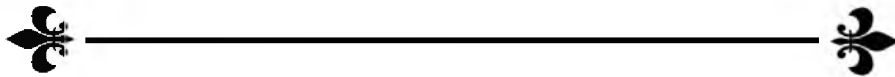


ПОЧВЕННИЧЕСКАЯ
ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА
Н. Н. СТРАХОВА



Н. Н. Страхов (1828–1896) – видный идеолог почвенничества, публицист, талантливый литературный критик и журналист. Авторитетный знаток философии как западной, так и восточной (его философскими познаниями очень дорожил Л. Н. Толстой, нередко советовавшийся с ним по этим вопросам), Страхов популяризировал в России различные философские учения. Это уживалось у него с твердой православной верой, прочно, на всю жизнь воспринятой им с детства в религиозной семье. Страхов был нетипичным для своего времени разночинцем: вся его журналистская, публицистическая, литературно-критическая деятельность была открытым противостоянием с русскими радикальными демократами, нигилистами, как он стал их называть после появления романа Тургенева «Отцы и дети».

Наибольших успехов и наибольшей известности Страхов добился на поприще литературной критики: именно в русской литературе в целом и в творчестве ее выдающихся деятелей он стремился найти, как ему казалось, противоядие «западному влиянию» на русское общество, утвердиться в истинных национальных духовных ценностях, в почвенничестве.

Постоянные оппоненты Страхова, демократы-шестидесятники, а позднее и народники видели в нем одного из своих наиболее категоричных и откровенных противников и не стеснялись в выражениях, всячески подчеркивая узость мышления, консерватизм общественных и литературных взглядов критика. Чего стоят хотя бы заглавия посвященных Страхову полемических статей, опубликованных в разные годы в одном из самых радикальных русских журналов XIX века

«Дело»: «Суемудрие метафизики» (Н. В. Шелгунов – 1879 год); «Кладбищенская философия» (М. Н. Протопопов – 1882 год). В полемику со Страховым неоднократно вступали Антонович, Лавров, Михайловский и другие публицисты-демократы. Следует признать, что он отвечал своим противникам той же монетой. Теоретически отстаивая принципы свободного творчества, придерживаясь основ гегелевской эстетики, на практике Страхов культивировал публицистическую критику и уделял большое внимание авторской позиции в литературном произведении. Можно сказать, что его литературная критика была по-своему партийной, отстаивала собственную почвенническую идею. По этой причине она и называется почвеннической.

По политическим взглядам Страхов был единомышленником А. А. Григорьева и Ф. М. Достоевского, а как литературный критик выше всех (после Пушкина) ценил творчество Л. Н. Толстого, видя в нем, кстати, реализацию тех же почвеннических идеалов. «Под именем почвы, – писал Страхов, – разумеются те коренные и своеобразные силы народа, в которых заключаются зародыши всех его органических проявлений. <...> ...Вместо того, чтобы судить народ по нашей мерке, нужно стараться везде открыть его собственную мерку, ту единственную и нормальную мерку, которая определяется самою сущностью каждого народного явления. Это значит – нужно понять народ» (17, с. 113, 114). В основе национальных русских ценностей Страхову видится православная духовная традиция. В статье «Пример апатии» («Время», 1862, № 1) критик утверждает, что демократы во главу угла в защите народных интересов ставят благосостояние народа, почвенники же считают главным образование, рост самосознания, что приведет к заботе самого народа о благосостоянии – иначе будет утверждаться лишь животная жизнь (17, с. 120).

Упомянутые выше суждения, высказанные идеологом почвенничества еще в самом начале 1860-х годов, сохранили для него свою значимость навсегда. Сложнее обстояло дело с его эстетической и литературно-критической позицией. Страхов постоянно подчеркивал преемственную связь своего критического метода с органической критикой А. А. Григорьева, в соответствии с философской концепцией которого каждый народ – цельный и неповторимый организм, а для познания его литературы необходимо изучить, насколько она раскрывает особенности этого организма. «Именно Григорьева Страхов считал создателем русской критики, а принцип “органической критики”, разработанный Григорьевым, – основным принципом критического рассмотрения, ибо и само искусство жизненно, органично...», – отмечает Н. Н. Скатов (12, с. 23). Однако критика Страхова существенно

отличалась от органической: Григорьев – романтик, его концепция искусства базировалась на представлении о творчестве как построении новой жизни, нового живого организма; Страхов же был более трезвым мыслителем, основа его философии и эстетики – гегельянство, откуда критик почерпнул (с некоторыми оговорками) идею развития литературного процесса, а также эстетический принцип соответствия художественных образов жизненным обстоятельствам. Критик признавал большое значение философии и эстетики Гегеля для русского общества.

В то же время Гегель для Страхова – сторонник социально опасной теории прогресса, он «научил разбирать с удивительной гибкостью и остроумием, как новое рождается из старого... Он-то и есть родоначальник учения, по которому каждое новое время тем или другим образом представляет шаг вперед относительно времени предыдущего» (17, с. 301, 302). В неприятии идеи исторического прогресса Страхов солидарен с Григорьевым, с его концепцией «исторического чувства», которое основано не на отрицании старого новым, а на органическом их единстве. На гегелевскую идею прогресса, по его мнению, опираются и современные русские прогрессисты, и писатели-обличители, нигилисты, видящие в современности лишь базу для будущего. Прицеля диалектику в ее социальном проявлении, Страхов оставался гегельянцем в гносеологии и эстетике. Н. Я. Грот, специально занимавшийся анализом философских взглядов Страхова, писал: «Как философ, Н[иколай] Н[иколаевич] является оригинальным представителем особого мирозерцания, примыкающего к левой фракции гегельянства, – мирозерцания, в котором он с замечательной своеобразностью и тонкостью логического анализа старается примирить начала современного научного реализма с идеалистическими принципами отвлеченной философии» (3, с. 300). Н. Я. Грот ссылается на письмо к нему Страхова от апреля 1893 года, в котором было следующее признание: «Я гегельянец, и чем дальше живу, тем тверже держусь диалектического метода ...» (3, с. 308).

В гротовском определении философской позиции Страхова обращает на себя внимание мысль о «старании» критика «примирить начала современного научного реализма с идеалистическими принципами». Под «научным реализмом», очевидно, подразумевается ставший чрезвычайно популярным в России во второй половине XIX века и оказавший известное влияние и на Страхова позитивизм. Отношение Страхова к позитивизму было неоднозначным. Критик признавал известные заслуги О. Конта как систематика, давшего направление поисков в науке, метод, но в то же время неоднократно

полемизировал с другими позитивистами, защищал от них Гегеля и вообще идеализм в философии. Будучи естественником по образованию и магистром зоологии, Страхов категорически не принял основанную на позитивизме дарвиновскую теорию о происхождении видов в животном мире как противоречащую его христианскому мировоззрению.

В позитивизме, как и гегельянстве, Страхова отпугивала возможность использования этой философии в социальном и антиклерикальном плане, популярность среди радикальной молодежи. В то же время известное влияние позитивизма чувствуется в мировоззрении критика, особенно в его эстетической и литературно-критической программе. Основа эстетических взглядов Страхова, несомненно, гегелевская. Критик неоднократно подчеркивал специфику искусства в отражении и познании действительности, обращал внимание и на определенное эстетическое преимущество искусства, вымысла над жизнью: «Очевидно, жизнь и искусство – два мира различные. Непременное условие искусства есть искусственность, то есть чтобы перед нами была не природа, а только какой-то ее образ. <...> Несмотря на то, что искусство есть только созерцание, чувства, испытываемые нами при его действии, глубже, яснее, определеннее, чем действительные чувства. Как будто краски художественного мира гуще, ярче, чем мира действительности, – пишет Страхов в «Заметках о Пушкине» (1874). – Какая бы ни была цель искусства и каково бы ни было его содержание, оно всегда будет каким-то преобразенным повторением жизни, созерцание которого дает другие результаты, чем простое соприкосновение с жизнью» (19, с. 159). Здесь Страхов близок к взглядам сторонников эстетической критики, несмотря на полное несовпадение с их политической позицией. В то же время еще в 1861 году критик писал: «Литература всегда будет и должна быть служительницей общих идей; только в них ее сила» (17, с. 64).

В конце 1860-х годов в статьях о романе «Война и мир» критик несколько неожиданно сопоставил «общие начала критики» А. А. Григорьева с критическим методом позитивиста И. Тэна. Общее между их методами Страхов видит в том, что оба критика понимают художественное произведение как «отражение своего века и своего народа» (19, с. 302). Отмечая определенные точки соприкосновения в понимании искусства у последовательного идеалиста А. Григорьева и позитивиста И. Тэна, Страхов по существу игнорирует гносеологические основы их философских позиций: ему важно подчеркнуть общее и тем самым укрепить авторитет критика, примеру которого он стремился следовать. Интерес Страхова к Тэну не был случайным или

временным. В 1872 году он издал в собственном переводе философский трактат Тэна «Об уме и познании» в двух томах, позже писал о нем статьи («Русь», 1885, № 8, 9; «Русский вестник», 1893, № 4). По мнению Страхова, Тэн отличается от других позитивистов, поскольку он не ограничивается эмпирическим опытом, оказывается способным к абстрактным обобщениям, следовательно, как будто сочетает позитивизм с классической философией. Поэтому «мир приводится у Тэна к некоторому единству и признана возможность познавать его существенные элементы» (15, с. 243).

Страхов видел у Тэна своеобразную попытку соединения Конта с Гегелем (15, с. 246), подобно тому как у него самого тоже несколько эклектически сочетались эстетические принципы Гегеля и Тэна. Некоторый отзвук философии Тэна ощущается в историко-литературной концепции Страхова, изложенной им в обширной статье «Ход нашей литературы, начиная с Ломоносова» (1873 год, вошла во вторую книгу сборника «Борьба с Западом в нашей литературе»). «Каждого поэта, – пишет критик, – нужно объяснять... из свойств его народа и из современных ему событий, а не из развития идей, выраженных предшественниками, и не из влияния каких-нибудь иностранных образцов» (13, кн. 2, с. 24). Это очень близко мыслям Тэна, высказанным еще в 1864 году: «Задача... заключается в следующем: определить нравственное состояние, порождающее... литературу, философию, общество, искусство; затем определить условия расы, момента и среды, наиболее благоприятствующие этому нравственному состоянию» (22, с. 38, 39).

Отмеченные параллели помогают уточнить место Страхова как критика и как мыслителя, человека своего времени, в известной науке системе эстетических и литературно-критических учений. Один из идеологов почвенничества стремился опереться на авторитеты для укрепления своей позиции, не пренебрегая при этом и европейской наукой. Более того, Страхов по существу первым начал знакомить русского читателя с работами И. Тэна (7, с. 228). Вообще историко-литературная концепция Страхова, как и его критический метод в целом, основывалась на своеобразном сочетании гегелевской теории исторической детерминированности всего существующего и близкого позитивизму понимания связи творчества с историческим моментом и национальным характером, оказавшегося созвучным несколько романтическим представлениям Страхова, как и его предшественника Григорьева, о последовательном обретении русской литературой национального характера. В обусловленности художественных произведений средой и обстоятельствами Страхов увидел

подтверждение своей почвеннической программы: «Видеть связь литературы с племенем, которому она принадлежит, найти отношение между литературными произведениями и теми жизненными элементами, среди которых они явились, значит понимать историю этой литературы» (19, с. 302). Мнение о связи произведений искусства с историческими, национальными и социальными факторами способствовало тому, что Страхов стал убежденным сторонником реализма как творческого метода.

