства. Но может быть, вся эта четкость – только оттого, что стихотворение очень маленькое? Может быть, восемь образов - настолько небольшая нагрузка для нашего восприятия, что, в какой последовательности они ни предстань, они сложатся в цельную картину? Возьмем другое стихотворение, в котором таких сменяющихся образов – не восемь, а двадцать четыре:

Это утро, радость эта,
Эта мощь и дня и света,
Этот синий свод,
Этот крик и вереницы,
Эти стаи, эти птицы,
Этот говор вод,

Эти ивы и березы,
Эти капли – эти слезы,
Этот пух – не лист,
Эти горы, эти долы,
Эти мошки, эти пчелы,
Этот зык и свист,

Эти зори без затменья,
Этот вздох ночной селенья,
Эта ночь без сна,
Эта мгла и жар постели,
Эта дробь и эти трели,
Это все весна.

Стихотворение построено очень просто – почти как каталог. Спрашивается, чем определяется последовательность образов этого каталога, какова основа их порядка? Основа – та же самая: сужение поля зрения и интериоризация изображаемого мира.

(23) В стихотворении три строфы. Как они соотносятся, каких перекликающихся подзаголовков просят? Можно предложить два варианта. Во-первых, это (I) свет – (II) предметы – (III) состояния. Во-вторых, это (I) открытие мира – (II) обретение миром пространства – (III) обретение миром времени. В первой строфе перед нами мир целый и нерасчлененный; во второй он дробится на предметы, размещенные в пространстве; в третьей предметы превращаются в состояния, протяженные во времени. Проследим, как это происходит.

Первая строфа – это взгляд вверх. Первое впечатление – зрительное: «утро»; и затем – ряд существительных, словно на глазах у читателя уточняющих это впечатление, подбирающих слово для увиденного: «день», «свет», «свод». Утро – время переходное, со слова «утро» могло бы начинаться и стихотворение о зыбких сумерках; и поэт спешит сказать: главное в утре – то, что оно открывает день, главное в дне – это свет, а зримый вид этого света – небосвод. Слово «свод» – первое очертание, первая граница в открывшейся картине, первая остановка взгляда. И на этой остановке включается второе впечатление – звуковое, и опять проходит ряд слов, уточняющих его до точного названия. Звуковой образ «крик» (чей?) перебивается зрительным образом «вереницы» (чьи?), они связываются друг с другом в слове «стаи» (как будто поэт уже понял, чьи это крик и вереницы, но еще не нашел нужного слова) и, наконец, получают название в слове «птицы» (вот чьи!). Слово «птицы» – первый предмет в очертившейся картине, вторая остановка взгляда, уже не на границе ее, а между границей и глазом. И на этой остановке включается новое направление – впервые не вверх, а в стороны. Со стороны – со всех сторон? – доносится звук («говор...»), и на этот звук в сторону – во все стороны! – скользит взгляд («...вод!»).

Вторая строфа – это взгляд вокруг. Взгляд этот брошен невысоко от земли и поэтому сразу упирается в «ивы и березы» – и от них отбрасывается все ближе, во все более крупные планы: «эти капли» на листьях (они еще отдалены: их можно принять за слезы), «этот... лист» (он уже совсем перед глазами: видно, какой он пуховый). Приходится бросить взгляд вторично, уже выше над землей; он уходит дальше, пока не упирается в «горы» и «долы»; и от них опять скользит обратно, все ближе, встречая на пути, в воздухе, сперва дальних мелких мошек, а потом близких крупных пчел. И от них, как от птиц в первой строфе, в дополнение к зрительным ощущениям включаются слуховые: «зык и свист». Так окончательно очерчивается внешний кругозор: сперва высокий

круг небосвода, потом узкий круг ближних деревьев и, наконец, связующий их средний круг горизонта; и в каждом круге взгляд движется от дальнего обода к ближним предметам.

Третья строфа – это взгляд внутрь. Он сразу меняет восприятие и внешнего мира: до сих пор все образы воспринимались как впервые увиденные (и даже с трудом называемые), здесь они воспринимаются (24) как уже знакомые внутреннему опыту – на фоне ожидания. Ожидание говорит, что вечер сменяется ночью, ночью замирает жизнь и воцаряется сон; и только в контрасте с этим стихотворение описывает «зори без затменья», «вздох... селенья» и «ночь без сна». Ожидание включает чувство времени: «зори без затменья» – это длящиеся зори, и «ночь без сна» – длящаяся ночь; да и сам переход от картины утра к картине вечера и ночи невозможен без включения времени. Ретроспективно это позволяет почувствовать временное соотношение и первых двух, статических строф: первая – ранняя весна, таянье снега; вторая – цветущая весна, зелень на деревьях; третья – начало лета, «зори без затменья» И на этом фоне опять проходит сужение поля зрения: небо («зори»), земля («селенье»), «ночь без сна» (всего селенья и моя?), «мгла и жар постели» (конечно, только моей). И, достигнув этого предела, образность опять переключается в звук: «дробь и трели». (Они подсказывают образ соловья, традиционного спутника любви, и этого достаточно, чтобы «дробь и трели» ощущались более интериоризованно, чем «зык и свист» предыдущей строфы.)

Таков образный ряд, определяющий структуру стихотворения. Ему соответствует и постепенная смена эмоциональных окрасок: в начале стихотворения – это слова «радость», «мощь», а в конце – «вздох», «мгла», «жар» (в середине эмоциональная окраска отсутствует – разве что на нее намекает метафора «слезы»: слово, которое одинаково перекликается и с чувством «радости», и с чувством «вздоха»). Так подчеркнуты крайние точки стихотворения: весна с лица и весна с изнанки, весна извне и весна в предельной интериоризации. Все стихотворение между этими двумя точками – путь от света к мгле и от радости и мощи к вздоху и жару: тот же путь от зримого к переживаемому, что и в первом нашем стихотворении.

Как изобразить схематически композицию этого стихотворения – соотношение начала, середины и конца? Всего возможно не так уж много вариантов: по наличию или отсутствию какого-либо признака может быть выделено начало *(Aaa)*, конец *(aaA)*, середина *(aAa)* стихотворения, признак может усиливаться или ослабевать от начала к концу постепенно *(aAA)* и, наконец, может быть выдержан ровно *(aaa)*, то есть – быть композиционно нейтральным. В нашем стихотворении образный ряд выделяет концовку-интериоризацию – стало быть,

схема *aaA*; а эмоциональный ряд выделяет сгущение эмоций в начале и конце вокруг ослабленной середины – стало быть, схема *aAa*.

Но это только один уровень строения текста, а всего в строении всякого текста выделяются три уровня, каждый с двумя подуровнями. Первый, верхний, – *идейно-образный,* семантический: во-первых, идеи и эмоции (эмоции в нашем стихотворении мы проследили, а идей в нем попросту нет, если не считать идеей, например, утверждение «весна – это прекрасно!»; стихи без идей имеют такое же право на существование, (25) как, скажем, стихи без рифм, и только в отдельные эпохи «безыдейность» становится бранным словом, – за безыдейность, как мы знаем, современная критика очень бранила Фета), во-вторых, образы и мотивы (потенциально каждое существительное, обозначающее лицо или предмет, – это образ, каждый глагол – мотив). Второй уровень, средний, – *стилистический*: во-первых, лексика, во-вторых, синтаксис. Третий уровень, нижний, – *фонический*, звуковой: во-первых, метрика и ритмика, во-вторых, собственно фоника, звукопись. Подробнее об этом сказано в предыдущей статье, при разборе пушкинского «Снова тучи надо мною...». Разумеется, такая систематизация (предложенная в 1920-х годах Б.И. Ярхо) не является единственно возможной, но она представляется нам самой практически удобной для анализа стихов.

Если так, то приостановимся и посмотрим, как перекликаются с композицией прослеженного нами идейно-образного уровня остальные уровни фетовского стихотворения.

Лексико-стилистический аккомпанемент – это три отчетливо выделяющиеся стилистические фигуры, по одной в строфе. В первой – гендиадис («Эти стаи, эти птицы» вместо «эти птичьи стаи»; «гендиадис» буквально значит «одно выражение – через два»). Во второй – две метафоры («капли – слезы», «пух – лист») с хиастическим, крест-накрест, расположением членов параллелизма (точное слово – метафорическое – метафорическое – точное). В третьей – две антитезы («зори без затменья», «ночь без сна»); к ним можно прибавить метонимию «вздох... селенья» и, может быть, гиперболу («зори без затменья» в июне реальны на широте белых ночей Петербурга, но не на широте орловских поместий Фета). Первая фигура укладывается в одной строчке, вторая в двух, третья в трех. Гендиадис – фигура тождества, метафора – фигура сходства, антитеза – фигура контраста: перед нами - последовательное нарастание стилистической напряженности. Схема – *aAA*.

Синтаксический аккомпанемент – это однообразие непрерывных конструкций «это...» и разнообразие придаваемых им вариаций. Из шести коротких строчек ни одна не повторяет другую по синтаксическому строению. Из длинных строчек единообразны предпоследние в каждой строфе: «Эти стаи, эти

птицы», «Эти мошки, эти пчелы», «Эта дробь и эти трели»; в средней строфе это единообразие захватывает и середину строфы («Эти капли – эти слезы», «Эти горы, эти долы»), в крайних оно слабее. Эта перекличка крайних строф через голову (самой простой) средней подкрепляется очень тонкой аналогией синтаксиса строчек «Эта мощь – и дня и света» и «Эта мгла и жар – постели». Таким образом, в синтаксисе усложненность сосредоточена по краям стихотворения, единообразие – в середине; схема – *aAa*.

Метрический аккомпанемент – это расположение, во-первых, пропусков ударения и, во-вторых, словоразделов. Пропусков ударения во всем стихотворении только три: в строчках «Этот крик и вереницы», (26) «Эти ивы и березы», «Эти зори без затменья» – по одному разу в каждой строфе. Это – ровное расположение, композиционно нейтральное: *aaa*. Словоразделы при столь частом расположении ударений возможны только женские («этот...») и мужские («крик...»), причем частое повторение слов «это, эти...» дает перевес женским. Но по стихотворению этот перевес распределен неравномерно: соотношение женских и мужских словоразделов в первой строфе – 12:3, во второй – 13:2, в третьей – 8:7. Таким образом, в первой и второй строфах ритм словоразделов очень единообразен, почти предсказуем, а в третьей строфе (где происходит поворот от внешнего мира к внутреннему) становится расплывчат и непредугадываем. Этим выделяется концовка: схема – *aaB*.

Фонический аккомпанемент – это расположение звуков: гласных и согласных. Из гласных остановимся только на более заметных – ударных. Из пяти ударных звуков ***а, о, е, и, у*** решительно преобладает (опять-таки благодаря «это, эти...») ***е***, занимающее первое ударение всех строк. Если отбросить эти 18 ***е***, то среди оставшихся 45 ударных гласных будет такая пропорция ***а:о:е:и:у***: первая строфа – 3:4:3:4:1, вторая строфа – 1:6:3:4:1, третья строфа – 4:6:5:0:0. Иными словами, от строфы к строфе концентрация, монотонность усиливается: во второй строфе две строки («Эти горы...») построены на совершенно тождественном ***е-о-е-о***, третья строфа вообще обходится только тремя ударными гласными. Это, стало быть, – постепенное нарастание, схема – *aAA*. Из согласных звуков остановимся только на тех, которые повторяются (аллитерируют) внутри одной строки. Самые частые повторы (опять-таки из-за «это...») – это ***т*** и ***ть***. Если их отбросить, то среди оставшихся в первой строфе будет пять повторений – ***р, сь/с, к, рь, в***; во второй строфе – два: ***ль, с***; в третьей строфе – семь: ***з, н, н, и, л/ль, р/рь, сь/с*** (заметим, как легко вычитывается здесь анаграмма «зной»). Первая и третья строфы решительно богаче повторами, чем вторая: композиционная схема – *aAa*. (Это кольцевое расположение подчеркнуто прямой перекличкой аллитераций первого и последнего полустрофий: «у**тр**о, **р**адость» – «**др**обь, **тр**ели» и «**с**и**н**ий **с**вод» – «в**с**е ве**сн**а».)

Так композиция слов и звуков дополняет композицию образов и эмоций. Это – ответ на вопрос, который, может быть, возник у кого-нибудь из читателей: если есть только четыре вида композиции, не считая нейтрального, то откуда же берется такое разнообразие неповторимо индивидуальных по строению стихотворений? В самом деле, стихов с композицией образного ряда *aaA* (как у нас) можно насчитать множество; но чтобы композиция всех остальных рядов аккомпанировала этому образному ряду в точности так, как у нас, – вероятность этого ничтожна. Элементов, из которых слагается композиция стихотворения, мало, но сочетаний их – бесконечно много; отсюда – для читателя возможность наслаждаться бесконечным разнообразием живой поэзии, а для ученого возможность педантично ее анализировать.

(27) Но мы слишком задержались на «Это утро, радость эта...» – а ведь это не самое известное и, конечно, не самое сложное из «безглагольных» стихотворений Фета. Рассмотрим наиболее знаменитое: «Шепот, робкое дыханье...». Оно сложнее: в его основе не одно движение «от широкого к узкому», «от внешнего к внутреннему», а чередование нескольких таких сужений и расширений, складывающееся в ощутимый, но зыбкий ритм. (И само стихотворение ведь говорит о вещах гораздо более зыбких, чем картина ясной зимы или радостной весны.)

Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья,

Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица,

В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы,
И заря, заря!..

Проследим прежде всего смену расширений и сужений нашего поля зрения. Первая строфа – перед нами расширение: сперва «шепот» и «дыханье», то есть что-то слышимое совсем рядом; потом – «соловей» и «ручей», то есть что-то слышимое и видимое с некоторого отдаления. Иными словами, сперва в нашем поле зрения (точнее, в поле слуха) только герои, затем – ближнее их окружение. Вторая строфа – перед нами сужение: сперва «свет», «тени», «тени

без конца», то есть что-то внешнее, световая атмосфера лунной ночи; потом – «милое лицо», на котором отражается эта смена света и теней, то есть взгляд переводится с дальнего на ближнее. Иными словами, сперва перед нами окружение, затем – только героиня. И, наконец, третья строфа – перед нами сперва сужение, потом расширение: «в дымных тучках пурпур розы» – это, по-видимому, рассветающее небо, «отблеск янтаря» – отражение его в ручье (?), в поле зрения широкий мир (даже более широкий, чек тот, который охватывался «соловьем» и «ручьем»); «и лобзания, и слезы» – в поле зрения опять только герои; «и заря, заря!» – опять широкий мир, на этот раз – самый широкий, охватывающий разом и зарю в небе, и зарю в ручье (и зарю в душе? – об этом дальше). На этом пределе широты стихотворение кончается. Можно сказать, что образный его ритм состоит из большого движения «расширение – сужение» («шепот» – «соловей, ручей, свет и тени» – «милое лицо») и малой противодвижения «сужение – расширение» («пурпур, отблеск» – (28) «лобзания и слезы» – «заря!»). Большое движение занимает две строфы, малое (но гораздо более широкое) противодвижение одну: ритм убыстряется к концу стихотворения.

Теперь проследим смену чувственного заполнения этого расширяющегося и сужающегося поля зрения. Мы увидим, что здесь последовательность гораздо более прямая: от звука – к свету и затем – к цвету. Первая строфа: в начале перед нами звук (сперва членораздельный «шепот», потом нечленораздельно-зыбкое «дыханье»), в конце – свет (сперва отчетливое «серебро», потом неотчетливо-зыбкое «колыханье»). Вторая строфа: в начале перед нами «свет» и «тени», в конце – «измененья» (оба конца строф подчеркивают движение, зыбкость). Третья строфа: «дымные тучки», «пурпур розы», «отблеск янтаря» – от дымчатого цвета к розовому и затем к янтарному, цвет становится все ярче, все насыщенней, все менее зыбок: мотива колебания, переменчивости здесь нет, наоборот, повторение слова «заря» подчеркивает, пожалуй, твердость и уверенность. Так в ритмически расширяющихся и сужающихся границах стихотворного пространства сменяют друг друга все более ощутимые – неуверенный звук, неуверенный свет и уверенный цвет.

Наконец, проследим смену эмоционального насыщения этого пространства: насколько оно пережито, интериоризовано, насколько в нем присутствует человек. И мы увидим, что здесь последовательность еще более прямая: от эмоции наблюдаемой – к эмоции пассивно переживаемой – и к эмоции, активно проявляемой. В первой строфе дыханье – «робкое»: это эмоция, но эмоция героини, герой ее отмечает, но не переживает сам. Во второй строфе лицо – «милое», а изменения его – «волшебные»: это собственная эмоция героя, являющаяся при взгляде на героиню. В третьей строфе «лобзания и слезы» – это уже не взгляд, а действие, и в действии этом чувства любовников, до сих пор

представленные лишь порознь, сливаются. (В ранней редакции первая строка читалась «Шепот сердца, уст дыханье...» – очевидно, «шепот сердца» могло быть сказано скорее о себе, чем о подруге, так что там еще отчетливее первая строфа говорила о герое, вторая – о героине, а третья – о них вместе.) От слышимого и зримого к действенному, от прилагательных к существительным – так выражается в стихотворении нарастающая полнота страсти.

Чем сложнее «Шепот, робкое дыханье...», нежели «Это утро, радость эта...»? Тем, что там образы зримые и переживаемые сменяли друг друга как бы двумя четкими частями: две строфы – мир внешний, третья – интериоризованный. Здесь же эти две линии («что мы видим» и «что мы чувствуем») переплетаются, чередуются. Первая строфа кончается образом зримого мира («серебро ручья»), вторая строфа – образом эмоционального мира («милое лицо»), третья строфа – неожиданным и ярким синтезом: слова «заря, заря!» в их концовочной позиции осмысляются одновременно и в прямом значении («заря утра!»), и (29) в метафорическом («заря любви!»). Вот это чередование двух образных рядов и находит себе соответствие в ритме расширений и сужений лирического пространства.

Итак, основная композиционная схема нашего стихотворения – *aaA*: первые две строфы – движение, третья – противодвижение. Как откликаются на это другие уровни строения стиха?

Синтаксический аккомпанемент тоже подчеркивает схему *aaA*: в первой и второй строфе предложения все время удлиняются, в третьей строфе – укорачиваются. Последовательность предложений в первой и второй строфе (совершенно одинаковая): 0,5 стиха – 0,5 стиха – 1 стих – 2 стиха. Последовательность предложений в третьей строфе: 1 стих (длинный) – 1 стих (короткий) – 0,5 и 0,5 стиха (длинного) – 0,5 и 0,5 стиха (короткого). Все предложения простые, назывные, поэтому их соположение позволяет ощущать соотношения их длины очень четко. Если считать, что короткие фразы выражают большую напряженность, а длинные – большее спокойствие, то параллелизм с нарастанием эмоциональной наполненности будет несомненен.

Лексико-стилистический аккомпанемент, наоборот, не подчеркивает основную схему. По части лексических фигур можно заметить: первая строфа не имеет повторов, вторая строфа начинается полуторным хиазмом «свет ночной, ночные тени, тени без конца», третья строфа заканчивается эмфатическим удвоением «заря, заря!..». Иначе говоря, первая строфа выделена ослабленностью, схема – *Aaa*. По части семантических фигур можно заметить: в первой строфе перед нами лишь бледная метонимия «робкое дыханье» и слабая (спрятанная в эпитет) метафора-олицетворение «сонного ручья»; во второй строфе – оксюморон, очень резкий – «свет ночной» (вместо «лунный свет»); в третьей стро-

фе – двойная метафора, довольно резкая (субстантивированная): «розы», «янтарь» – о цвете зари. (В ранней редакции на месте второй строки был еще более резкий оксюморон, своим аграмматизмом шокировавший критиков: «Речь, не говоря».) Иначе говоря, схема – опять-таки с выделением ослабленного начала, *Ааа*, а для ранней редакции – с плавным нарастанием напряжения *от ослабленного начала к усиленному концу, аАА*.