По мнению критика, «русский реализм не есть следствие оскудения идеала у наших художников, как это бывает в других литературах, а напротив – следствие усиленного искания чисто русского идеала» (19, с. 306). В своем критическом анализе Страхов стремится прежде всего обнаружить этот идеал, заложенный в авторской позиции. Он полагает, что задача истинной критики заключается в том, чтобы «определить в поэте то, что составляет его существенную силу, характеризовать его музу, его преображенную личность, его действительное дело» (16, с. 155). Настоящий критик, утверждает Страхов, «должен прежде всего брать, что ему дают, то есть входить в произведение автора и рассматривать его создание, следуя свету, который он на них бросает, и лишь потом ценить их с общей точки зрения» (16, с. 199). «Общая точка зрения» для Страхова – эстетическая оценка, предполагающая пристальное внимание к художественному мастерству писателя: в этом отношении он оказался близок традициям эстетической критики.

Стремление добросовестно осмысливать художественные произведения предопределило существенные достижения Страхова в объяснении крупнейших явлений русской литературы XIX века. Литературный критик, по его представлению, не пассивный комментатор, всецело подчиняющий свою мысль о произведении авторской: он «должен обладать глубоким и многосторонним чутьем жизни, то есть всякого рода сердечных движений, различных типов душевного склада людей, различных видов красоты и безобразия, силы и слабости в человеческом образе действий» (18, с. I). Не чуждый историзма в осмыслении литературного процесса, в понимании связи искусства с жизнью, стремившийся к постижению определенных закономерностей в развитии литературы, Страхов избегал социального анализа в суждениях о героях литературы и творчестве писателя в целом. Отвергая критику «направленную» («реальную») из-за ее стремления к «перетолковыванию смысла художественных произведений в пользу своей теории» (18, с. 241), Страхов сам до середины 1860-х годов, в период сотрудничества в журналах братьев Достоевских «Время»

и «Эпоха», в острой полемике с нигилистами был нетерпим, категоричен, развивал критику определенного общественного направления, однако не позволял себе в угоду своей идеологии искажать смысл литературного произведения собственной его интерпретацией. И в дальнейшем почвенническая идеология нередко определяла у него конкретные оценки литературных явлений.

Приемы критики у Страхова были достаточно разнообразными в зависимости от объекта анализа. Так, наряду с порицанием «объективной» (позитивистской – по Тэню) критики в статье «Некрасов и Полонский» (1870) из-за ее неспособности дать настоящую художественную оценку поэзии (она лишь устанавливает связи писателя с жизненными обстоятельствами, «все объясняет, все оправдывает» – 16, с. 142, 143), Страхов в первой из статей о романе «Война и мир», в сущности, принимает позитивистский метод анализа литературы, объявляя о намерении «прямо заявлять факты, описывать их с возможной точностью, анализировать их значение и связь и отсюда уже выводить свои заключения» (19, с. 264). Тогда же, в статье «Последние произведения Тургенева» (1871), он выдвигает в качестве главной задачи критики «уловить душу... развития (литературы. – *В. Т.*), его движущую силу» (18, с. 99). Критический анализ Страхова всегда учитывает общественную позицию и историческую роль писателя. Определив его место в литературном процессе, Страхов дает своеобразный комментарий произведения, нравственный и психологический. Характеризуя литературных персонажей, критик вскрывает духовные поиски автора, проясняет его жизненную позицию.

Не ограничиваясь изложением своих критических принципов и критической программы А. А. Григорьева, Страхов вступает в прямую полемику со сторонниками радикальной демократической критики начиная с Белинского. Во второй статье о «Войне и мире» Л. Толстого (1869) представлен достаточно объемный экскурс в историю русской критики. О Белинском говорится, что он «первый необыкновенно чуткий и безгранично пламенный поклонник литературы... он поднял значение литературы, придал ей небывалый вес в умах читателей, сделал из художественной словесности и ее критики серьезнейшее из серьезных дел...» (18, с. 236). Но настоящий Белинский как критик – только в тот период своей деятельности, когда он оставался верен принципу художественности. Затем он сам стал разрушать здание своей критики, а его «усердные последователи» довершили дело. В качестве примера предвзятого подхода Белинского к литературе Страхов упоминает отношение критика к описанию семейства Лариных в «Евгении Онегине»: он подводил поэта под

какие-то свои требования и не понял у него «любовь к простым и смиренным типам, которая у Пушкина имела столь высокое значение и была вовсе независима от всяких прав и сословных принципов» (18, с. 238).

«Служение требованиям времени», по мнению Страхова, как и вера в силу разума, в прогресс увлекли Белинского в крайности в понимании сущности и цели искусства. Отсюда его недоверие к простому течению жизни, которую Белинский и его сторонники стремились перестроить по своим понятиям (18, с. 239). Но все-таки Белинский перед смертью, признает Страхов, смог предсказать будущность больших талантов Тургенева, Гончарова, Достоевского, чего нельзя сказать о его последователях, которые «совершенно исказили» деятельность русских писателей. Добролюбов, например, по мнению Страхова, перетолковал Островского на свой лад: «Островский, как известно, стремился вывести на сцену те самобытные русские типы, которые – в грубых и искаженных формах, но все-таки сохранились в купеческом быту. <...> ...Вся критическая деятельность Добролюбова была подобным же перетолкованием смысла художественных произведений в пользу своей теории» (18, с. 241). Писарев же совсем сбросил маску литературного критика: «Он стал прямо говорить: мне нет никакого дела до направления художника, до его взглядов и сочувствий, а также и до его таланта: я, просто, возьму те же жизненные явления, о которых он говорит, и буду излагать читателю свои мысли». В результате между нашей литературой и критикой образовался «полный разрыв» (18, с. 241).

Сам Страхов, подчеркивая свою симпатию к теории свободного творчества, в критической практике предпочитал произведения, в которых мысль автора не расходилась с образом мыслей самого рецензента. В этом отношении он продолжает традиции Григорьева, который тоже в критических оценках всегда открыто руководствовался своей идеологической позицией, но, в отличие от Страхова, не декларировал даже теоретически приверженность чистому искусству.

Симпатизировавший Н. Н. Страхову Л. Н. Толстой, как известно недолюбливавший литературную критику (потому что в ней «не вся правда», в то время как в искусстве – «все правда»), отметил в письме от 29 ноября 1873 года: «В Ваших же критических трудах я вижу... опыт силы – выразить ясно, кратко, точно самые сложные выводы и сочетания мысли. И в этом Вы такой мастер, какого я нигде не видал...» (21, т. 62, с. 58).

Осмысление закономерностей русского литературного процесса является одним из серьезных достижений Страхова, и в этом отношении он, наверное, не имеет себе равных в критике XIX века после

Белинского. Известно, что русская реальная критика отказалась от исторического принципа познания литературы. Это проявилось, например, в недооценке роли и значения литературы XVIII века, творчества Пушкина и всего пушкинского периода, в тенденциозном осмыслении творчества Гоголя. Начиная с пятидесятых годов XIX века разработка проблем и перспектив развития русской литературы входит в круг интересов органической и почвеннической критики – сначала А. А. Григорьева, затем Н. Н. Страхова. Естественно, почвенники из-за специфики своего мировоззрения вкладывали в понимание литературного процесса свои идеи, прежде всего идею роста национального самосознания в литературе. Но и это было значительным достижением их метода, поскольку позволяло рассматривать развитие литературы как систему, как процесс.

Концепция литературного развития у Страхова сформировалась в статьях о романе «Война и мир», когда критик вслед за Григорьевым утверждал понимание литературного развития как постепенное возвращение от «чужого» – к своему, национальному. Эта мысль стала центральной в трехтомном труде «Борьба с Западом в нашей литературе», составленном из очерков, написанных в 1870–1880-х годах. В статьях о поэтах критик неизменно доказывал закономерность появления Пушкина из предшествующей русской поэзии – в полемике с западниками, которые, по мнению Страхова, целиком выводили пушкинскую поэзию из европейской литературной традиции. Как и Григорьев, он порицал натуральную школу в русской литературе за «непрямое» отношение к действительности, за искаженное понимание гоголевского метода (4, с. 158, 159). В то же время в острой полемике с «нигилистами» в 1860-е годы исходя из понимания русского демократического движения как проявления крайнего западничества Страхов отмечал, что «во всех этих произведениях не один только чужой сор и чужие обноски, но и есть очень много своего родного, самостоятельного», что «из чужих европейских семян растут и расцветают настоящие, живые растения» (17, с. 18, 19).

Таким образом, принцип историзма является неперенным условием понимания Страховым различных литературных явлений прошлого и настоящего. В наиболее последовательном виде эта идея проявилась во втором томе сборника «Борьба с Западом в нашей литературе» (1871), почти целиком посвященного осмыслению закономерностей русского литературного процесса от Ломоносова до 1870-х годов. Это была одна из наиболее последовательных попыток выяснения особенностей развития русской литературы в русской критике после Белинского, именно в критике, поскольку в это время

существовали опыты научного анализа истории литературы в России, полемика с одним из них – «Историей русской литературы в очерках и биографиях» П. Н. Полевого – и дала толчок рассуждениям критика. Страхов постоянно имеет в виду современное состояние литературы и возможные перспективы ее развития, его характеристики эмоциональны и сопровождаются полемическими отступлениями, направленными на утверждение почвеннической программы.

Эклектизм теоретической и методологической базы Страхова-критика не помешал ему достаточно четко сформулировать последовательную концепцию развития русской литературы. Кстати, уже в середине XIX века в среде русских литературных критиков раздавались голоса в защиту эклектического сочетания разных критических приемов. Вот что высказал П. В. Анненков в письме М. С. Щепкину 6 ноября 1853 года: «... эклектизм в деле искусства, по-моему, есть необходимый элемент для оценки, понимания и усвоения изящного. Отсутствие этого элемента в человеке вы сейчас узнаете по резкости и односторонности его суждения, по болезненной восторженности, с одной стороны, и упорной нетерпимости – с другой» (1, с. 340).

Страхов начинает проявлять особый интерес к выяснению места и роли русских писателей в 1870-е годы. Существенным импульсом для этого, очевидно, явился роман Л. Н. Толстого «Война и мир», в статьях о котором критик с наибольшей определенностью выразил свое мнение о своеобразии русской литературы. Это мнение было развито в дальнейшем в статьях о Пушкине, где неизменно подчеркивалась его роль в дальнейшем развитии русской поэзии. Для критика-почвенника история литературы – не только постоянный прогресс в формах и методах освоения жизни, но и сохранение и укрепление лучших национальных традиций, потому что, по мысли Страхова, «старое – увы! – не заменяется новым, что бы ни толковали прогрессисты»; «...непрерывный и последовательный прогресс совершается только в низших областях...» (13, кн. 2, с. 5).

Свое понимание прогресса в литературе критик явно противопоставляет «прогрессистам»-радикалам, которые во имя успехов современного общественного и литературного движения действительно подчас жертвовали художественными ценностями прошлого. «Каждый писатель, в той или иной мере, в той или иной форме, есть выразитель народного духа», – утверждает Страхов, и поэтому история литературы, по его мнению, – история «постепенного освобождения русского ума и чувства от западных влияний, постепенного развития нашей *самобытности* в словесном искусстве» (13, кн. 2, с. 8, 11).

Такое в основе своей романтическое, продолжающее идеи А. А. Григорьева понимание истории литературы не помешало Страхову осознать закономерность появления того или иного творческого метода в определенную эпоху. Он видит тесную связь классицизма с особенностями общественной жизни как во Франции, так и в России. В эпоху «героического восторга» литература и не могла быть натуральной, но и этот период «принес свой положительный плод» – подготовил Пушкина. Естественными, закономерными, утверждает критик, были и мечтательность, сентиментальность Карамзина и Жуковского, которые не просто подражали, а мыслили себя равными европейской поэзии. Из подражаний языку, приемам, форме своих предшественников, по мнению Страхова, явилась и пушкинская поэзия: «Чужое усваивалось во всей его полноте и многосторонности; потом наступала борьба с чужим и его разложение, наконец, или, лучше, одновременно с этим, возникало свое, били ключи из неведомой глубины народного духа». «Пушкин нашел и воплотил в своих последних произведениях *правильное отношение к русской действительности*, нашел приемы, посредством которых можно возводить в поэзию эту действительность, не прикрашивая ее, не изменяя и не переодевая!» (13, кн. 2, с. 19, 20).