Метрический аккомпанемент подчеркивает основную схему *ааА*, отбивает концовочную строфу. Длинные строки (4-стопные) сменяются так: в первой строфе – 3-й 2-ударная, во второй – 4-и 3-ударная, в третьей – 4-и 2-ударная; облегчение стиха к концу строфы в третьей строфе выражено более резко. Короткие строки сменяются так: от первой до предпоследней они 2-ударные с пропуском ударения на средней стопе (причем в каждой строфе первая короткая строка имеет женский словораздел, «трели...», а вторая – дактилический, «сонного»), последняя же строка тоже 2-ударна, но с пропуском ударения на начальной стопе («И заря...»), что дает резкий контраст.

(30) Фонический аккомпанемент подчеркивает основную схему *ааА* только одним признаком – густотой согласных. В первой строфе на 13 гласных каждой полустрофы приходится сперва 17, потом 15 согласных; во второй строфе соответственно 19 и 18; а в третьей строфе 24 и 21. Иными словами, в первой и второй строфах облегчение консонантной фоники к концу строфы очень слабое, а в третьей строфе очень сильное. Остальные признаки – распределение ударных гласных и распределение аллитераций – располагаются по всем строфам более или менее равномерно, они композиционно нейтральны.

Наконец, обратимся к четвертому «безглагольному» стихотворению Фета, самому позднему и самому парадоксальному. Парадокс в том, что с виду оно – самое простое из четырех, проще даже, чем «Чудная картина...», а по композиции пространства и чувства – самое прихотливое:

Только в мире и есть, что тенистый
Дремлющих кленов шатер.
Только в мире и есть, что лучистый
Детский задумчивый взор.
Только в мире и есть, что душистый
Милой головки убор.
Только в мире и есть этот чистый
Влево бегущий пробор.

Здесь только 16 неповторяющихся слов, все они – только существительные и прилагательные (два наречия и одно причастие тесно примыкают к прилагательным), сквозной параллелизм, сквозная рифма. Четыре двустишия, из кото-

рых состоит стихотворение, можно даже без труда менять местами в любом порядке. Фет избрал именно такой-то порядок. Почему?

Мы уже привыкли видеть, что композиционный стержень стихотворения – интериоризация, движение от внешнего мира к внутреннему его освоению. В этом стихотворении такая привычка заставляла бы ожидать последовательности: «кленов шатер» (природа) – «головки убор», «чистый пробор» (внешность человека) – «лучистый взор» (внутренний мир человека). Фет идет наперекор этому ожиданию: он выносит вперед два крайних члена этого ряда, отводит назад два средних и получает трудноуловимое чередование: сужение – расширение – сужение («шатер – взор», «взор – убор», «убор – пробор»), интериоризация – экстериоризация («шатер – взор», «взор – убор – пробор»). Зачем он так делает? Вероятно, ради того, чтобы вынести на самое ответственное, самое многозначительное, самое выделенное место в конце стихотворения – наиболее внешний, наиболее необязательный член своего перечня: «влево бегущий пробор». (Заметим, что это – единственный в стихотворении образ протяженности и движения, – особенно на фоне начальных образов «дремлющий...», «задумчивый...».) Громоздкий (31) многократный параллелизм «Только в мире и есть...» нагнетает ожидание чего-то очень важного; психологизированные, эмоционально подчеркнутые предшествующие члены – «дремлющие» клены, «детски задумчивый» взор, «милая» головка – заставляют предполагать и здесь усиленную интериоризацию; и когда на этом месте появляется такой неожиданный образ, как «пробор», это заставляет читателя подумать приблизительно вот что: «Как же велика любовь, которая даже при взгляде на пробор волос наполняет душу таким восторгом!» Это – сильный эффект, но это и риск: если читатель так не подумает, то все стихотворение для него погибнет – покажется немотивированным, натянутым и претенциозным.

Мы не будем прослеживать, как аккомпанируют этому основному композиционному уровню другие композиционные уровни. Наблюдений можно было бы сделать много. Заметим, что здесь впервые в нашем материале появляется обонятельный эпитет "душистый убор" и что он воспринимается как более интериоризованный, чем зрительный «чистый пробор», – может быть, потому, что «обонятель» мыслится ближе к объекту, чем «зритель». Заметим, как в трех словах «дремлющих кленов шатер» содержатся сразу две метафоры, «дремлющие клены» и «кленов шатер», они частично покрывают друг друга, но не совпадают полностью («клены» в первой метафоре одушевлены, во второй не одушевлены). Заметим, как в коротких строках чередуются нечетные, начинающиеся с прилагательных и причастий («дремлющих», «милой»), и четные, начинающиеся с наречий («детски», «влево»). Заметим, что в нечетных двустишиях семантические центры коротких строк («клены», «головка») не совпадают с их

синтаксическими центрами («шатер», «убор») – первые стоят в косвенных падежах, а последние в именительном. Заметим, как опорные согласные в рифмах длинных стихов располагаются через двустишие («лучистый – чистый»), а в рифмах коротких стихов – подряд («убор – пробор»). Заметим, как в коротких стихах чередуются последовательности ударных гласных ***еоо*** – ***еуо*** – ***иоо*** – ***еуо***, а заодно – полное отсутствие широкого ударного ***а*** (которое пронизывало все рифмы в предыдущем стихотворении, «Шепот, робкое дыханье...»). Свести все эти и подобные наблюдения в систему можно, но сложно. Разве что единственное сверхсхемное ударение внутри стиха – «этот» в предпоследней строке – сразу семантизируется как сигнал концовки, подчеркивающий парадоксальную кульминацию стихотворения – слово «пробор».

Весь наш небольшой разбор – это не литературоведческое исследование, а только схема его: попытка дать себе отчет во впечатлении, которое производит чтение четырех очень известных стихотворений Фета: чем оно вызывается? Именно с такой попытки самоотчета начинается каждое литературоведческое исследование, но отнюдь не кончается ею. Некоторым читателям такая попытка бывает неприятна: им кажется, что эстетическое наслаждение возможно лишь до тех пор, пока мы (32) не понимаем, чем оно вызывается. При этом охотно говорят о «чуде» поэзии и о «тайне», которую надо уважать. Мы не посягаем на тайну поэзии: конечно, такой разбор никого не научит искусству писать стихи. Но, может быть, на таком разборе можно научиться хотя бы искусству читать стихи – то есть видеть в них больше, чем видишь при первом беглом взгляде.

Поэтому закончим наш урок чтения упражнением, которое как будто предлагает нам сам Фет. Мы уже заметили, что четыре двустишия, из которых состоит стихотворение, можно без труда менять местами в любом порядке. Здесь возможны 24 различных сочетания, и совсем нельзя сказать заранее, что все они хуже, чем то, которое избрал Фет. Может быть, они и не хуже – они просто другие, и впечатление от них другое. Пусть каждый любознательный читатель попробует на свой страх и риск сделать несколько таких перестановок и дать себе отчет, чем различаются впечатления от каждой из них. Тогда он испытает то чувство, которое испытывает каждый литературовед, приступая к своей работе. Может быть, такой душевный опыт окажется для иных небесполезен.

P.S. *Когда этот разбор «Это утро, радость эта...» обсуждался среди коллег, то были высказаны еще некоторые наблюдения и соображения. Так, было предположено, что в трех строфах присутствуют не три, а целых пять моментов весны: «синий свод» – февраль, воды – март, листья – апрель, мошки – май, зори – июнь. И, может быть, композиция, отбивающая концовку, ощущается не только на уровне строф всего стихотворения, но и на уровне*

строк третьей, концовочной строфы: после пяти строк эмоционального перечня ожидается такая же эмоциональная последняя строка, например: «... Как я их люблю!», а вместо этого читателю предлагается неожиданно контрастная логическая: «...Это все – весна». Логика на фоне эмоции может быть не менее поэтична, чем эмоция на фоне логики. Далее, цветовых эпитетов в стихотворении почти нет, но они восстанавливаются по окрашенным пред метам: цвет первой строфы – синий, второй – зеленый, третьей – «заревой». Иными словами, в двух строфах – цвет, в третьей – свет, отбитой опять-таки оказывается концовка. Может быть, неверно, что «капли – слезы» видны издали, а «пух – лист» изблизи? Может быть, вернее наоборот: «капли – слезы» у нас перед глазами, а пухом кажется листва на весенних ветках, видимая издали? И, может быть, синтаксический контраст «Эта мощь – и дня и света» и «Эта мгла и жар – постели» надуман, а на самом деле вторая из этих строчек членится так же, как и первая: «Эта мгла (подразумевается: ночи) – и жар постели»? Большое спасибо за эти замечания С.И. Гиндину, Ж.А. Дозорец, И.И. Ковалевой, А.К. Жолковскому и Ю.И. Левину.

Приложение 10

Б.О. Корман. *Романтическая лирика эпохи реализма*[*]

(209) Реалистическое преобразование русской литературы, осуществленное Пушкиным, включало в себя и создание реалистической лирической системы. Одновременно с Пушкиным, но во многом на других идеологических основах, строил свою реалистическую систему Баратынский. Несомненно реалистическое начало в лирическом творчестве Лермонтова второй половины 30-х – начала 40-х годов. В 1840–70-х годах реализм утверждается в русской лирике в творчестве Некрасова и поэтов его школы.

Романтическое мироотношение у Некрасова – это решительно преодоленное прошлое лирического героя. Внутренняя борьба с романтизмом, изживание романтических иллюзий – все это, по существу, оставалось за пределами лирики поэта.

По-иному обстояло дело у Огарева. В его лирическом герое, хотя он и преодолел романтизм, жива память о романтическом прошлом, оно непосредственно связано с настоящим: лирический герой постоянно соотносит свое нынешнее отношение к миру с прежним. Преодоление романтизма продолжает оставаться для лирического героя внутренней темой. При всех отличиях Огарева от Некрасова их лирические системы содержат варианты, в общем, единого подхода к романтизму, продиктованного господством социальной точки зрения.

Но романтизм был в русской поэзии середины и второй половины XIX века не только объектом реалистического сознания: одновременно с лирикой Некрасова и поэтов его школы существовала в русской литературе поэзия романтическая и по генезису, и во многом – по существу; ее вершинное проявление – творчество Фета, Тютчева и Ап. Григорьева[1]. Общие предпосылки и смысл функционирования их романтической лирики в условиях господства в русской литературе реалистического могут быть удовлетворительно объяснены, если мы примем во внимание характер соотношения в разных творческих методах познавательной и нормативной функций.

---

[*] Приводится по книге: Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и сост. В.И. Чулкова. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. С. 209–215. (Публикуется впервые. Написана не позднее 1979 г.)

[1] Поэзия середины и второй половины XIX века дает нам и иной вариант взаимодействия романтизма и реализма. Мы имеет в виду творчество А.К. Толстого. Романтическое начало обогатило здесь реалистическую по основным параметрам лирическую систему. См.: Черашняя Д.И. Автор в лирике А.К. Толстого: Автореф. дис. канд. филол. наук. Тарту, 1982. Как преимущественно романтическую рассматривает лирику А.К. Толстого И.Г. Ямпольский. См.: Ямпольский И.Г. Середина века. Л., 1974. С. 83–170. Двойственность поэтического миросозерцания А.К. Толстого отметила Л.М. Лотман. См.: Лотман Л.М. Лирическая и историческая поэзия 50-70-х гг. // История русской поэзии: в 2 т. Л., 1962. Т. 2. С. 151–164, 178–189.

Реалистическая литература, развивая анализ, давала широкую и всестороннюю картину действительности и подвергала глубокому изучению человека в его многоразличных связях с миром.

Для Некрасова и его школы социальное понимание человека было решающим. Оно естественным образом влекло за собой активизацию аналитико-познавательной деятельности: (210) предметом пристального внимания становилось соотношение социально понимаемого человека и социально трактованной действительности. Здесь, естественно, возникал вопрос: как соединить исследование и воспитание читателя? Как слить аналитическую работу мысли, открывающую в действительности и человеке не только идеальные стороны и побуждения, но и стремление дать читателю идеал, норму, образец?

Трезво и прямо глядя на действительность, не отворачиваясь от ее дурных и темных сторон, писатель-реалист, как известно, всегда стремится сохранить у читателя ощущение неистребимости добра. Поэтому такую важную роль играют в реалистической прозе публицистические отступления с прямым обращением к читателю, образы героев, воплощающие с той или иной степенью полноты, авторский идеал, наконец, особые поэтические мотивы – образы красоты.

История культуры показывает, что чем последовательнее и бесстрашнее человек анализирует себя и мир, тем острее в нем потребность в идеальном начале. Для того чтобы существовать в мире, разъятом познанием, нужны защитные силы искусства…

Тургеневский Базаров отвергал Пушкина и противопоставлял ему популярные естественнонаучные книжки. Реальные Базаровы, однако, зачитывались Некрасовым: им нужна была не только жестко-аналитическая, но и идеально-светлая сторона его поэзия.

В исторической перспективе становится очевидным, что поэзия русских романтиков середины и второй половины XIX века, во многом противостоящая реалистической литературе, выступала в то же время как ее своеобразное идеальное дополнение: пейзажи Фета или героический стоицизм Тютчева были необходимы именно потому, что существовал реализм Толстого, Достоевского и Некрасова.

Самая возможность для романтической лирики сохранять за искусством преимущественно нормативную функцию связана была с сутью романтического метода – с нравственно-эмоциональной оценкой действительности как ведущим началом.

Следует иметь в виду, что оставаясь романтической (по основам понимания мира и человека), лирика, о которой идет речь, вынуждена была в то же время перестраивать свой нравственный идеал, внутренне ориентируясь на реалистическую литературу. Для последней характерно представление о человеке

как основе аксиологической системы – высшей ценности, принимаемой по определению и не нуждающейся, (211) следовательно, в обоснованиях[2]. В реалистической лирике человек как высшая ценность – это другой человек, с которым соотносится лирическое «Я».

В романтической лирике середины и второй половины XIX века, оказавшейся в поле воздействия гуманистической этики реализма, также существенно меняется отношение к «Я» и другому человеку. Это сказывается, прежде всего, на роли и сущности формы лирического героя, вызванной к жизни утверждением идеи романтической личности. Такие поэты, как Фет или Майков, вообще строят свои лирические системы без образа лирического героя. «Я» у них – лирический субъект, но вовсе не лирический герой как единство субъекта и объекта[3].

У Тютчева сама форма лирического героя сохраняется; но романтический образ сильной, свободной, противостоящей миру личности здесь – нереализованный идеал «Я», которое мучительно переживает свою негероичность, слабость, зависимость от мира. Тютчевский «романтизм на излете»[4] оказывается в этом смысле типологически близким романтизму Батюшкова.

Примечательно, что создатели Козьмы Пруткова (А.К. Толстой и братья Жемчужниковы) вложили ходовые идеи романтиков в уста директора пробирной палатки как самохарактеристики: романтические ценности были подвергнуты здесь жесточайшему испытанию, опасность которого романтические поэты – современники расцвета реалистической литературы – очень хорошо понимали; ценности эти были спроецированы на бытовой вариант образа романтического поэта, который стал собственным объектом. Субъектная форма лирического героя, использование которой романтическая лирика середины и второй половины XIX века стремилась максимально ограничить, в пародийной лирической системе Пруткова доминировала.

Измененное представление о «Я» было, несомненно, связано с изменившимся отношением к другому человеку. Правда, тот взгляд на другого человека, который характерен для реалистической лирики вообще, в лирике романтической локализован пределами любовной темы. Здесь опять-таки бросается в глаза типологическая близость поэзии Тютчева и лирики формирующегося русского

[2] См. об этом в нашей статье. «Проблема личности в реалистической лирике» // Известия ОЛЯ АН СССР. 1983. Вып. 1 (в наст. изд. – с. 189–208).

[3] См. об. этом подробнее в нашей книге «Лирика Н.А. Некрасова» (Воронеж, 1964. С. 179–192, 200-204).

[4] Бинштok Л.М. К вопросу о мироотношении Тютчева // Вопросы теории и истории литературы. Самарканд, 1974. С. 83-100; Ее же. Субъектные формы выражения авторского сознаний в лирике Ф.И. Тютчева // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1974. С. 68–86; Ее же. Лирическая система Ф.И. Тютчева // Поэтика русского реализма второй половины XIX века. Ижевск, 1978. С. 82–95; Ее же. Структура системы и специфика поэтического многоголосия в лирике (215) Ф.И. Тютчева // Проблема автора в русской литературе XIX-XX вв. Ижевск, 1978. С. 125–133.

романтизма. Правда, на этот раз речь идет не о Батюшкове, а о Жуковском. Именно у него на смену поэзии изящной чувственности пришла поэзия гуманного чувства. Но Тютчев – поэт другого времени, и гуманизм как нравственное содержание любовного чувства приобрел у него новое качество: в стихотворении «Не говори: (212) меня, он, как и прежде, любит...» любимая женщина становится носительницей речи и сознания, и лирический роман освещен ее взглядом и пониманием. Этот прорыв к чужой субъективности единичен у Тютчева, но значение его трудно переоценить.

По-иному обстояло дело в лирике Фета. Несколько стихотворений, написанных им от лица женщины, носили, как показал Б.Я. Бухштаб, экспериментальный характер[5]: любовное чувство в них – то же, что и в основном составе фетовской лирики. К новой, гуманистической этике Фет приближался, не порывая с романтической традицией, но трансформируя ее.

Уже в пределах канонической романтической лирики обнаружилась нравственная непереносимость последовательно выдерживаемой индивидуалистической позиции: сознание собственной уникальности – это не только основа высочайшей самооценки, но и мучительное бремя, не только благословение, но и проклятие. Утверждая свою избранность и единичность, романтический герой в то же время страдал от одиночества и жаждал приобщения к миру другого человека, который, однако, мог быть только абсолютным подобием романтического «Я».

Фет сохранил этот сложный нравственно-психологический комплекс, но изменил соотношение его элементов. Важна сама жажда приобщения к другому «Я», а то, что оно (другое «Я») должно быть лирическим двойником, уже не существенно. Само чувство одиночества и страдания от этого стали так сильны, что потребовали создания особого лирического сюжета. Нереализованное стремление к контакту с другим человеком передается через изменение пространственной точки зрения. Эта лирическая сюжетная модель наиболее ясно выступает в стихотворении «Облаком волнистым»:

Облаком волнистым
Пыль встает вдали;
Конный или пеший –
Не видать в пыли!

Вижу: кто-то скачет
На лихом коне.
Друг мой, друг далекий,
Вспомни обо мне!

[5] См.: Бухштаб Б.Я. А.А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л., 1874. С. 86–87.

В стихотворении «Никогда» была реализована традиционно-романтическая гипербола «один во всем мире», и возникала зловещая картина с удивительно найденными деталями («...Мертвый лес торчит Недвижными ветвями в глубь эфира»), и оказалось, что жизнь в мире, в котором, кроме тебя, действительно нет других людей, нравственно непереносима:

Проснулся я. Да, крышка гроба. – Руки
С усильем простираю и зову
На помощь. Да, я помню эти муки
Предсмертные. – Да, это наяву! –
И без усилий, словно паутину,
Сотлевшую раздвинул домовину

И встал. Как ярок этот зимний свет
Во входе склепа! Можно ль сомневаться? –
Я вижу снег. На склепе двери нет.
Пора домой. Вот дома изумятся!
Мне парк знаком, нельзя с дороги сбиться.
А как он весь успел перемениться!

Бегу. Сугробы. Мертвый лес торчит
Недвижными ветвями в глубь эфира,
Но ни следов, ни звуков. Всё молчит,
Как в царстве смерти сказочного мира.
А вот и дом. В каком он разрушеньи!
И руки опустились в изумленьи.

Селенье спит под снежной пеленой,
Тропинки нет по всей степи раздольной.
Да, так и есть: над дальнею горой
Узнал я церковь с ветхой колокольней.
Как мерзлый путник в снеговой пыли,
Она торчит в безоблачной дали.

Ни зимних птиц, ни мошек на снегу.
Всё понял я: земля давно остыла
И вымерла. Кому же берегу
В груди дыханье? Для кого могила
Меня вернула? И мое сознанье
С чем связано? И в чем его призванье?

Куда идти, где некого обнять,
Там, где в пространстве затерялось время?
Вернись же, смерть, поторопись принять
Последней жизни роковое бремя.
А ты, застывший труп земли, лети,
Неся мой труп по вечному пути!

До сих пор речь у нас шла о нормативной функции романтической лирики середины и второй половины XIX века. Однако у лирики этой обнаружился в условиях господства реалистического метода еще один жизненный ресурс, связанный на сей раз, как это парадоксально ни звучит, с необходимостью поддержать и развернуть познание и анализ.