Итак, Пушкин – поэт действительности! Не только это совпадение терминологии, но и сама концепция пушкинского творчества, основанная на представлении о последовательном преодолении Пушкиным чужих влияний и обретении им собственного метода, сближает Страхова – критика и историка литературы – с И. В. Киреевским и вообще с любомудрами и ранними славянофилами, создателями русской философской критики. В этом проявилась, очевидно, общность их (как и Григорьева) философского источника – немецкого идеализма. Поэтому Страхов не принимает теорию прогресса как смену (и замену) одних явлений другими: «Каждое новое явление только уясняет нам общую сущность, лежащую в их основании, а не приносит нам чего-либо абсолютно нового» (13, кн. 2, с. 23). Такой «общей сущностью» в русской истории литературы, по мнению Страхова, которую необходимо «уяснить», и является идея народности, находящая все более глубокое воплощение в творчестве русских писателей от Пушкина до Л. Толстого. Применительно к современной литературе эта идея используется критиком для опровержения социальных теорий, распространившихся в России в 1860–1870-е годы, которые не что иное, как «прививная болезнь», – и ее необходимо преодолеть.

«Народный дух», по мнению критика, пронизывает всякую подлинно национальную культуру. Применительно к конкретным

литературным явлениям понимание закономерностей литературного развития оказалось достаточно плодотворным и позволило Страхову дать интересные примеры характеристики художественных произведений. Творчество каждого писателя он прежде всего соотносит «с русской литературой вообще» (19, с. 290), чтобы показать, что «в нашей литературе существует постоянное развитие» (19, с. 293), и с эпохой, отразившейся в его творчестве. Так, творческий метод Тургенева определяется как стремление дать анализ характера «носителя дум поколения» и в конечном счете показать его несостоятельность. При этом писатель демонстрирует «страшную силу своего анализа», «изумительную тонкость понимания» (17, с. 213).

Достаточно глубокую проницательность обнаруживает критик по отношению к творческому методу и других писателей. Даже в совершенно неприемлемом для почвенников романе Чернышевского «Что делать?» Страхов обнаруживает «черты, верные действительности», «воодушевление», источником которого признается общественная позиция автора, замечает особенности романа-программы в способе воссоздания жизни: «Роман, конечно, написан сказочно, написан для прославления своих героев, которым все удается, но самая концепция характеров, проведенная до многих тонких подробностей, очевидно, была бы невозможна, если бы не было в действительности чего-нибудь соответственного» (17, с. 315, 339). Эта мысль была высказана в статье «Счастливые люди» («Библиотека для чтения», 1865, № 4). Статья была написана, как сообщает сам автор, еще в 1863 году для журнала «Эпоха», но Достоевский отказался ее публиковать, возможно опасаясь последствий: дело Чернышевского было еще слишком свежо в памяти.

Роман «Что делать?» Страхов воспринял как жизненную программу нигилистов. В нем проявляется четкая и определенная, вполне ясная авторская мысль. Лучше всяких теоретических и публицистических статей роман поясняет суть представленного им направления. В нем «есть некоторая наблюдательность, есть... даже некоторая ловкость в изображении, попытки на образы» (17, с. 315). «Роман учит, как быть счастливым» (17, с. 318). Его герои счастливы, потому что «умеют избегать всякого рода неудобств и несчастий», если проблемы у них возникают, то лишь «временные, которые в конце концов завершаются полнейшею удачею» (17, с. 319). По мнению Страхова, для автора романа как будто не существует представления о сложности человеческой природы, герои «все похожи друг на друга» (17, с. 324). Поэтому «между ними не возникает не только никакой борьбы, но не является ни одного разногласия, ни малейшей ссоры или неприятности» (17, с. 327).

Новые, счастливые люди, изображенные Чернышевским, как будто демонстрируют возможность изменения самой природы человека, и это явно пугает автора статьи. О программе будущего в романе «Что делать?» он пишет: «Я думаю, что тонкий холод ужаса должен прохватить каждого живого человека, когда он прочтет это приглашение к счастью» (17, с. 337). Страхов как будто предсказывает будущий облик революционеров, для которых характерно «холодное, почти нечеловеческое отрицание страданий» (17, с. 338). Герои романа, по мнению автора статьи, «слишком необыкновенны, слишком особенны, чтобы прийти на мысль тому, кто их не видал. <...> Выдумать таких людей невозможно... <...> ...Для этих людей соблазна не существует; у них никогда не бывает сильных желаний, которые бы могли покачнуть их в сторону; им никогда не приходилось одерживать победы над собой; они так отвлеченны, так аскетичны, что честность... уже ровно ничего им не стоит. Они... над нею и не задумываются» (17, с. 340). В них нет «человеческой теплоты, нет полноты человеческих чувств, недостает нервов и крови, но... это крепкие организмы», которые долго будут «отзывать в нашей жизни, меняя только формы...» (17, с. 341). Страхов чутко уловил опасность появления в России типа будущего революционера, этакое «человека в кожанке», «железного Феликса»... Но, как известно, «нет пророка в своем отечестве».

Современный исследователь Н. А. Горбанев обратил внимание на то, что Страхов продолжил обсуждение актуального и болезненного для него вопроса о «новом типе» литературного героя на страницах «Отечественных записок», где он некоторое время сотрудничал до того, как этот журнал арендовал Некрасов, а затем в журнале «Заря» (2, с. 24, 25). Непосредственным поводом для рассуждений критика стали повесть В. А. Слепцова «Трудное время» и романы и повести М. В. Авдеева – «беллетриста, который изображал новых людей и освещал принципы новой морали в сниженном, опошленном духе» (2, с. 25). Смысл этих рассуждений в осуждении теории «разумного эгоизма», того «одностороннего взгляда на жизнь, по которому цель человека есть счастливая жизнь, и верховное правило деятельности есть способствование счастливой жизни людей, стремление к благополучию рода человеческого» (14, с. 219).

Критик подчеркивает, что наши писатели «стремятся превзойти один другого» «в *честности* отношения к делу, в неподкупной правдивости, в строгости к самому себе...». «Можно поравняться с ними в правдивости, но превзойти их невозможно» (19, с. 56). И начало такой исключительной честности и правдивости русских писателей Страхов видит «в Пушкине, в кульминационной точке нашего литературного

развития. Он первый оставил возвышенные сферы, которые, по-видимому, были ему сроднее, чем кому-либо, первый принялся за жанр, за пестрый сор фламандской школы...» (19, с. 57). В другом месте о Пушкине же Страхов пишет: «...он становился, чем дальше, тем проще и правдивее. <...> В поэзии... стала отражаться русская действительность» (19, с. 157).

Итак, реализм как величайшее достижение и достоинство русской литературы для Страхова – несомненная данность. Однако критик понимает, что реализм – понятие сложное, позволяющее в рамках единого творческого метода существование множества его вариантов и особенностей. Страхов связывает с магистральной пушкинской линией в русском реализме все основные достижения русской литературы: и «муза мести и печали» Некрасова, и поклонение «истине, добру и красоте» Полонского, и ирония («непрямое отношение к делу» – когда торжественно рассказывается о пошлом) Гоголя. Правда, критика-почвенника не устраивает метод обличительной литературы, гиперболическая ирония которой, по его мнению, «заключается в *искажении* реальных черт» и иногда «переходит в чистое *глумление*», например у Щедрина (16, с. 187). Известная тенденциозность Страхова в неприятии обличительной литературы и некоторая симпатия его к теории чистого искусства проявляется и в высокой (и, следует признать, в целом справедливой) оценке поэзии Фета, которая учит «видеть действительность с той стороны, с которой она является красотой...», и определяется как «молния поэтического *озарения* действительности» (16, с. 227, 231). Противопоставление социально заостренного творчества Некрасова и Салтыкова-Щедрина Фету и Полонскому не означает, что Страхов не признает необходимость авторской позиции, идеи в реалистическом искусстве. Он, как и Ап. Григорьев, видел в «субъективности», осмысленности творчества «необходимый элемент... искусства... Существенная разница между художниками... будет заключаться не только в мастерстве их объективности, но и в силе и качестве их субъективности» (18, с. IV). Неслучайно критик пытается определить «субъективную потребность» писателя в том, чтобы высказать в нетенденциозной форме в художественном произведении свою жизненную позицию.

Страхов, может быть, больше, чем кто-либо из современных ему русских критиков, уделял внимание характеристике русской лирической поэзии. Этому способствовали личные дружеские отношения с лучшими лирическими поэтами того времени – А. А. Фетом, А. Н. Майковым, Я. П. Полонским. Но, как и Григорьев, Страхов постоянно поддерживал культ пушкинской поэзии. Именно в статьях

о русских поэтах проявилась та критическая программа, которую он провозглашал, – защита свободного, неангажированного творчества. В статье «Ход нашей литературы, начиная от Ломоносова» (1873) Страхов решительно заявляет, что «признать какой-нибудь предмет средством значит безмерно умалить его значение; вот где основание для знаменитой формулы искусства для искусства. Она имеет тот простой смысл, что искусство есть предмет хороший сам по себе, всегда достойный любви и желания, и следовательно не может быть рассматриваемо как средство» (13, кн. 2, с. 53). И далее: «Мы вздумали обратиться к поэзии в средство, и поэзия исчезла» (13, кн. 2, с. 60).

В статье «Некрасов и Полонский» («Заря», 1870, № 9) Страхов пишет: «Г. Некрасов есть первообраз наших обличительных поэтов... Он всю жизнь обличал язвы нашего отечества, пороки и страдания чиновников, пустую и развратную жизнь офицеров... а главное – страдания простого народа во всех их многообразных видах...» (16, с. 133). Критик даже склонен обвинить Некрасова в том, что в руководимых им журналах имели место гонения на настоящую поэзию, что он сам как поэт культивирует «пошлости и фальшивые ноты, без которых не обходится почти не одна страница его стихов...» (16, с. 135). В то же время Страхов признает: «Когда-нибудь мы будем хвалить г. Некрасова. Мы должны по справедливости отличать его от г. Минаева и иных...» (16, с. 179). О Некрасове критик неоднократно упоминал, почти всегда в негативном плане, и в других статьях о поэзии, противопоставляя его другим, более близким ему поэтам (А. А. Фету, А. К. Толстому). Страхов осуждал все гражданское направление русской поэзии, связывая его именно с Некрасовым. Правда, в конце жизни он все же признал, что Некрасов был «человек с большим вкусом и с искренней любовью к литературе» (16, с. X), и высказал сожаление, что в свое время не написал специальную статью о Некрасове – «поэте с огромными недостатками, но и с огромными достоинствами. Его чрезвычайная оригинальность обнаруживается не только в особом языке и стихе, часто притом достигающем высшего мастерства, но и его пародических и иронических приемах, и в той близости его тем к действительной жизни, которая доводила его иногда до прозы и водевильности. Он заслуживает большого внимания и изучения» (16, с. XVII). Этот своего рода реверанс мало что меняет в общей позиции критика по отношению к поэзии вообще и к Некрасову – в частности.

Страхов вступил в полемику относительно поэзии Пушкина после появления в 1865 году статей Писарева под общим названием «Пушкин и Белинский». В сущности, Страхов был одним из немногих журналистов, осмелившихся защитить имя великого поэта в эпоху

утилитаризма – до известной речи Достоевского о Пушкине в 1880 году. В статье «Несколько запоздалых слов» («Отечественные записки», 1866, № 1) Пушкин предстает перед читателями в ореоле непонятого и неоцененного поэта, чуть ли не мученика, и до сих пор, по мнению автора статьи, «что-то мешает нам понимать настоящую поэзию» (16, с. 5). Страхов подчеркивает, что еще при жизни Пушкин ощущает и болезненно воспринимает непонимание со стороны читателей, и все «сильнее нападает на него какое-то беспокойство и смущение» (16, с. 6). Критик нарочито актуализирует проблему непонимания Пушкина читателями: «Мы все еще не сроднились с нашим поэтом; все еще он как будто чужой между нами и терпит обиду непонимания» (16, с. 16). Этими обстоятельствами объясняет критик уход Пушкина в стихию творчества, стремление отгородиться от недоброжелательного окружения. Поэзия помогла поэту выжить, и он имел «право служить только вечным требованиям души» (16, с. 16). В то же время «Пушкин представляет нам один из образцов полного душевного здоровья. Малодушия в нем не было и тени; он не мог... падать духом и изливаться в жалобах» (16, с. 15).