(213) Реализм XIX века есть искусство послеромантическое не только хронологически, но и по существу[6]. Кардинальные вопросы, сформулированные романтиками, были унаследованы реалистической литературой. Унаследованы и переосмыслены. Проблема «человек и мир (Вселенная)» превращалась в проблему «человек и общество» (порой еще более определенно – «человек и среда»). Проблема «человек и вечность» оборачивалась проблемой «человек и история». Проблема «я и другой человек» представала как проблема соотношения людей разных классов, сословий, социальных групп, психологических типов и темпераментов.

Решения, предлагавшиеся реалистической литературой XIX века, были гигантским шагом на пути самопознания человека и познания человеком мира. Но прогресс сопровождался и потерями. Они сказывались, в частности, в утрате всеобщности, в ослаблении универсализма. Кроме того, подчас проблема, сформулированная романтиками, вообще не получала решения: перекодируясь, она обретала новый смысл. Так произошло, например, с чрезвычайно острой и мучительной для романтиков проблемой смерти. Романист второй половины XIX века не столько задавался вопросом «Что такое смерть?», сколько показывал, как смерть обнажает плохое в общественном устройстве и детерминированном человеке («Смерть Ивана Ильича»).

Стремление к решению проблемы человека во всеобщем, вневременном, внелокальном масштабе сохранялось в реалистической литературе XIX века как обертон (князь Андрей на поле Аустерлица, родители Базарова на могиле сына и т. д.)[7].

Романтики середины и второй половины XIX века не просто отчаянно спорили с реалистической литературой и не только вынуждены были учитывать ее методы и результаты. Сохраняя интерес к человеку как таковому, романтизм,

[6] История романтизма в русской литературе (1790-1825). М., 1979. С. 8.

[7] Особое положение занимало здесь творчество Достоевского. См. об этом подробнее в нашей работе «Проблема автора в художественной прозе Ф. М. Достоевского» (в наст. издании – с. 149–160).

как это ни странно, даже в области познавательной деятельности мог сделать то, что для реализма было лишь «боковыми ходами». Романтизм формулировал в самом общем виде многие закономерности, которые в реалистической литературе либо вообще не затрагивались[8], либо были преломлены через разные судьбы, частные ситуации и т. д. Поясним сказанное на примере творчества Фета.

Исходя из безусловно романтической концепции изначально злого мира, Фет противопоставил дурной действительности сферу идеального. Он создал особый поэтический мир красоты, любви, гармонии, принципиально исключавший прозаическое. (214) Эта сторона дела достаточно полно освещена в научной литературе[9]. При этом резонно обращалось внимание на то, что Фет не только строил свою поэтическую действительность из элементов реального мира, но и, во многом глубоко и верно, воспроизводил его, в частности в пейзажной лирике[10].

В гораздо меньшей степени акцентируется познавательно-аналитический аспект лирики Фета, когда речь заходит о его концепции человека. Известные основания для этого есть. Человек изображался у Фета вне многообразных исторических и социальных связей с миром, и это, естественно, ограничивало возможности его исследования. Однако исключительная сосредоточенность на внутреннем мире как таковом стимулировала его изучение в этом направлении и приводила в лирике Фета к таким результатам, которые лежали за пределами возможностей современной поэту психологической прозы.

Речь идет, прежде всего, об изображении пограничных, переходных, «многослойных» психологических состояний, зыбких и неясных душевных движений. Существенно, однако, что для лирики Фета характерны «ясность и точность в передаче неясного и неточного»[11]. В то же время круг душевных состояний, привлекавших внимание Фета, определялся в значительной степени нормативной установкой, так что и аналитическое начало ею до известной степени корректировалось.

[8] Русский романтизм. М., 1974. С. 228; Гуревич А.М. Толстой, и романтическая традиция // В мире Толстого. М., 1978. С. 104–133.

[9] Благой Д.Д. Мир как красота: О «Вечерних огнях» Фета // Фет А.А. Вечерние огни. М., 1971.

[10] См.: Бухштаб Б.Я. Цит. соч.

[11] Ермилова Е.В. Некрасов и Фет // Н.А. Некрасов и русская литература. М., 1971. С. 270.

Приложение 11

Е.А. Подшивалова. *О сюжетной организации романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?» (опыт системного анализа)*[*]

(5) Особое положение, занимаемое романом «Что делать?» в русской литературе, обусловлено его интеллектуальным, политическим, просветительским жанром, предполагающим тенденциозность, открытую декларативность[1]. Говоря о своеобразии поэтики такого рода романов, А.В. Луначарский отметил, что в них «публицистическая и художественная мысль соединяются»[2]. И это доказывается прежде всего разнородностью текста «Что делать?». Он включает в себя повествование о героях и событиях, описание снов Веры Павловны, лиц, «не участвующих в действии», прямые высказывания рассказчика по вопросам политики, морали и эстетики и его спор с проницательным читателем[3].

Со сложностью структуры текста соотнесена сложность сюжетно-композиционной организации произведения. У исследователей романа нет единого мнения о сюжете. Как правило, он анализируется без учета субъектной организации «Что делать?», а разнородный по сюжетной природе текст не исследуется как система, элементами которой являются различные типы этого текста.

В результате укоренилось мнение, что роман организован одним бытовым, семейно-психологическим сюжетом, в котором рассказывается о жизни Веры Павловны, а весь остальной текст: беседы с проницательным читателем, сны, прямые декларации рассказчика – относятся к отступлениям от сюжета[4].

(6) Принципиально иное мнение у Г.Е. Тамарченко[5]. В основе его концепции сюжетной структуры «Что делать?» лежит, по существу, системный подход. В результате стержнем исследования оказывается очень верная мысль о том, что сюжетную структуру романа составляют несколько самостоятельных сюжетов, связанных между собой движением авторской мысли и судьбой цен-

---

[*] Приводится по книге: Поэтика русского реализма второй половины XIX века: учебное пособие / Удмурт. гос. ун-т; сост. Н.А. Ремизова. – Ижевск, 1978. – С. 5–22.

[1] См.: Писарев Д.И. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1940; Луначарский А.В. Собр. соч. Т. 1. – М..: Художественная литература, 1963. – С. 265; Плеханов В.Г. Сочинения. Т. 5. – М., 1924. – С. 114–115; Скафтымов А.П. Роман «Что делать?» // Н.Г. Чернышевский. – Саратов, 1926. – С. 133; Лебедев А. Герои Чернышевского. – М.: Советский писатель, 1962; Лазерсон Б. Чернышевский-беллетрист // Спецкурсы кафедры русской литературы. Вып.1 – Саратов, 1974. – С. 33.

[2] Луначарский А.В. Горький-художник // Статьи о советской литературе. – М.: Просвещение, 1971. – С. 313.

[3] Покусаев Е.И. Н.Г. Чернышевский. – М.: Просвещение, 1960. – С. 156–157.

[4] Лотман Л.М. Чернышевский-романист // История русской литературы. Т.VIII. – М.-Л.: Наука, 1956. – С. 509–510.

[5] Тамарченко Г.Е. «Что делать?» и русский роман 60-х годов // Н.Г. Чернышевский «Что делать?». – Л.: Наука, 1976. – С. 748–781; Тамарченко Г.Е. Чернышевский-романист. – Л.: Художественная литература, 1976. – С. 133–262.

тральной героини. Основным, считает Г.Е. Тамарченко, является «открытый», семейно-психологический сюжет. С ним тесно переплетен «потайной», эзоповский, включающий в себя тему революционного подполья (действие, связанное с Рахметовым, судьбой Лопухова, трудностями существования мастерских) и кончающийся «констатацией политической альтернативы, от которой зависят судьбы героев»[6] (глава, описывающая пикник, и глава «Перемена декораций»).

Но Г.Е. Тамарченко включил в этот сюжет неоднородный текст. Надо согласиться с исследователем, что в романе встречаются отрывки, в которых объектом изображения служат не столько частная жизнь героев, сколько ее революционная интерпретация, оценка их жизнетворчества в свете революционной идеи автора. К таким отрывкам можно отнести две последние главы, описание мастерских, главу «Особенный человек». Но в описании действия романа, связанного с Рахметовым (а сюда можно включить только эпизод прогулки на острова и разговор с Верой Павловной), судьбой Лопухова, перешедшего на нелегальное положение, объектом изображения является преимущественно повседневная жизнь героев, а не размышление о ее норме. Так что ученый не до конца последователен в своем системном подходе к анализу сюжета романа.

Это сказалось и в том, что Г.Е. Тамарченко находит в сюжетной структуре «Что делать?» еще несколько «вставных» сюжетов, например, новеллу о Кирсанове и Насте Крюковой. Новелла эта, без сомнения, принадлежит к сюжету, названному исследователем основным, ибо психологически мотивирует последующее сближение Веры Павловны с Кирсановым. Она сходна с историями, в которых повествуется о встрече Лопухова с «неким осанистым» и о столкновении Кирсанова с Nicolas. Это экспозиции, рассказывающие об особенностях характеров и поступков новых людей перед тем, как они будут поставлены в центр событий.

Г.Е. Тамарченко анализирует сюжет вне вопроса о субъектном строе романа. Возможно, поэтому двоится его оценка (7) сюжетной природы отрывков текста, относящихся к спору автора[7] и проницательного читателя. По мнению ученого, это внесюжетный материал. Но в то же время он делает оговорку, определяя спор как «еще один дополнительный сюжет»[8], объединенный тематически и системой образов.

Очень правильную мысль о том, что активность авторских оценок в романе явственна и велика до такой степени, что «автор становится своеобразным действующим лицом», желательно было бы продолжить с учетом дифференциации субъектных форм выражения авторского сознания. Возможность для этого,

[6] Тамарченко Г.Е. Указанная статья.

[7] Характеризуя данную статью, мы, естественно, употребляем терминологию исследователя, хотя вкладываем иное содержание в понятие «автор».

[8] Тамарченко Г.Е. Указанная статья. – С. 761.