Критик посвятил защите пушкинского наследия еще несколько статей, печатавшихся в различных изданиях в разное время вплоть до начала 1880-х годов. Все они полемичны в адрес «хулителей» поэта – утилитаристов. Для Страхова Пушкин – «Главное сокровище нашей литературы» (так названа его статья в № 12 «Отечественных записок» за 1867 год). И начинается статья многозначительно: «Бедна наша литература, но у нас есть Пушкин» (16, с. 17). Пушкин всегда современен, считает Страхов, он требует вдумчивого созерцания, его «следует изучать, и тот отнесется к нему всего правильнее, кто всех больше извлечет из него поучения, кто всех больше найдет в нем откровений...» (16, с. 19). Из всех современных ценителей поэзии глубже других поняли Пушкина, по мнению Страхова, М. Н. Катков и А. А. Григорьев.

Подробного анализа творчества Пушкина в статьях Страхова нет, но отдельные его наблюдения, часто эмоционального характера, интересны и значительны. В особенностях пушкинского творчества критик видит особенности всей нашей литературы (для нее характерны ирония, сочетание возвышенности и нежности, краткость, свежесть, естественность, глубина и значительность – 16, с. 26). Все развитие русской литературы – продолжение пути, начатого Пушкиным (16, с. 36).

Страхов подчеркивает как особое качество Пушкина его внимательное отношение к литературной традиции (иногда в иронической,

даже пародийной или подражательной форме). Он утверждает, что поэт «не создал никакой новой литературной формы», что у него и жанры, и форма стиха, и традиционные образы «преображались... в формы несравненно высшие и неузнаваемые» (16, с. 44). Показательно, что «у Пушкина форма была лишь орудием для выражения чувства и мысли» а у других поэтов, его современников, по мнению Страхова, «форма часто занимает первое место. <...> Все изысканности и искусственности становились в устах Пушкина живою, точно выражающею свой смысл речью; красота слов и образов вдруг обратилась в красоту чувств и мыслей» (16, с. 55). Наконец, «в Пушкине наша поэзия сделалась правдою. <...> ...В стихах Пушкина при всей полноте поэзии жизнь явилась со всею своею реальностью, без искажений и подкрашиваний» (16, с. 56). Этот вывод Страхова соответствует наблюдениям критиков 1830-х годов (прежде всего И. В. Киреевского) о Пушкине – «поэте действительности». Страхову же, как почвеннику, важно подчеркнуть, что Пушкин «сбросил с себя все иноземные влияния, под которыми развивалась наша литература. <...> В поэзии стали прямо выражаться инстинкты русского сердца, стала отражаться русская действительность» (16, с. 59).

Поэзия Пушкина – «нас возвышающий обман», но она «истиннее самой действительности». «Дурна та поэзия, которая, подымаясь над миром, теряет чувство правды» (16, с. 66). Своим творчеством Пушкин подтвердил принцип этического наполнения красоты, он выразил «красоту душевных чувств», «не воспел ни единого злого и извращенного движения человеческой души», он «первый заговорил о любви без шутилой веселости, без фальшивой восторженности, без грубой чувственности... как о существенном деле человеческой жизни» (16, с. 69).

Будучи прежде всего поэтом, Пушкин не отворачивался и от общественных интересов и проблем. Он патриот, но его патриотизм не внешний, не казенный, а глубоко душевный (как у Л. Толстого), религиозность его чистая и сильная: «Это была душа необычайной красоты, отзывавшаяся на все высокое, что встречалось ей в жизни, и предававшаяся ему искренне и живо, без напускной восторженности, без сентиментальности и мечтательности, без всякой фальши» (16, с. 74).

«Заметки о Пушкине и других поэтах» – так назвал Страхов сборник своих небольших статей, созданных на протяжении примерно двадцати лет. Это действительно «заметки», особый очерковый критический жанр, не претендующий на полноту анализа, но выражающий глубоко личное, заинтересованное мнение критика о предметах своих размышлений.

Страхов упорно настаивает на необходимости «свободной поэзии», утверждая, что «искусство связано естественно, по самой своей сущности, со всеми высшими интересами человеческой души, и потому должно быть свободно, не должно быть искусственно подчиняемо этим интересам» (16, с. 176). Поэтому он предпочитает, например, Некрасову Полонского, хотя последний «чистый западник» и, «оставаясь верен идеям, некогда так ярко озарившим его юность, он подвергается теперь высокомерным отзывам людей, сузивших и доведших до крайности эти самые идеи» (16, с. 142), очевидно, нигилистов, по словоупотреблению критика. Для лирики Полонского характерны «простодушие... честность и правдивость впечатлений», являющиеся «отражением одной из несомненных сторон русской души» (16, с. 175).

Самым близким Страхovu современному поэтом был, несомненно, А. А. Фет, творчеству которого критик посвятил несколько статей. Несмотря на явные расхождения в мировоззрении, их связывали достаточно близкие личные отношения. Для Страхова поэзия Фета – образец настоящего лирического творчества. Появление сборника стихотворений «Вечерние огни» в 1883 году критик приветствовал словами искреннего одобрения, подчеркнув, что «его (Фета. – В. Т.) звуки по-прежнему – одно поклонение прекрасному, одно чистое золото поэзии; в них слышались только, кроме прежних, еще новые, глубокие и важные струны» (16, с. 224).

Суждения Страхова об особенностях фетовской поэзии близки тем, что высказывались его предшественниками (Григорьевым, Дружининым, Боткиным). Он стремится поддержать авторитет поэта в то время, когда его творчество оставалось невостребованным, когда среди читателей господствовали другие представления об искусстве. Для Страхова важно, что Фет «преобразует в чистейшую поэзию всевозможные черты нашей жизни», что «он весь в настоящем, в том быстром мгновении, которое его захватило». Критик подчеркивает тесную связь лирики Фета с действительностью, но связь специфическую: «Кто любит и понимает Фета, тот становится способным чувствовать поэзию, разлитую вокруг нас и в нас самих, то есть научается видеть действительность с той стороны, с которой она является красотой» (16, с. 226, 227). Фет оригинален и неповторим: «Его стихи – как будто внезапная молния поэтического озарения действительности. <...> Для каждого настроения души у поэта является своя мелодия, и по богатству мелодий никто с ним не может равняться. <...> ...Мы не найдем у Фета ни тени болезненности, никакого извращения души, никаких язв... Всякая современная разорванность,

неудовлетворенность, неисцелимый разлад с собой и с миром – все это чуждо нашему поэту» (16, с. 228). Эти высказывания – из статьи «Юбилей поэзии Фета» (1889).

В некрологической статье «Несколько слов памяти Фета» (1892) Страхов обратил внимание на философский смысл его поздней лирики, подчеркнув, что Фет в своем творчестве опирался на принцип, в соответствии с которым «поэзия преобразует действительность, возводит ее в “перл создания”; как истый лирик, он хотел научить нас, что внешний мир есть только повод к поэзии, что она коренится и растет лишь в нашем внутреннем мире». В этих словах явственно ощущается полемический подтекст, полемика по адресу позитивистской эстетики. Страхов объясняет позицию Фета следующим образом: «Кто признает свою душу за настоящую действительность, для того этот мир станет призрачным. А кто, напротив, считает этот призрак полною и совершенною действительностью, тот должен душу свою считать чистою мечтою и видеть в поэзии, в этом порождении души, – одну лишь ложь. <...> Хотя на короткие сроки, но мы вырываемся из потока жизни и с великою отрадою чувствуем себя в положении вечных существ, которые не живут, а только видят самую глубину всего живущего, смысл всякого чувства, всякого мгновения» (16, с. 232, 233).

Эти рассуждения Страхова со стремлением разъяснить философскую и эстетическую позицию Фета явно навеяны пессимизмом Шопенгауэра, которым увлекался Фет (Страхов, как и Тургенев, одно время разделял это увлечение). Если судить лирику Фета с этой точки зрения, то она как будто противостоит действительности, в которой «все тлен и прах, все носит печать зла и безобразия» (16, с. 231), и имеет просветляющую и примиряющую силу: «...кто поет, тот уже покорил свое страдание» (16, с. 236). «Поэзия учит нас этому упоению горя, этому “безумному счастью”. Мы поднимаемся с нею в какую-то сферу, где все прекрасно, и страдания, и радость... царствуют... вечные... образы... чувств и страданий» (16, с. 237), – завершает Страхов свои наблюдения о поэзии Фета.

Будучи противником реальной критики, Страхов тем не менее в ряде случаев использовал ее приемы, например идущую еще от Белинского, от его статей о Гоголе традицию противопоставлять писателя-художника и мыслителя, когда автор в силу правдивости и прозорливости, «свойственной поэзии», приходит к выводу, противоречащему его позиции. Так, Тургенев, по мнению критика, будучи мыслителем «из самых жалких нигилистов», вопреки своим взглядам «казнил и развенчал» западничество в своем творчестве (18, с. 97, 95).

Наиболее значительные достижения Страхова-критика – анализ трех самых выдающихся произведений русской литературы 1860-х годов: романов «Отцы и дети», «Преступление и наказание», «Война и мир». Во всех случаях оценки Страхова оказались наиболее адекватными авторскому замыслу, и в то же время в них явно ощущается почвенническая тенденция самого критика. Страховская интерпретация названных романов явно противостоит критическим суждениям о них, прозвучавшим как справа, так и слева, в консервативной и либеральной печати, особенно в демократической.

Статья Страхова об «Отцах и детях» появилась в журнале «Время» (1862, № 4) после известных отзывов Антоновича в «Современнике» и Писарева в «Русском слове» и учитывала их суждения, противопоставляя им желание «отдать себе отчет в смысле его (Тургенева. – В. Т.) произведения» (19, с. 183). Критик высоко оценивает силу характера Базарова, его энергию, жизненность, подчеркивает объективность Тургенева в обрисовке героя и художественное мастерство писателя. Однако положительная оценка личности Базарова сопровождается в рецензии развенчанием базаровщины как нового явления в русском обществе. Страхов подчеркивает противоречие между мировоззрением Базарова и его человеческой натурой. По мнению критика, Тургенев «изобразил жизнь под мертвящим влиянием теории; он дал нам живого человека, хотя этот человек, по-видимому, сам себя без остатка воплотил в отвлеченную формулу» (19, с. 204). Базаров теоретик, напоминающий в этом отношении всех так называемых «лишних людей» – героев русской литературы от Онегина до Лаврецкого (19, с. 205), оказавшихся в разладе с реальной действительностью. Его нигилизм последователен и – с точки зрения самого героя – вполне логичен, потому что соответствует духу времени. «Базаров головою выше всех других лиц, – признает Страхов, – ...есть, однако же, что-то, что в целом стоит выше Базарова. <...> Всматриваясь внимательнее, мы найдем, что это высшее... *жизнь*. <...> 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» (19, с. 206).