как нам кажется, содержится в рассматриваемой работе. Из того, как Г.Е. Тамарченко строит сюжетную схему романа, можно сделать вывод: в первых двух выделенных им сюжетах носитель речи не выявлен, в последнем же случае (споре между автором и проницательным читателем) носитель речи для исследователя открыто организует своей личностью текст. Впрочем, эта дифференциация носит у Г.Е. Тамарченко имплицитный характер.

Субъектный подход лежит в основе анализа романа «Что делать?», предпринятого В.Г. Одиноковым[9]. Он отмечает, что художественно-психологический материал служит Чернышевскому базой, на которой строятся его философская концепция и социально-политические выводы. Эта сложность структуры романа определила сложный тип повествования. Исследователь считает, что повествование ведут несколько голосов. «Голоса эти идеологически однозначны, но отличаются по функции»[10]. Один носитель речи (рассказчик, автор-повествователь – по Одинокову) художественно передает события, другой – автор-аналитик (Одиноков склонен отождествлять его с Чернышевским) несет в романе функцию критика, «проводит философско-социологический анализ всего, что составляет непосредственное романное содержание «Что делать?»»[11]. Этой очень верной концепции желательно было бы придать большую строгость в определении системы понятий, освободив их от терминологической множественности.

В настоящей статье предпринят опыт системно-функционального изучения романа и сделана попытка на этой основе решить вопрос о его сюжетной организации. Первой ступенью к решению данного вопроса должно явиться определение субъектных форм выражения авторского сознания в романе. Но прежде раскроем содержание основных понятий.

(8) Под «автором» мы подразумеваем некий взгляд на действительность, выражением которого является все произведение[12].

Задушевной авторской мыслью, на которую ориентировано все изображение в «Что делать?», стала мысль о необходимости революционного преобразования жизни. Эта авторская позиция представлена в романе двумя носителями речи: повествователем и рассказчиком. Различие между ними состоит в степени формальной выявленности в тексте. «Носитель речи не выявленный, не назван-

[9] Одиноков В.Г. Нормативность и психологизм в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?» // Проблемы литературных жанров. – Томск, 1975. – С. 89–90; Одиноков В.Г. Художественная системность русского классического романа. – Новосибирск: Наука, 1976.

[10] Одиноков В.Г. Указанная статья. – С. 89.

[11] Одиноков В.Г. Указанная статья. – С. 89.

[12] Корман Б.О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы. – М.: Наука, 1971. – С. 199.

ный, растворенный в тексте, определяется термином «повествователь»[13]. «Носитель речи, открыто организующий своей личностью весь текст, называется рассказчиком»[14].

Этим двум субъектам речи соответствуют два субъекта сознания, близкие друг другу. Повествователь и рассказчик – представители передового революционного мировоззрения. Но сознание повествователя шире, адекватнее авторскому. Оно представляет собою революционный тип мировоззрения. Сознание рассказчика – реализация мировоззрения данного типа в жизни. То есть рассказчик в «Что делать?» – живое, выявленное воплощение повествователя. Как представитель новой идеологии, он верит в конечную победу революции. Но понимает, что путь к ней чреват неудачами и поражениями, поэтому в своей реальной практике он учитывает эти трудности, обращая на них внимание читателя.

Обнаруживается различие между повествователем и рассказчиком и на других уровнях. Они выполняют различные функции в тексте. Повествователь изображает события в романе. Рассказчик объясняет их. Кроме того, он передает представление о норме. Правда, это не основная его функция. Ее выполняют по преимуществу вторичные субъекты речи – близкие повествователю и рассказчику по мировоззрению герои романа, царицы, появляющиеся в снах Веры Павловны, дама в трауре.

Различие функций повествователя, рассказчика и вторичных субъектов речи обуславливает неоднородность их представлений о времени и пространстве, разнообразие в строе их речи, в употреблении способов прямой оценочности и, наконец, неоднотипность организуемого ими текста.

Повествователю принадлежат отрывки текста, в которых изображаются события; рассказчик организует текст, анализирующий (9) изображенное повествователем (прямые высказывания, спор с проницательным читателем, рассказ о Рахметове); вторичные субъекты речи организуют те отрывки, в которых передается представление о норме (сны, описание мастерской, две последние главы).

Учитывая неоднородность текста романа и функционально связанную с ней многосубъектность, мы рассматриваем различные по природе отрывки как систему. В таком случае текст, одинаковый по сюжетной природе, будет составлять подсистему, и нам предстоит выявить соотношение подсистем в общей системе, иными словами – определить структуру сюжетной системы романа[15].

Элементами сюжетной системы «Что делать?» являются собственно художественный, нормативный и аналитический сюжеты. В основу их выделения

[13] Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М.: Просвещение, 1972. – С. 33.

[14] Корман Б.О. Указанная работа. – С. 34.

[15] Корман Б.О. О целостности литературного произведения // Известия АН СССР. ОЛЯ. – 1977. № 6. – С. 509.

положен функциональный признак, семантическая интерпретация которого будет дана ниже.

Каждый сюжет рассматривается на уровнях проблемно-тематическом, носителей речи и сознания, системы образов, логики развития действия, что и позволяет объединить его в относительно самостоятельную систему.

Собственно художественный сюжет представляет собою развитие событий в романе. Субъектом речи в нем является повествователь – лицо, изображающее всех героев и события. Кроме того, на субъектность имеют право близкие к повествователю по мировоззрению герои – новые люди. Внутри текста, организованного повествователем, им как вторичным субъектам могут принадлежать большие отрывки, передающие представления о норме в устройстве быта и отношениях между людьми. Примером таких отрывков могут служить разговор Лопухова и Веры Павловны о том, как устроится их жизнь после свадьбы; монолог Веры Павловны о положении женщины в современном обществе. Так дополняются недостающие повествователю функции. Изображая действительность в собственно художественном сюжете, он как революционер и просветитель с помощью вторичных субъектов сознания расставляет акценты, выражает свое отношение к ней.

Система образов собственно художественного сюжета включает в себя «пошлых», «новых» и «высших» людей[16].

Собственно художественный сюжет разрешает вопрос о возможных путях построения счастливой жизни в современном обществе (10) в соответствии с революционным идеалом повествователя[17]. Поэтому ему необходимо отыскать в современной действительности предпосылки для ее переустройства. В среде пошлых людей он находит возможность способствовать развитию и росту нового, в результате дифференцированно подходит к их изображению, отделяя «фантастическую» грязь от «реальной»[18].

От характеристики «пошлых» людей повествователь переходит к изображению «новых». Они занимают центральное место в разрешении вопроса о возможности построения идеала счастья в современном обществе. Повествователь

[16] Луначарский А.В. Собр. соч. Т.1. – М.: Художественная литература, 1963. – С. 248.

[17] Анализируя эту часть сюжета как сюжет «Что делать?», Н.Н. Наумова в кн.: Роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?» (Л.: Художественная литература, 1972) пишет, что в нем можно обнаружить ряд замкнутых сюжетов: историю Веры Павловны и Лопухова, истории Веры Павловны, Лопухова и Кирсанова и Веры Павловны и Кирсанова, рассказ о Бьюмонте и Кате Полозовой, рассказ о даме в трауре, с которой будут связаны судьбы всех героев. Все эти сюжеты объединены развитием революционной мысли и революционной борьбы. «Личная жизнь неумолимо ведет к общественным проблемам, развитие сознания героев – к революционной идеологии, любовь – к мечте о коммунизме» (с. 76).

[18] См.: Покусаев Е.И. Н.Г. Чернышевский. – М.: Просвещение, 1960. – С. 160; Скафтымов А.П. Художественные произведения, написанные в Петропавловской крепости // Н.Г. Чернышевский. Статьи. Исследования. Материалы. – Саратов, 1939. – С. 215–216.

стремится представить их тип жизнетворчества как норму. Высший человек – Рахметов – показан в общении с обыкновенными людьми (эпизоды прогулки на острова и разговора с Верой Павловной). Повествователь противопоставляет поведение Рахметова в быту поведению новых людей, отводя тем самым ему особое место среди современников и исключительную роль в переустройстве старой жизни.

В основе собственно художественного сюжета лежат два конфликта: конфликт между стремлением человека нового типа жить по новым принципам и старыми семейными и общественными отношениями и конфликт между старым и новым в сознании нового человека[19]. Первый определяет историю Веры Павловны до замужества и разрешается возможностью освобождения из-под семейного гнета в союзе с Лопуховым. Со вторым конфликтом связана история любви Веры Павловны и Кирсанова. Развязка его состоит в обретении героиней полного семейного и общественного равенства, что и составляет ее идеал счастья, итог стремлений.

Дополнительная сюжетная линия – Лопухов – Катя Полозова – необходима повествователю, чтобы счастливо завершить судьбу Лопухова. Такое изображение событий объясняется тем, что повествователь знает об исключительности положения своих героев. Его новые люди благодаря личным качествам смогли достигнуть той степени идеала, какая возможна в современной действительности. Но рядом с ними живут люди старого, далеко не идеального мира. И об этом знает повествователь.

Авторская точка зрения шире точки зрения повествователя. Идеал гармоничной жизни, по мнению автора, – в будущем. Пути достижения всеобщего счастья лежат через коренную переделку действительности, что смогут осуществить новые люди под руководством высших. Необходимое условие осуществления этого идеала – превращение всех людей в новых. Поэтому автор (11) оценивает их жизнь с точки зрения революционной идеи, используя эту оценку для просвещения публики.

Такая политическая оценка жизни героев собственно художественного сюжета содержится в нормативном сюжете. Он включает в себя французскую песенку, которую поет Вера Павловна в начале романа; сны; описание мастерской; рассказ об истории, случившейся с Сашей Прибытковой; главу «Особенный человек»; письмо Кати Полозовой; описание пикника; главу «Перемена декораций». Все эти отрывки объединены авторской мыслью о норме общественного устройства и жизнетворчества каждой личности. Проследим за логикой развития данной мысли.

[19] Покусаев Е.И. Указанная книга. – С. 162.

Нормативный сюжет начинается с французской песенки. В ней определен идеал счастья, к которому надо стремиться: «будет рай на земле» – и пути достижения этого идеала: «будем учиться и трудиться», «будем братья и сестры», «освободимся от предрассудков», «будем искать счастья», «будем петь и любить». Это своего рода программа переустройства жизни. Каждое ее положение раскрывается и конкретизируется в ходе дальнейшего развития нормативного сюжета.