Критик считает основной авторской мыслью в романе идею всеобщего примирения. Сама «жизнь человеческая», по его мнению, опровергает умозрительные построения, которыми руководствуется Базаров: «Тургенев стоит за вечные начала человеческой жизни, за те основные элементы, которые могут бесконечно изменять свои формы, но в сущности всегда остаются неизменными. <...> Общие

силы жизни – вот на что устремлено все его внимание. <...> ...Базаров – это титан, восставший против своей матери-земли; как ни велика его сила, она только свидетельствует о величии силы, его породившей» (19, с. 208). Базаров «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» (19, с. 209). Следовательно, по мнению Страхова, Тургенев хотел путем объективного, нетенденциозного изображения Базарова показать несостоятельность его мировоззрения. И критик по существу прав, хотя в его рассуждениях явно просматривается почвенническая тенденция, он видит в Тургеневе чуть ли не своего единомышленника. Правда, гораздо позже, уже после смерти писателя, в 1887 году, Страхов признался, что был в свое время слишком увлечен Тургеневым и его романом и, «очевидно, идеализировал и Тургенева, и... самый нигилизм» (18, с. X).

Доброжелательно оценив роман «Отцы и дети» за его, как казалось критику, антинигилистическую направленность, Страхов, как и Достоевский, осудил следующий роман И. С. Тургенева «Дым», в котором почвенники увидели неприемлемое для них откровенное изложение западнической программы писателя. В 1869–1871 годах Страхов опубликовал в журнале «Заря» несколько небольших статей о Тургеневе, впоследствии вошедших в сборник «Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом». Если прежде Тургенев, по словам Страхова, постоянно развенчивал «разных представителей», открывал «несостоятельность передового человека» (18, с. 95), то в «Дыме» он «скептически отнесся к нашему новому прогрессу – к тому направлению, лозунгом которого стала *народность*, – и мы рассердились на него, как будто не знали свойств его таланта. <...> В сущности он никогда ничему не отдавался до конца и всегда относился отрицательно к тем самым явлениям, к которым, по-видимому, питал такой живой и чуткий интерес» (18, с. 99, 100).

Итак, Тургенев – не человек партии, «его нельзя признавать ни западником, ни славянофилом... все достоинства его славной деятельности заключаются не в каких-либо определенных мнениях и стремлениях, а в той *поэтической правде*, которая не давала ему фальшивить ни в каком случае, ни перед какими явлениями» (18, с. 101). Однако этот вывод об объективности писателя не стал для Страхова окончательным: по его мнению, опубликованные в «Вестнике Европы» воспоминания Тургенева свидетельствуют о том, что их автор полностью солидаризируется с западничеством, даже «разделяет убеждения Базарова» (18, с. 103). Если прежде критик был уверен,

что Тургенев «полон беспощадного анализа и самого пронзительного скептицизма, то сейчас он в недоумении: «какой тяжкий удар для моей репутации любителя русской литературы и скромного, но безукоризненного и безошибочного истолкователя ее произведений!» (18, с. 104).

Страхов признается, что всегда считал Тургенева художником, который «умеет подниматься в сферу идей и воззрений, стоящую выше уровня его героев, что он глядит на изображаемые им явления с некоторой поэтической высоты, с которой они открываются ему в своем истинном свете. <...> Он, напротив, влагает героям свои собственные мысли и чувства... не в силах отделиться от своих созданий и сливается с ними в своем настроении и мирозерцании» (18, с. 107). В этих упреках писателю проявляется собственная идеология критика, который не может принять позицию Тургенева и прямо заявляет: «... я решаюсь защищать г. Тургенева против него самого, я хотел бы доказать, что тот пестрый нигилизм, который он теперь исповедует, нимало не согласуется с его поэтической деятельностью, что заслуги и смысл этой деятельности гораздо выше, чем полагает сам г. Тургенев» (18, с. 110).

Особенность писательской позиции Тургенева в том, утверждает Страхов, что своим творчеством он демонстрирует, как «поэт и мыслитель могут приходиться в крайнее противоречие. <...> Вследствие чудесной правдивости, свойственной поэзии, выходило так, что явления, перед которыми он готов был преклониться, обнаружили в его произведениях свою истинную натуру, ту гнилость, которою они были поражены» (18, с. 120). Так случалось потому, утверждает критик, что «есть нечто, что должно для поэта стоять выше его личных симпатий, выше всякого желания провести ту или другую любимую идею. Это нечто, этот высший авторитет, перед которым все другое ничтожно, есть истина, поэтическая правда, есть та *реальность жизни*, против которой никогда не должен кривить душою художник». Авторитет правды «освобождает художника от всех других авторитетов» (18, с. 115).

Итак, Страхов считает нормой объективное, беспристрастное творчество – если такое вообще возможно. Нельзя писателей «запрягать в государственное или какое-нибудь другое тягло» (18, с. 132). Тургенев как писатель на все «смотрит со стороны; он полон недоверия и каких-то иных, более глубоких требований, перед которыми лица, им описываемые, оказываются мелкими и некрасивыми. Помимо его воли, он осуждает своих героев, он их развенчивает, снимает с них ореол...» (18, с. 137). В результате западникам досталось в «Отцах и детях», патриотам – в «Дыме», а все потому, что проницательность Тургенева поистине беспримерна» (18, с. 139).

Первое негативное суждение о романе «Дым» у Страхова несколько смягчилось, сменилось более объективным. Критик признает, что «характеры действующих лиц и ход событий носят резкий, отчетливый отпечаток русской жизни. Следовательно, *обличение*, заключающееся в повести Тургенева, имеет полную силу. Русское безволие в Литвинове, искажение богатых и прекрасных сил в Ирине, грубость и непреодолимость страсти, возникающей между ними» – все это очень убедительно и верно (18, с. 140). И тем не менее западничество Тургенева не несет в себе положительных начал, «никаких определенных взглядов, – лишь «легкий нигилизм и легкий шопенгауэрзм» (18, с. 152).

Тургенев не обличитель, а «прежде всего художник. Его скептицизм есть художественный скептицизм, его отрицание имеет художественное направление... касается... строя души человеческой вообще, ее уклонений от красоты, от истинного благородства...» (18, с. 160). Несмотря на следование европейским идеалам, Тургенев, по мнению Страхова, «до высочайшей степени верен русской жизни; он не вносит в нее чужих элементов» (18, с. 162). Характер отношения Тургенева к российской действительности критик определяет следующим образом: «Сквозь видимую миру брезгливость незримое миру сочувствие...» (18, с. 164). Им руководят идеалы, «сходящие сверху... перед которыми меркнет и является безобразною всякая действительность. <...> ...Тот же идеализм составляет душу его последних произведений» (18, с. 166). Следует признать, что Страхов достаточно точно определил сложность позиции Тургенева-писателя.

Последний отклик Страхова на творчество Тургенева – некрологическая статья «Поминки по Тургеневе» («Русь», 1883, № 23). Она написана в период наибольшего сближения критика с поздним славянофильством, с И. С. Аксаковым. Страхов прямо заявляет, что не считает Тургенева настоящим художником: «Его фигуры... представляют довольно бледные очерки; черты их верны, проведены осторожно, изящно... но выпуклости, плоти, душевной глубины нет в этих *акварелях...*» (18, с. 169, 170). Причиной неполной художественности, распространившейся в русской литературе, критик считает то, что «художество заражено... идеею политическою; давно уже вера в прогресс, в развитие почти вытеснила веру в вечные истины...» (18, с. 170). Будучи представителем «нашей образованности» на европейский лад, Тургенев изображал этот самый «круг передового слоя» и «никогда не впадал в противоречие с духом того общественного строя, которому служил» (18, с. 171). Как все русское общество, Тургенев отличался «неопределенностью», «всеядностью» «мнений и вкусов»,

отсутствием решительности во всем (18, с. 172). В то же время Тургенев искал близости с родиной, по характеру оставался русским, «до конца любовно обращался к русской природе, к русскому быту, к тем преданиям, случаям, нравам, которыми окружена была его юность...» (18, с. 174, 175). Однако «Тургенева нельзя назвать писателем, выражающим дух своего народа. <...> Тургенев певец только нашего культурного слоя» (18, с. 175).

Видно, что Тургенев для Страхова – чужой писатель, что вопреки своим убеждениям в необходимости объективного творчества и объективной же оценки этого творчества критик руководствуется своими идейными пристрастиями. Он прямо заявляет, что Тургенев «не подходит под общий закон, по которому наши писатели сперва подчиняются влиянию Запада, но, по мере созревания своих сил, начинают обнаруживать стремления, вытекающие из самобытного духовного строя их родины» (18, с. 180). Под пером критика-почвенника это равносильно приговору, и неслучаен его вывод, что Тургенев – не властитель душ современности (18, с. 181).

Отношение к творчеству Ф. М. Достоевского у Страхова тоже было достаточно сложным. Они были близки по общественно-политическим взглядам, однако Достоевского как писателя, как художника Страхов, подобно А. А. Григорьеву, несколько недооценивал. Григорьев откровенно заявлял (естественно, в частном письме), что Достоевский не «художник», а «фельетонист» (19, с. 395). Оба видели в Достоевском преимущественно публициста, который использовал художественную форму с целью проповеди своей жизненной позиции и полемики с инакомыслием. Именно в таком смысле Страхов воспринял роман «Преступление и наказание», о котором опубликовал статью в «Отечественных записках» (1867, № 3, 4). Задачу автора «Преступления и наказания» критик видит примерно в том же, что и в романе «Отцы и дети»: конфликт между теорией и живой жизнью, который испытывает своей судьбой нигилист. Страхов подчеркивает, что «в первый раз перед нами изображен нигилист несчастный, нигилист глубоко человечески страдающий» (19, с. 101). Писатель, проявляя «широкую симпатию» к человеку, «изобразил нам нигилизм не как жалкое и дикое явление, а в трагическом виде, как искажение души, сопровождаемое жестоким страданием» (19, с. 102). «Сожаление – вот то отношение, в которое автор стал к нигилизму, – отношение почти новое, а в такой силе, в какой оно здесь является, никем еще не развитое» (19, с. 103). Как почвенник, Страхов видит в герое «Преступления и наказания» русского человека, живущего в «помутившейся среде», утратившей нравственные ориентиры.

«Глубочайшее извращение нравственного понимания и затем возвращение души к истинно человеческим чувствам и понятиям – вот общая тема, на которую написан роман г. Достоевского» (19, с. 110).

Сосредоточившись главным образом на характеристике полемического смысла романа, рецензент затронул художественную его специфику постольку, поскольку это помогает понять авторскую мысль, которую Страхов видит в изображении «некоторого действия» и его последствий – преступления и наказания. «Цель романа состоит не в том, чтобы вывести перед глазами читателей какой-нибудь новый тип, изобразить нам “бедных” людей, “подпольного” человека, людей “мертвого дома”, “отцов и детей” и т. д.» (19, с. 111), – утверждает автор статьи, несколько упрощая смысл произведения, содержащего, конечно же, и перечисленные им проблемы.

Страхов в то же время достаточно убедительно комментирует процесс борьбы идеи и человеческого начала в Раскольникове, которого критик считает не типом, а исключением, поскольку «главная сила автора... не в типах, а в изображении положений, в умении глубоко схватывать отдельные движения и потрясения человеческой души» (19, с. 112).

В статье о романе «Преступление и наказание» достаточно четко проявились особенности критического метода Страхова: здесь преобладает пересказ содержания с многочисленными цитатами и комментариями критика, объясняющего мотивы преступления, его подготовку, свершение и, главным образом, дальнейший процесс преодоления Раскольниковым его нигилистической теории. Критик отмечает в связи с этим «простое, но вместе очень правильное и искусное построение романа» (19, с. 115), подчеркивает, что главное внимание Достоевский уделяет «пробуждению совести» своего героя, «описывает нам всевозможные изменения одних и тех же чувств», что «сообщает монотонность всему роману», который «томит и мучит читателя, вместо того чтобы поражать его» (19, с. 117).