Глава «Первый сон Верочки» рассказывает о том, что встречи с новыми людьми помогают людям, живущим в атмосфере старого мира, по-новому взглянуть на жизнь, вызывают желание изменить ее. В главе раскрыто содержание следующих положений песенки: «будем братья и сестры», «освободимся от предрассудков», «будем искать счастья».

Во «Втором сне Веры Павловны» выражена мысль о труде как основе преобразовательной деятельности. Содержание этой главы можно свести к следующему тезису французской песенки: «будем трудиться – труд обогатит нас». Описание устройства мастерской еще более конкретизирует эту мысль, ибо в нем повествователь говорит о реальном пути, ведущем, по его мнению, к благополучию многих людей.

Рассказывая о трудностях, возникающих на этом пути, он обращает внимание на то, что труд по-новому приходится организовывать в обществе, где не изжит старый тип взаимоотношений между людьми. Поэтому в рассказ о трудностях, которые пришлось преодолеть, повествователь включает историю, случившуюся с Сашей Прибытковой, личное счастье которой не смогло осуществиться из-за господствующих в общественных отношениях нравственных норм.

История Прибытковой и «Третий сон Веры Павловны», тематически (12) связанный с этой историей, соответствует следующим мыслям песенки: «освободимся от предрассудков», «наше счастье невозможно без счастья других».

Вопрос о том, кто способен возглавить борьбу за всеобщее счастье, разрешен в рассказе о Рахметове.

«Четвертый сон Веры Павловны» раскрывает содержание идеала счастья, который назван во французской песенке «раем на земле».

Эти два отрывка являются идейно-художественным центром, кульминацией нормативного сюжета.

Следующий отрывок – «Письмо Кати Полозовой», рассказывающее о новой мастерской Веры Павловны, – это конкретный пример того, как пойдет дело, о котором говорится в песенке.

Своеобразная развязка сюжета дана в двух последних отрывках – рассказе о пикнике, где повествователь говорит о радости и естественности работы на будущее и предупреждает об опасностях, встречающихся на пути революци-

онера, и главе «Перемена декораций», где выражена уверенность в возможности победоносной революции в скором времени. В таком завершении развития мысли – революционная романтика, пафос романа.

Перейдем теперь к субъектной организации нормативного сюжета. Речь в нем принадлежит первичным субъектам – повествователю и рассказчику (главы «Особенный человек», «Перемена декораций») и вторичным – близким по мировоззрению к повествователю и рассказчику героям романа, царицам и даме в трауре. Сознания, соответствующие данным субъектам речи, были описаны нами выше.

С проблемой субъектной организации тесно связан вопрос о системе образов. Последняя включает в себя две группы: героев, выступающих только в нормативном сюжете (царица Любовь к людям, царица Равноправность, дама в черном, дама в розовом) и героев собственно художественного сюжета, присутствующих в нормативном (Марья Алексеевна, Серж, новые люди, Рахметов). Различие между ними обнаруживается прежде всего в той роли, какую они играют в субъектной организации нормативного сюжета. Герои, присутствующие только в нормативном сюжете, – и объекты, и субъекты речи, ибо им могут принадлежать большие отрывки текста (царица Равноправность повествует о будущем в четвертом сне). Это в меньшей степени присуще второй группе системы образов. Исключение (13) составляет песенка и письмо Кати Полозовой.

Различие касается далее способов художественного обобщения. Герои собственно художественного сюжета – характеры, герои нормативного – персонифицированные идеи (царица Любовь к людям, например, олицетворяет работу по подготовке революции, царица Равноправность символизирует полноту человеческого счастья после свершения победоносной революции).

Вопрос о соотношении субъектной организации и системы образов следует рассмотреть на уровне типологии сознаний. Царица Любовь к людям, дама в трауре и дама в розовом близки к повествователю и рассказчику. Они готовят революцию и способны ее осуществить. Отлично от них сознание царицы Равноправности. Она появляется только тогда, когда человек уже освоил революционное мировоззрение и новый тип жизнетворчества. Сознание царицы Равноправности представляет новый, более высокий тип по сравнению с сознаниями остальных героев нормативного сюжета. Новые люди и Рахметов близки к повествователю, рассказчику, даме в черном и царицам. Их сознаниям противостоят сознания Марьи Алексеевны и Сержа, которые надо рассматривать как переходный момент к сознаниям новых людей и Рахметова.

Третий тип отрывков текса в романе – прямые высказывания рассказчика по вопросам морали, этики, эстетики и политики. Это одновременно и предмет

спора с проницательным читателем. Такие отрывки составляют аналитический сюжет романа. Аналитический сюжет – это открытое развитие системы идей в художественном произведении. Как и любой другой, он имеет завязку, развитие, кульминацию и развязку. Но движению в нем подвержены не характеры и события, а идеи.

В аналитическом сюжете своя система образов, включающая в себя рассказчика и проницательного читателя. Рассказчик выражает авторскую мысль о необходимости революционных преобразований. Проницательный читатель противостоит позиции рассказчика. Последний выступает субъектом повествования. Проницательный читатель – и субъект, и объект. Как субъект, он присутствует в тексте в той мере, в какой наравне с рассказчиком может раскрывать свою мировоззренческую позицию. Но, с другой стороны, проницательный читатель – объект повествования, ибо рассказчик большей частью трансформирует его речь. Элементы системы образов аналитического сюжета занимают неравноправное положение. Здесь мы встречаемся с особого (14) рода диалогичностью. Диалогичность эта монологическая, ибо каждый консервативный тезис проницательного читателя пропущен через доминирующее революционное сознание рассказчика. Но эта диалогичность необходима автору, чтобы показать, как может исказить революционную мысль чуждое ей консервативное сознание и как, отрицая новые идеи, оно порождает противоположные им, стремясь сохранить старую действительность.

В аналитическом сюжете рассматривается круг тем (мораль, этика, эстетика и политика) с точек зрения передового революционного сознания рассказчика и консервативного сознания проницательного читателя. Завязкой аналитического сюжета является глава «Предисловие», где обнаруживается противоречие между представлением рассказчика о моральных, этических и эстетических нормах и взглядами на эти вопросы большинства членов современного общества. Здесь же рассказчик определяет круг своих единомышленников и заявляет о необходимости строить жизнь по новым принципам. Далее рассказчик развивает все обозначенные выше темы, кроме политики. Смена отрывков определяется принципом контраста: новое, защищаемое рассказчиком, противопоставляется старому, опровергаемому им. Например, в аналитических отрывках на тему морали приведены следующие типы рассуждений: «Сторешников привык мечтать, как он будет обладать Верочкой. О, грязь, о грязь! – «обладать» – кто смеет обладать человеком? Обладают халатом, туфлями»[20]. В следующем отрывке показан иной тип отношения к человеку: «Нет, это вовсе не странно, Верочка. У этих людей, как Лопухов, есть магические слова, привлекающие к ним всякое

[20] Чернышевский Н.Г. Что делать? – Л.: Наука, 1975. – С. 37. Далее текст цитируется по этому изданию. В скобках указаны страницы.

огорченное, обижаемое существо» (59). Таким же образом, по принципу контраста, развиваются темы эстетики и этики.

Такое развитие указанных тем наблюдается до той поры, пока рассказчик не изложит основных положений своих и противоположных взглядов на эти вопросы. Затем в движении сюжета наблюдается смена тематики, а в аксиологическом плане – смена оценок. Мы знаем, что рассказчик не приемлет господствующие этические, моральные и эстетические нормы. Но чтобы общепринятыми стали другие, надо, по его мнению, переделать жизнь. Поэтому темы морали, этики и эстетики сменяются темой политики. Установка на переделку жизни – основа позитивной программы рассказчика, когда речь идет о политике; (15) для него не может быть столкновения противоположных мнений по этому вопросу. Рассказчик рассуждает о прогрессивной роли революционеров в жизни, открыто говорит о возможности переделки общественного устройства (отрывок об идиллии). Это и есть кульминация аналитического сюжета.

Далее аналитический сюжет строится как будто бы по тому же принципу, что и до кульминации: речь снова идет о морали, этике и эстетике, приводятся взгляды рассказчика и проницательного читателя по этим вопросам. Теперь эти темы тесно связываются с темой политики. Рассматривается взаимодействие морали и политики, этики и политики, эстетики и политики. Для читателей, как и для рассказчика, положительная оценка новых норм стала неоспоримой. Теперь рассказчик показывает, как эти нормы соотносятся с возможностью прогресса в жизни.

Примером может служить отрывок, описывающий спор рассказчика с проницательным читателем о том, зачем выведен Рахметов в романе. Этот момент в развитии действия, когда публика, по мнению рассказчика, приняла новый тип морали, этики, эстетики, а в конечном итоге – мировоззрения в целом – и есть развязка третьего сюжета. Именно здесь рассказчик прекращает трансформировать речь проницательного читателя и переходит от разъяснения необходимости революции к ее прямой проповеди.

Итак, мы выявили три подсистемы в общей сюжетной системе «Что делать?». Как же они соотносятся?

Начнем с соотношения между собственно художественным и нормативным сюжетами. Нормативный сюжет соотносит конкретную, частную жизнь героев с революционной идеей, представляет жизнь новых людей как норму и жизнь старых как антинорму. Стыковка сюжетов переводит интерес читателя из бытового плана в план политики. Таков случай включения текста песенки в эпизод первого знакомства с героиней. Появление Веры Павловны в собственно художественном сюжете не сопровождается ее описанием. Вместо этого повествователь передает содержание французской песенки, которую она по-

ет. Песенка является своеобразной программой переделки жизни для новых людей, следовательно, более важна в идеологическом плане для характеристики героини. Она непосредственно раскрывает перед читателем круг идеалов Веры Павловны. Лишь после этого повествователь описывает портрет и характер героини. По такому же принципу включается глава «Особенный человек» в повествование (16) о самоубийстве Лопухова. Обостренный интерес читателя с бытовой ситуации переносится на политическую.

В нормативном сюжете, как мы выявили ранее, нет абсолютной подчиненности системы образов собственно художественного сюжета системе образов нормативного. Говоря о соотношении этих двух сюжетов, можно отметить их взаимоподчиненность.

Иная картина возникает при рассмотрении соотношения между собственно художественным и аналитическим сюжетами. Собственно художественный сюжет призван изображать явления жизни. Аналитический сюжет объясняет эти явления. На основе бытовых фактов, изображенных в собственно художественном сюжете, рассказчик делает в аналитическом социально-политические выводы о невозможности существования старого миропорядка. Частный пример такого соотношения представляют собой отрывки, в которых возводятся в категорию общего изображенные в собственно художественном сюжете отдельные явления. Рассказав в собственно художественном сюжете о неудавшейся попытке Сторешникова совершить с Верочкой прогулку за город, чтобы завезти ее в ресторан к Сержу и Соловцову, рассказчик в аналитическом такую манеру обращения с женщиной возводит в категорию общего и анализирует как тип морали: «Эта общая черта, по которой Сторешников очень удовлетворительно изображал в своей особе 9/10 долей истории рода человеческого» (36).

Такой способ изображения приводит к тому, что герои собственно художественного сюжета не могут быть в аналитическом вторичными субъектами речи. В аналитическом сюжете показана борьба не отдельного человека против другого конкретного человека, как это было в случае с Марьей Алексеевной и Верочкой, а борьба одной идеи (в лице рассказчика) против другой (в лице проницательного читателя). Поэтому тут принимаются во внимание не оценки тех или иных героев романа – конкретных людей, а оценки персонифицированных представителей двух враждебных идеологий. Конкретные же люди (Марья Алексеевна, Верочка) с их жизнетворчеством, моралью – лишь аргументы в руках рассказчика, с одной стороны, и проницательного читателя – с другой для доказательства их идей. Правда, рассказчик может вступать в диалог, рассчитанный на активное восприятие третьего. Поэтому такой диалог надо воспринимать как реплику рассказчика в его большом диалоге с проницательным читателем.

(17) Система образов собственно-художественного сюжета подчинена системе образов аналитического. В соотношении этих сюжетов выявляется не взаимоподчиненность, а определенная степень подчиненности собственно художественного сюжета аналитическому.

Теперь осталось выявить, как соотносятся нормативный и аналитический сюжеты. В нормативном сюжете повествователь и рассказчик призывают людей жить, служа революции. В аналитическом, анализируя жизненные условия, рассказчик рассуждает о необходимости революции. Но в том и другом присутствуют как анализ, так и представление о норме устройства общественной жизни и жизни отдельного человека, правда, степень их присутствия строго дифференцирована. Эти сюжеты взаимоподчинены друг другу. Их связывает единство авторской мысли о необходимости и возможности революционных преобразований для переустройства жизни и общий для двух сюжетов носитель речи – рассказчик. В нормативном сюжете круг носителей речи, как мы знаем, шире. В аналитическом же некоторые элементы системы образов нормативного присутствовать не могут.

Подводя итоги, можно сказать, что в иерархии частных сюжетов господствующее положение занимает аналитический, которому подчинен собственно-художественный. Это определяющее положение аналитического сюжета не абсолютно. Он находится в отношениях со- и взаимоподчинения с сюжетом нормативным, который в свою очередь находится в таком же соотношении с собственно художественным.

Такая сюжетная структура определяет логику смены и количественное соотношение отрывков, относящихся к разным сюжетам. Объем текста романа, заключенный в рамки собственно художественного и аналитического сюжетов, несравненно больше объема, объединенного нормативным. Это объясняется преимущественной установкой автора на показ и объяснение.

Отрывки собственно художественного сюжета чередуются с отрывками аналитического по принципу показ – объяснение. В основе чередования лежит просветительская установка: изобразить действительность преимущественно для того, чтобы объяснить ее.

Отрывки текста, принадлежащие к нормативному сюжету, чередуются только с отрывками собственно художественного. В основе их чередования лежит установка писателя-революционера: изобразить действительность преимущественно для того, (18) чтобы соотнести ее с идеалом общественного устройства и жизнетворчества каждой личности.

Авторская позиция особым образом выразилась также в названиях и расположении глав и частей глав. Названия сочетают в себе два признака – субъ-

ектный и объектный: они всегда кому-то принадлежат и предполагают определенное содержание, раскрывающееся в главе.

Роман состоит из предисловия и шести глав. Названия первой – пятой глав принадлежат повествователю. В этих главах передан событийный сюжет романа. Субъект предисловия и последней главы – рассказчик. В «Предисловии» раскрывается позиция рассказчика по отношению к изображаемой повествователем действительности в вынесенных вперед двух подглавках. В «Предисловии» – завязка аналитического сюжета. Название главы «Перемена декораций», без сомнения, принадлежит рассказчику, ибо тематически оно связано с рассуждениями рассказчика о цикличности хода истории, о смене поколений революционеров на исторической сцене. Только в системе этих рассуждений можно правильно понять название шестой главы и отнести его к рассказчику[21]. Эта глава является одним из вариантов развязки нормативного сюжета, отражающих оптимистический взгляд на грядущие события.

Кроме глав, в произведении названы подглавки, относящиеся к разным сюжетам. В событийном сюжете выделяются подглавки «Дурак», «Первое следствие дурацкого дела», «Рассказ Крюковой», «Теоретический разговор», название которых принадлежит повествователю.

Первые две вынесены в начало романа. В них обыгрывается традиционная авантюрная ситуация. Однако одинаково оценивая поступок застрелившегося человека («дурак!»), «прогрессисты» и «консерваторы» исходят из разных причин. Нелепо застреливаться на мосту, потому – дурак, таково мнение «консерваторов». На мосту застрелиться умно, потому что это – верная смерть, по мнению «прогрессистов». Столкновение антонимов – «дурак» и «умно» – заканчивает главу. Повествователь присоединяется к оценке «прогрессистов» и «консерваторов», но особо обращает внимание на нетрадиционную оценку поступка – «умно». Она получит развитие в дальнейшем ходе собственно художественного сюжета.

Название главы «Рассказ Насти Крюковой» принадлежит повествователю. Мы уже говорили о его роли в событийном сюжете. (19) Выделение главы «Теоретический разговор» обусловлено задачей повествователя показать новый тип человеческих отношений. Герои трактуют их как норму. Поэтому название главы может принадлежать также Лопухову и Кирсанову.

В аналитическом сюжете выделяются главы «Похвальное слов Марье Алексеевне», «Беседа с проницательным читателем», «Отступление о синих чулках». Названия этих глав даны рассказчиком. Правда, последняя глава названа рассказчиком, исходя из предмета рассуждений, который определяет проница-

[21] Володин А.И., Карякин Ю.Ф., Плимак Е.Г. Чернышевский или Нечаев? – М.: Мысль, 1976. – С. 166–215.

тельный читатель. Последний говорит о Вере Павловне как о «синем чулке». Это определение проницательного читателя перенесено рассказчиком в название главы. Но субъектно-определяющая роль, без сомнения, принадлежит рассказчику, ибо определение «синий чулок» переносится им с Веры Павловны на проницательного читателя. Во всех этих главах анализируются события романа, так что публицистический характер их названия оправдан содержанием.

В нормативном сюжете выделяются главки, в которых дается перечень снов, глава «Особенный человек» и «Письмо Кати Полозовой». Сны и последнюю главу называет повествователь. Но эти названия могут принадлежать также героям, ибо все эти главы передают представления повествователя и вторичных субъектов речи о норме устройства жизни. Название главы «Особенный человек» принадлежит рассказчику: оценка исторической роли Рахметова, данная в этой главе, поддерживается другими рассуждениями рассказчика, представленными в аналитическом сюжете (беседа с проницательным читателем об эстетической роли Рахметова в романе).

Какова логика чередования глав в романе? В двух первых главках, перенесенных в начало романа из третьей главы, изображается традиционная ситуация. Однако главка «Дурак» намечает возможность иного толкования поступка героя. Нетрадиционность выводов обнаруживает далее «Предисловие». В нем отвергается старое мировоззрение. В последующих пяти главах показано преодоление старого жизнеустройства и построение новых человеческих отношений. В них выделяются озаглавленные части, акцентирующие внимание читателя на анализе и соотношении с нормой изображенного в событийном сюжете. Последняя шестая глава, в которой нарисован победоносный исход (20) революции, открывает возможность построения новой жизни для всех людей. Она завершает определенный исторический этап, нарисованный в событийном сюжете.

Так обнаруживается связь между сложной сюжетно-композиционной организацией романа и определяющими ее коренными началами авторского мироотношения.

Для заметок

Оглавление

ПРЕДИСЛОВИЕ ... 3
1. ПЛАН ЛЕКЦИЙ И ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ ... 5
Содержание лекций ... 5
Программа практических занятий ... 13
2. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ ... 41
Художественные тексты ... 41
Основная литература ... 42
Исследования общего характера ... 42
Дополнительная литература ... 43
Периодические издания ... 47
Интернет-ресурсы ... 47
Электронно-библиотечные системы (ЭБС) ... 47
3. САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА СТУДЕНТОВ ... 48
4. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ СТУДЕНТАМ ... 50
5. КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ПО КУРСУ ... 55
ПРИЛОЖЕНИЯ ... 57
Л.В. Пумпянский. *Тургенев-новеллист* ... 57
В.Г. Щукин. *Поэзия усадьбы и проза трущобы* ... 78
М.А. Антонович. *Асмодей нашего времени* ... 89
Д.И. Писарев. *Базаров* ... 136
Н.Н. Страхов. *И.С. Тургенев. «Отцы и дети»* ... 181
Ю.В. Манн. *Базаров и другие* ... 212
В.М. Маркович. *Кто такой Базаров?* ... 243
И.Н. Сухих. *Тургенев, Базаров и критики* ... 255
М.Л. Гаспаров. *Фет безглагольный. Композиция пространства, чувства и слова* ... 279
Б.О. Корман. *Романтическая лирика эпохи реализма* ... 292
Е.А. Подшивалова. *О сюжетной организации романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?» (опыт системного анализа)* ... 299

Учебное издание

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 1840–1860-х гг.

Учебно-методическое пособие

Составители:
Шульга Елена Борисовна
Рубцова Наталья Сергеевна

Авторская редакция
Компьтерная верстка: Т.В. Опарина

Издательский центр «Удмуртский университет»
426034, г. Ижевск, ул. Ломоносова, 4Б, каб. 021
Тел.: + 7 (3412) 916-364, E-mail: editorial@udsu.ru