Таким образом, Страхов обратил внимание на свойственное творческой манере писателя нагнетание душевных переживаний персонажей, но ему «гораздо интереснее другая, положительная сторона дела... где душа преступника пробуждается и протестует против совершенного над нею насилия» (19, с. 118). Но о самом «воскресении» героя «рассказано в слишком общих чертах»: «Раскольников до конца не мог понять и осмыслить движений, подымавшихся в его душе и составлявших для него такую муку. Он не мог понять и осмыслить и того наслаждения и счастья, которые почувствовал, когда вздумал последовать совету Сони. <...> Ожесточение не давало Раскольникову

понимать того голоса, который так громко говорил в его душе» (19, с. 121). Критик считает незавершенным в романе процесс обращения человека к Богу. Он не замечает того, что полное смирение по примеру Сони для Раскольникова мучительно, поскольку означает полный отказ от себя как личности. Нравственная проблематика философского романа Достоевского сложнее, чем просто преодоление теории, завладевшей героем. Да и сам Страхов признает, что задача, которую поставил перед собой автор романа, настолько велика и сложна, что разрешить ее («обновление... падшей души») невозможно в рамках одного произведения.

Рецензент как будто намекает на то, что автор скоро (в романе «Идиот») обратится к художественному анализу «душевной красоты и гармонии очень высокого строя» (19, с. 123) – в противовес Раскольникову. Характер же самого героя «Преступления и наказания» Страхов в итоге склонен объяснить как пример свойственной русскому человеку способности доходить до крайности в своих увлечениях и заблуждениях, что ставит его, как и всю современную Россию, в опасную ситуацию.

Сравнительно небольшая по объему статья Страхова о «Преступлении и наказании», естественно, не могла претендовать на исчерпывающий анализ романа, однако это была несомненно самая глубокая и интересная характеристика произведения в прижизненной критике, как ранее подобное же место заняла рецензия на роман «Отцы и дети».

Еще раз Страхов обратился к творчеству Достоевского уже после смерти писателя, в 1883 году, в статье «Взгляд на текущую литературу» («Русь», 1883, 6 января). Здесь критик дал краткую характеристику последнему роману писателя «Братья Карамазовы», который наряду с «Анной Карениной» Л. Н. Толстого рассматривается как призыв к возрождению религиозного сознания. Смысл творчества Достоевского 1860–1870-х годов критик видит в изображении «раскаившегося нигилиста»; «таковы: Раскольников, Шатов, Карамазов и пр.» (19, с. 393). Достоевского Страхов относит, наряду с Тургеневым, при всем различии их писательских и идейных позиций, к школе, «которая... обязанностию художников считает гоняться за современными явлениями, уловлять последние народившиеся типы людских характеров и положений» (19, с. 398). Это писатели с явной авторской тенденцией.

Характеризуя роман «Братья Карамазовы», критик одобряет его основную антинигилистическую и православную идею, однако достаточно сдержанно оценивает художественную форму: «По обыкновению

автора весь роман имеет несколько фантастический колорит, состоящий в том, что события и встречи следуют друг за другом с ненатуральной быстротой и отчасти произвольно...» (19, с. 404). Поэтому «внутренние и внешние элементы рассказа сочетаются ненормально и, сверх того, беспрерывно повторяются в новых вариациях, но сами по себе эти элементы глубоко реальны, в чем и состоит сила Достоевского и на чем основано было его собственное убеждение в реализме создаваемых им картин. Внутренняя правда душевных движений, которые он выставлял напоказ, неотразимо увлекала читателей, несмотря на все внешние недостатки рассказа» (19, с. 405). Страхов верно подметил некоторые особенности стиля и писательской манеры Достоевского, но явно затруднился в понимании и оценке этих приемов, которые существенно отличались от традиционных.

Критик обратил также внимание на особенную характерологию и психическое состояние персонажей Достоевского, который «задался мыслью о так называемой ширине русской природы, об этом поразительном сочетании в той же душе великого добра с великим злом, об готовности в одно время и к подвигу и к злодеянию...» (19, с. 406). И все это, по мнению Страхова, пишется для того, чтобы убедить современного читателя, что существует единственный выход из нынешней сумятицы умов и душ – в религии.

Другой близкий к почвенникам, во всяком случае в раннем творчестве, писатель, А. Н. Островский, тоже не привлек к себе большого внимания Страхова, который посвятил драматургу лишь две, к тому же не относящиеся к лучшим, статьи, посвященные драме «Грех да беда на кого не живет» (1863) и комедии «Лес» (1871). Кроме того, творчество Островского упоминается в книге «Бедность нашей литературы» (1868) и во второй из цикла статей о «Войне и мире» (1869).

Пьесы Островского для Страхова, как и для Григорьева, – пример органического творчества. В статье «Новое художественное произведение и наша критика» («Время», 1863, № 2), посвященной пьесе «Грех да беда на кого не живет», Страхов, продолжая традицию А. А. Григорьева, противопоставляет свою точку зрения добролюбовской трактовке пьес Островского, проявившейся после смерти критика в ряде рецензий на эту последнюю драму. Он находит, что у Островского «в темном царстве много света» (почти перефразирует Добролюбова), который проявляется в персонажах, воплощающих «действительные, живые силы, тогда как мир проходимцев есть мир до конца фальшивый и призрачный» (8, с. 201, 202). «Проходимцами» Страхов называет чуждых патриархальному миру «полуобразованных людей», чье поведение оказывается губительным для такого искреннего

человека, как Краснов, который «один способен быть жертвою, способен так глубоко жить, способен так сильно любить и страдать, как он любит и страдает» (8, с. 202). Именно Краснов в драме – герой трагический, хотя жертвой стала изменившая ему жена Татьяна.

Основной конфликт драмы «Грех да беда на кого не живет» Страхов видит в столкновении двух по существу противоположных культурных типов – русского патриархального и претендующего на причастность к европейской образованности и цивилизации. Высоко оценивает критик художественное мастерство Островского, особенно сценичность пьесы – недаром эта драма, вслед за «Грозой», была удостоена Уваровской премии как лучшее драматургическое произведение года.

В книге «Бедность нашей литературы» (1868) Страхов выступил в защиту Островского от нападок издававшейся И. С. Аксаковым славянофильской газеты «Москва», которая обвинила драматурга в попытке «дагерротипировать уродства быта и речи и возвести карикатуру в перл создания» (19, с. 53). Страхов признает, что «нельзя не согласиться с Добролюбовым, что мир драм г. Островского есть *темное царство*, изобилующее *уродствами быта и речи*. Нельзя не согласиться и с тем, что не думал г. Островский обличать это царство, как полагал Добролюбов, а именно хотел некоторым образом возвести его в перл создания» (19, с. 53). В то же время Страхов сдержанно отнесся к попыткам драматурга изобразить положительные характеры в исторических драмах, увидел в них художественную неудачу (19, с. 53).

Попытку охарактеризовать особенности творчества Островского в целом Страхов предпринял в статье, посвященной комедии «Лес», которая была опубликована в редактировавшемся им журнале «Заря» (1871, № 2). Критик утверждает, что герои его преимущественно «бытовых» пьес не личности, а типы. Их психология, как правило, соответствует принадлежности к той или иной бытовой или социальной группе и лишена индивидуальности: характеры писатель «варьирует весьма искусно и удачно, но основа остается та же; даже самые вариации... носят характер бытовой» (6, с. 237).

В мастерстве бытовых зарисовок Островского Страхов видит и достоинство драматурга, и некоторую его ограниченность, поскольку «развитие характеров может быть у г. Островского настолько, насколько это возможно при общих типах» (6, с. 238). В исторических хрониках Островского критик тоже ценит прежде всего «бытовые исторические картины» (6, с. 238). Он как будто не замечает того, на что тогда же обратили внимание другие рецензенты, например П. В. Анненков, а именно – что Островский, в отличие от Шекспира, строит конфликт в исторических хрониках не на столкновении от-

дельных личностей, а на движении народных масс, опирается на характерное для русского православного сознания общинное чувство. Страхов же оценивает исторические драмы Островского, как и другие его пьесы, с позиции традиционных художественных критериев.

О специфике понимания Страховым русского литературного процесса свидетельствует его отношение к творчеству А. И. Герцена, проявившееся в некрологической статье «Герцен» («Заря», 1870, кн. 3, 4, 12), посвященной преимущественно характеристике писательской манеры Герцена: неслучайно статья в дальнейшем перепечатывалась в сборниках «Борьба с Западом...» под заголовком «Литературная деятельность Герцена».

Критик открыто поставил перед собой цель «восстановить значение литературной деятельности Герцена», писателя, который «все счастье, все довольство... полагал в познании, в беспрестанном исследовании истины» (13, кн. 1, с. 45, 81). Литературное творчество Герцена полностью соответствовало общей тенденции развития русской литературы, как ее понимала почвенническая критика. Герцен, одна из самых ярких фигур русского «нигилизма», рассматривался Страховым как закономерное порождение не только западничества, но и русской действительности, вызывавшей естественную реакцию протеста, попытку «освобождения ума», что и привело к пессимизму – главному, по мнению Страхова, качеству Герцена – писателя и мыслителя.

Страхову важно подчеркнуть, что Герцен и сам не мыслил себя как писатель вне русской литературной традиции, что он «старался поставить себя в связь с прошлой русской литературой и, относительно мрачного взгляда на Европу, видел своего предшественника в Карамзине» (13, кн. 1, с. 93). Имеется в виду ссылка Герцена в книге «С того берега» на разочарование Карамзина во Французской революции.

Все отмеченные ранее Страховым особенности русской литературы свойственны, по его мнению, и Герцену-писателю: поиски идеала, пронизывающие все творчество Герцена, в процессе которых он мужественно преодолевал былые иллюзии; «чуткость к страданию»; трезвость мысли; «его страстное отношение к делу и его жажда правды; действительная, нелицемерная любовь к истине»; горячая любовь к России и, наконец, общность со многими русскими писателями на пути к обретению истины, когда «каждый начинает с увлечения европейскими идеями», а заканчивает «возвращением к своему». В итоге Герцен-писатель воспринимается Страховым как важное и неотъемлемое звено в русском литературном процессе XIX века, своими нравственными поисками он подтверждает «характерное явление

русской литературы»: «Фонвизин, Карамзин, Грибоедов, Пушкин, Гоголь, и на наших глазах Достоевский, Толстой – прошли по этому пути, подверглись этим внутренним переворотам» (13, кн. 1, с. 89, 90, 99).

Страхов обратил внимание и на своеобразие писательской манеры Герцена, эссеистской в своей основе («взгляд и нечто» – 13, кн. 1, с. 119, – перефразируя Грибоедова, определил его манеру критик). Вообще страховский анализ близок пониманию специфической «поэзии мысли», постоянного столкновения идей и поисков истины в лирической публицистике Герцена. В 1870-х годах, когда была выдвинута эта концепция герценовского творчества, она была актуальна, поскольку противостояла стремлениям недоброжелателей Герцена отлучить его от русской истории и русской литературы, и в то же время существенно дополняла современные критические, преимущественно идеологические интерпретации наследия выдающегося писателя и мыслителя.

Конкретный анализ произведений Герцена у Страхова определяется его эстетической позицией. Это проявилось, например, в характеристике романа «Кто виноват?», в котором критик увидел исключительно нравственную проблематику, причем неразрешимую: «Что-нибудь одно из двух: или не жить, или жить и страдать – такова дилемма, которую поставил роман. На вопрос: кто виноват? – роман отвечает: сама жизнь, самое свойство человеческих душ». В то же время Страхов справедливо указывает как одну из важных идей автора «поучение, заключающееся в романе», ту мысль, что у человека, кроме любви, должен быть «выход в другую сферу», в «другие интересы, которыми он может жить» (19, с. 367, 368). Обращено внимание и на такую особенность художественного таланта Герцена, как стремление выразить «мысль... в образах... в самой общедоступной и живой форме» (19, с. 360).

Представление Страхова о Герцене, раскаявшемся западнике-революционере, оказалось близким Л. Н. Толстому, который согласился со страховской интерпретацией литературной и общественной судьбы Герцена и в дальнейшем постоянно подчеркивал, что его судьба – урок русским революционерам. В 1888 году Л. Н. Толстой писал В. Г. Черткову: «Читаю Герцена и очень восхищаюсь и соболезную тому, что его сочинения запрещены: во-первых, это писатель, как писатель художественный, если не выше, то, уж наверно, равный нашим первым писателям, а во-вторых, если бы он вошел в духовную плоть и кровь молодых поколений с 50-х годов, то у нас не было бы революционных нигилистов. Доказывать несостоятельность революционных теорий – нужно только читать Герцена, как казнится всякое насилие именно самим делом, для которого оно делается» (21, т. 86, с. 121, 122).

Близость этих мыслей с идеями Страхова очевидна, хотя Л. Толстой в своих выводах идет гораздо дальше критика. Статьи Страхова о Герцене подчеркивают стремление писателя по-своему, драматично осмыслить русский исторический процесс, и в этом отношении критик-почвенник был ближе к истине, чем радикальные критики 1870-х годов, проявлявшие «преимущественный интерес» к «постановке... социально-экономических вопросов», в чем проявляется «диктат времени и... демократического мировоззрения» (9, с. 504). Демократической (позитивистской) критикой «весь литературный процесс рассматривался... как процесс развития мысли», для нее было характерно «признание исследовательского, можно сказать, научного характера художественной литературы» (9, с. 495, 493). В критике Страхова всегда присутствует мысль о нравственном идеале, о народности литературы, об исторических закономерностях ее развития, и в этом отношении он явно корректировал и дополнял наблюдения и выводы сторонников других направлений русской критики.

Тема «Н. Н. Страхов и Л. Н. Толстой» чрезвычайно обширна. Это не только вопрос об оценке талантливым критиком творчества великого писателя, хотя и он важен и далек от исчерпывающей изученности. Это и продолжавшаяся более четверти века активная переписка между людьми, оказавшимися духовно близкими и нуждавшимися в тесном общении. Это и активная помощь Н. Н. Страхова, широко эрудированного в разных отраслях знаний, Л. Н. Толстому, желавшему глубже познакомиться с западной и особенно с восточной философией (буддизм, индуизм, конфуцианство). Общение между ними было гораздо более тесным, чем просто между литературным критиком и писателем: Страхов более двадцати лет ежегодно отдыхал летом в Ясной Поляне, подружился с семьей Толстых, активно переписывался с Софьей Андреевной. Естественно, самое пристальное внимание он уделял художественному творчеству Л. Н. Толстого, и в статьях (их написано более десяти), и в письмах старался осмыслить и мастерство, и новаторство писателя, и его место в русской литературе.

В письме Л. Н. Толстому от 2 ноября 1886 года Н. Н. Страхов высказал следующую мысль: «Художество до сих пор заражено язычеством... Но Вы, теперь, если будете писать, дадите нам христианское художество» (10, с. 340). Речь здесь идет именно о религиозной природе искусства, особенной его эстетической норме, а не о религиозной идее как возможной его программе или идеологии.

Не менее двадцати лет Страхов внимательнейшим образом изучал, осмысливал, комментировал, редактировал, готовя к изданию, сочинения Л. Н. Толстого, прежде чем назвал его христианским художником.

Первый его критический отклик о писателе – рецензия в двух частях на двухтомник сочинений Л. Н. Толстого (издания 1864 года) – появилась в 1866 году в «Отечественных записках» А. А. Краевского. Раннее творчество писателя рассматривается Страховым еще в категориях традиционной эстетики, однако анализ художественного мастерства Л. Н. Толстого сопровождается указанием на особую эстетическую функцию нравственных ценностей, близких и дорогих его героям: у Толстого «прямо рисуются люди, у которых идеал оскудел, которые ищут прекрасного образа мыслей и чувств и страдают среди этого искания» (19, с. 237). Присутствие персонажей, взыскующих идеала, ищущих смысл жизни, нуждающихся в «неподкупной правде», оказывается отличительным признаком произведений Л. Толстого, поскольку ни у кого из русских писателей, по мнению автора рецензии, не было такого взаимопроникновения, такого органического слияния этических и эстетических начал в творчестве.

Здесь критик непосредственно не связывает нравственные поиски толстовских героев с религией, однако речь идет всегда об идеалах вечных, непреходящих, о таких человеческих ценностях, которые могут быть только истинно религиозными и которые оказываются основой для суда над несправедливой действительностью. Герои Л. Толстого, как правило, в разладе с миром, у них вопреки пустоте среды и воспитания «возникли идеальные стремления», «позыв к идеалу»; это «страдающие люди, которые не знают, что им делать и как им делать, которые и в себе и в других постоянно отыскивают идеальную сторону жизни, мучатся ее отсутствием...» (19, с. 246). Слова «голос идеала», «огромные требования к себе и к жизни», «идеальные стремления», «порыв к идеалу» и т. п. встречаются у Страхова почти на каждой странице статьи. Для героев Л. Толстого «открываются проблески истинной жизни, истинной духовной красоты, большею частью не в них, а в других людях, которых они в своем упорном искании идеала, наконец, начинают ценить и любить. Таким образом, они приобретают веру, что красота жизни существует, что есть души, вполне сохраняющие достоинство человека...» (19, с. 254–255).

Критик явно имеет в виду духовную, религиозную направленность нравственных поисков героев Л. Н. Толстого, когда вслед за писателем упоминает о «*благородной искре*, которая стремится *вспыхнуть пламенем*» и озарить «прекрасную душевную жизнь» героев. Неслучаен и завершающий статью вопрос, адресованный читателям: «Какие живые начала обнаруживает здесь русская душа, какой нравственный и эстетический склад она проявляет, выбиваясь из-под какого-то давящего ее недуга?» (19, с. 259). Ответ очевиден: это путь к Богу.

Страхов считал своей лучшей критической работой статьи о романе Л. Н. Толстого «Война и мир», которые он называл «критической поэмой в четырех песнях». Сам Толстой признавался, что именно Страховым дана лучшая оценка его произведения, что его «радовали» статьи критика. Толстой считал, что Страхов «придал “Войне и миру” то высокое значение, которое роман этот получил уже много позднее и на котором он остановился навсегда» (10, с. 857). Масштабы анализа этого произведения в соответствии с его жанровыми особенностями, объемом и глубиной проблематики неизмеримо шире по сравнению с характеристикой ранних повестей Л. Толстого. Если романы И. С. Тургенева «Отцы и дети» и Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» ранее актуализировались Страховым по существу в качестве антинигилистических, а главный их смысл виделся критику как преодоление крайнего нигилизма путем обращения к традиционным духовным ценностям, то в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» сразу было отмечено последовательное утверждение твердых положительных начал. Для Страхова эта книга стала своего рода откровением идеи русской жизни в национальном масштабе. Он с восторгом откликнулся почти на все высказанные в небывалой по глубине художественной форме мысли Толстого.

«Война и мир» характеризуется критиком как большое достижение русской самобытной художественной литературы, противостоящее распространившемуся в России отрицанию национальных жизненных устоев. В самом романе критик отмечает простоту и обыкновенность изображаемой жизни, объективную достоверность, создающую иллюзию присутствия, пластичность характеров и жизненную атмосферу, окружающую каждого из персонажей. «Таким образом... – утверждает Страхов, – достигнута высшая степень объективности... мы не только видим перед собою поступки, фигуру, движения и речи действующих лиц, но и вся их внутренняя жизнь предстает перед нами в таких же отчетливых и ясных чертах» (19, с. 267).

Прежде всего Страхов подчеркивает, что «Война и мир» всем смыслом противостоит распространившемуся в современной России безверию, нигилизму, увлечению «миражной теорией прогресса». Л. Толстой, считает критик, обратил преимущественное внимание на «то, что не достигает идеала, уклоняется от него, противоречит ему» (19, с. 268), так что «можно принять эту книгу за самое ярое *обличение* александровской эпохи» (19, с. 269). В отличие от других русских писателей, близких подобной «формуле обличения», у Л. Толстого анализ действительности сопровождается указанием нравственной нормы. Главный интерес писателя направлен на внутренний мир человека, внешняя

же жизнь – повод или выражение жизни внутренней: «Целью его была *правда* в изображении – неизменная верность действительности» (19, с. 270). «Сущность русского реализма в искусстве никогда еще не обнаруживалась с такою ясностью и силою», – констатирует Страхов, утверждая, что Толстой по преимуществу *«реалист-психолог»*, что «художник ищет следов красоты души человеческой, ищет в каждом изображаемом лице той искры Божией, в которой заключается человеческое достоинство личности... старается найти и определить... каким образом и в какой мере идеальные стремления человека осуществляются в действительной жизни» (19, с. 272).

Страхов, по существу, первым из современников писателя обнаружил, что в «Войне и мире» (позднее он утверждал, что и во всем творчестве Л. Толстого) имеют место поиск и утверждение религиозной истины. Эта тенденция пронизывает всю сложную проблематику романа: здесь и *«идея героической жизни»*, представляющаяся в изображении «громких исторических событий», «напряжения народных сил» (19, с. 272, 273), и переплетение героического с будничным, и отношение частного человека к истории, и многое другое.

Подробно рассматривает критик основных героев романа, отмечая достоверное сочетание светлых и темных сторон в каждом человеке: «Видеть то, что таится в душе человека под игрою страстей, под всеми формами себялюбия, своекорыстия, животных влечений, – вот на что великий мастер граф Л. Н. Толстой. <...> Перед нами нет ни классических злодеев, ни классических героев; душа человеческая является в чрезвычайном разнообразии типов. <...> ...Мы чувствуем присутствие каких-то твердых и незыблемых начал, на которых держится жизнь» (19, с. 283, 284).

Следующая идея, которую отмечает в романе Страхов, – «мысль семейная», по существу православное соборное начало, противостоящее фальши светской жизни. С наибольшей полнотой оно проявляется в изображении прочных семейных кланов и армейской дружбы. Наконец, критик обращает внимание на «идею народную», «охраняющую дух и строй самобытной, органически сложившейся жизни», противостоящую «космополитической идее» французов, действующих «во имя общих начал» (19, с. 285, 286), чуждых, по мысли почвенника Страхова, русским традициям. Общий смысл романа, в итоге анализа, критик определяет как *«веру в жизнь»* – «признание за жизнью большего смысла, чем тот, какой способен уловить наш разум», веру во внерациональные духовные ценности, такие, как «простота, добро и правда» (19, с. 287).

После подробной общей характеристики «Войны и мира» Страхов определяет место этой книги в русской литературе и ее художественное

своеобразие, что само по себе интересно, поскольку современная писателю критика и читатели недоумевали по поводу небывалого, не поддававшегося никакому определению на основе традиционных эстетических критериев оценки, явления, каким казался роман Л. Н. Толстого. В общей манере повествования, в нарочитом сочетании частной жизни и истории, причем история затронута постольку, поскольку исторические события соотнесены с жизнью простых людей, – Толстой, по мысли Страхова, следует за пушкинской «Капитанской дочкой».

Критик видит общее и в жанровой природе этих произведений, доказывая, что это не исторические романы, а семейные хроники. В «Войне и мире» повествование более пространно, ярко и живописно, но в сущности, как и в «Капитанской дочке», сконцентрировано вокруг судеб отдельных семейств. Жанр «Войны и мира» Страхов определяет следующим образом: «Это не роман вообще, не исторический роман, даже не историческая хроника; это *хроника семейная*», то есть «простой, бесхитростный рассказ, без всяких завязок и запутанных приключений, без наружного единства и связи. Эта форма... проще, чем роман, – ближе к действительности, к правде: она хочет, чтобы ее принимали за быль, а не за простую возможность» (19, с. 292). Однако, продолжает критик, «внешнее сходство ничего не значит в сравнении с сходством того духа, которым внушены оба сравниваемые нами произведения. Тут, как и всегда, оказывается, что Пушкин есть истинный родоначальник нашей самобытной литературы» (19, с. 293).

В утверждении преемственности художественных принципов и идейных исканий Пушкина и Л. Толстого Страхов руководствуется концепцией А. Григорьева, рассматривавшего зрелое творчество Пушкина 1830-х годов как возвращение к почве, к национальным истокам бытия и духа. Использует критик и мысль Григорьева о двух типах характеров в русском народе и русской литературе – «смирном» и «хищном», явно предпочитая, опять же в почвенническом духе, «смирный»: «"Война и мир", эта огромная и пестрая эпопея – что она такое, как не апофеоза смирного русского типа?» (19, с. 306). В другом месте критик назвал роман «героической эпопеей», но имел в виду преимущественно масштабы повествования и проблематики, а не жанровую природу произведения.

С восторгом охарактеризовал Страхов Платона Каратаева как лучший образец изображения человека из народа в русской литературе, высоко оценил факт приобщения Пьера Безухова к каратаевской правде: «В этом обновлении олицетворено обновление всей России, то раскрытие духовных сил, которое должно было последовать за испытаниями и борьбою» (19, с. 327).

Критик неустанно подчеркивает оптимистический пафос по отношению к русскому человеку и России в целом, пронизывающий художественную структуру «Войны и мира». Страхов пишет об «общечеловеческом» смысле «этого удивительного произведения», однако слова о верности писателя «неизменным, вечным свойствам души человеческой» нельзя понимать иначе, как утверждение христианских этических норм. Критик заметил, что в «Войне и мире» нравственный идеал писателя эстетизируется и само творчество приобретает новое качество.

Несмотря на общее чуть ли не восторженное отношение Страхова к «Войне и миру», он нашел в этом произведении существенные, по его мнению, художественные недостатки. Ему представляются излишними и нарушающими художественную целостность книги обширные авторские отступления исторического и философского характера, а также слишком большие иноязычные вкрапления в текст. Страхов даже подготовил и с согласия автора издал сокращенный вариант романа, однако когда писатель передал права на издание своих сочинений жене, С. А. Толстая настояла на восстановлении в последующих изданиях прежнего его объема.

Почти через двадцать лет после написанного по первым впечатлениям цикла статей о «Войне и мире» Страхов вернулся к оценке этой книги и в письме Л. Толстому от 28 июля 1887 года заметил: «Если бы я теперь писал свою статью об Вас, то написал бы иначе. Я не видел... что Вы уже тогда выступили мыслителем и нравоучителем, с полным мировоззрением – так точно, как выступаете теперь. <...> ...Перечтите внимательно это первое полное выражение стремлений Вашей души; Вы увидите, что в сущности они те же, что и теперь, и выражены часто с бесподобною силой и ясностью. Вы вывели на сцену целую толпу людей религиозных, Вы показали, как растет и живет в душе религия и какую силу она дает людям. Несравненная книга!» (10, с. 355). Это сказано было тогда, когда сам писатель уже скептически относился к «Войне и миру» и предпочитал дидактические малые литературные жанры. Страхов же обнаруживает органическую связь между ранним и более поздним творчеством писателя именно в единстве этических и эстетических начал.

Точка в определении духовных ценностей толстовского творчества была поставлена. Более поздние откровенно пронизанные христианским мироощущением произведения Л. Толстого, очевидно, стимулировали обращение к его раннему творчеству и позволили обнаружить общие религиозные истоки всей художественной системы. И вряд ли Страхов не видел этого, когда писал свои

первые статьи о Л. Толстом: он в других выражениях рассуждал именно о христианских нравственных поисках автора и его героев, а сейчас только назвал все своими словами. Все более ранние произведения писателя критик рассматривает как подготовку к созданию «Войны и мира», а все творчество Л. Толстого – как завершение процесса формирования оригинальной русской литературы, начатого Пушкиным.

Страхов постепенно и достаточно сложным путем вслед за Л. Толстым приближался к признанию возрождаемого религиозного искусства. Этому мешали глубоко укоренившиеся в сознании русских литераторов традиционные (гегелевские) эстетические принципы объективного творчества. По отношению к «Войне и миру» критик оказался в непростой ситуации, поскольку столкнулся с произведением высокохудожественным и в то же время содержащим ярко выраженную авторскую позицию. То, что нравственный (религиозный) идеал у Л. Толстого приобретает эстетический смысл, формируя тем самым органический художественный образ бытия, не вызывает у критика никаких сомнений.

Едва ли не решающий этап осмысления Страховым нового качества толстовского творчества – восприятие им «Анны Карениной». В новом романе Л. Толстого, который, кстати, он готовил к публикации, редактировал, просматривал корректуру по просьбе автора, Страхов выделил основную художественную и этическую проблему, заключающуюся, по его мнению, в противостоянии христианского и эгоистического (генетически – языческого) в человеке. На протяжении нескольких лет «Анна Каренина» оставалась предметом пристального внимания в переписке Страхова с Л. Толстым. Напомним некоторые замечания критика: «Анна убивает себя с эгоистической мыслью, служа все той же своей страсти, это неизбежный исход, логический вывод из того направления, которое взято с самого начала» (письмо Л. Толстому от 23 июля 1874 года – 10, с. 52); «Отдавшись всею душою одному желанию – она отдалась дьяволу, и выхода ей нет» (1 января 1875 года – 10, с. 57); «Вы не моралист, Вы истинный художник, но нравственное мирозерцание всегда отзывается в художественных произведениях. <...> Когда Вы начинаете создавать образы, то у Вас является бесконечная, несравненная чуткость относительно их нравственного смысла» (16 ноября 1875 года – 10, с. 69).

Непосредственно об «Анне Карениной» Страхов высказался в статье «Взгляд на текущую литературу» («Русь», 1883, № 1–2). Он утверждает, что «Анна Каренина» «есть произведение не чуждое художественных недостатков, но представляющее и высокие

художественные достоинства» (19, с. 400). Страхова несколько насто-
рожили явно проявляющиеся в романе нравоучительные тенденции.
Он считает, что две сюжетные линии романа – Анны и Левина –
внешне слабо связаны, но контрастны по представлению противо-
положных жизненных интересов. Левин для Страхова – более су-
щественное в человеческом и нравственном отношении явление, он
является как будто «введением» к рассказу «Чем люди живы?»
с его откровенной дидактикой.

В истории взаимоотношений Анны и Вронского «точно описан
самый душевный процесс страсти, – дело столь новое и необычно-
венное, что многие критики и читатели даже не могли понять его
и печатно выразили свое недоумение. <...> Тонкими, но совершенно
ясными чертами он (Толстой. – В. Т.) обрисовал нам нечистоту этой
страсти, не покоренной высшему началу, не одухотворенной никаким
подчинением» (19, с. 401). Проблески духовности, пробудившиеся
в Анне, привели ее к трагедии, в то время как Вронский до конца оста-
ется воплощением плотского начала, представляет показанный
«с ужасающею правдою... мир, полный слепоты, полного мрака. Кон-
траст ему составляет мир, по-видимому, гораздо более светлый, мир
Левина, человека искреннего, простого, со многими недостатками,
но с чистым сердцем» (19, с. 402). Левин «страшно одинок... в силу
своей чуткости, своей правдивости и искренности, не допускающей
никаких компромиссов, отвергающей всякую фальшь» (19, с. 402).

Критик видит в духовных поисках Левина отражение нравственных
исканий самого писателя и указывает наиболее вероятное направление
этих исканий: «Только мир крестьян, лежащий на самом дальнем плане
и лишь изредка ясно выступающий, только этот мир сияет спокойною,
ясною жизнью, и только с этим миром Левину иногда хочется слиться.
Он чувствует, однако, что не может этого сделать» (19, с. 403). Страхов
делает вывод: «Весь... роман есть изображение общего душевного хаоса,
господствующего во всех слоях, кроме самого нижнего» (19, с. 404). Для
критика это тот же пугающий жизненный хаос российской действитель-
ности, что и в «Братьях Карамазовых» Достоевского.

Творчество Л. Н. Толстого 1880-х годов неизменно вызывало ре-
лигиозно-философские и социально-нравственные размышления
критика, доходившие до степени эсхатологических. Он неоднократно
подчеркивал, что Л. Толстой своими религиозными поисками по-
могает и ему, Страхову, укрепиться в вере. Как прямой коммента-
рий позднего толстовского творчества могут быть поняты
следующие мысли критика: «Христианские желания всегда можно
исполнить, ибо в них дело идет о перемене в нас самих; желания

эгоиста неисполнимы, ибо требуют перемены целого мира... для мира невозможной. <...> ...Эгоисты против суда ставят суд, против казни – убийство... против власти – измену, бунт, разрушение» (21 апреля 1882 года – 10, с. 295). «Мечты человеколюбия, обновления, благополучия не имеют правильного источника, правильной цели и потому приведут к убийству, хаосу и страданию» (10, с. 296). Перед нами предчувствия и предсказания кризиса идей прогресса в XX веке, вызванного именно самовозвеличиванием человеческой личности, что так беспокоило Страхова. В письме от 18 марта 1884 года читаем: «Настроение современных людей имеет в себе что-то прометеевское. Они хотят распорядиться природою, они мечтают, как алхимики, продлить процесс, переделать по-своему животных и растения... овладеть болезнями и т. п. Они уже видят успехи своих трудов, они веселы и смелы, и будущее радугой играет перед ними» (10, с. 312).

В то же время признание непривычной для XIX века христианской эстетики, связанное с осмыслением нового этапа творчества Л. Толстого, давалось Страхову сложнее. Твердо усвоенные в молодости эстетические принципы первоначально заставляли его сомневаться в правомочности религиозно-нравственных тенденций нравоучительных рассказов и сказок бесконечно почитаемого им писателя. 26 октября 1885 года он писал Л. Толстому: «Никогда я не сужу о писаниях по тому, согласен ли я с ними, или не согласен. Но если мне слышится чувство, работа ума, творчество, даже злоба, даже ярая чувственность – я доволен, потому что передо мною живое явление, которое мне годится, лишь бы я умел употребить его с пользою. Но если передо мною *сочинение*, стихи без поэзии, картина без живописи, сказка без сказочного содержания, то я вижу, что передо мною что-то деланное, ненатуральное, умышленно сплоченное и принимающее на себя маску жизни – и мне становится только досадно за напрасную трату сил, за высокие цели, для которых употребляются низкие средства. Вы – такой удивительный художник, не имеете права так писать. <...> Голое нравоучение в рассказе потому нехорошо, что оно уничтожает интерес рассказа... самый лучший рассказ делает фальшивым... отнимает у него естественность» (10, с. 326).

Большие сомнения критика вызвала вначале драма «Власть тьмы» своим натурализмом, изображением «ужасного», «низменного», «отвратительного» (10, с. 342), однако вскоре он изменил свое мнение: «Я восхищаюсь естественностью, краткостью, характерностью каждого разговора. <...> Как глупы мне кажутся теперь речи о Шекспире, о действии, о цельности и т. п.». По мнению Страхова, в драме «нет действия», но перед нами «художественное создание

высокой, несравненной силы» (10, с. 345). Упоминание о Шекспире, о драматическом действии, о цельности пьесы здесь закономерно, поскольку Шекспир с его художественной системой для Страхова, как и для Л. Толстого, – образец искусства скорее языческого, а не христианского: в центре его внимания человек ренессансного типа с характерными для него страстями, личность суверенная, живущая как будто вне религии.

Страхов глубоко переживал факт неприятия толстовского религиозно-нравственного учения и его эстетической программы в русском обществе, особенно среди служителей церкви, которые обвиняли писателя-проповедника в ереси, в отступничестве от догм православия. В письме от 5 ноября 1887 года он даже заявил, что «церковный фанатизм есть проказа, искажающая все в душе человека» (10, с. 360). В июне 1888 года Страхов высказался о толстовском творчестве в том духе, что в нем «раздалась» подлинная «проповедь любви», «указан выход», что вслед за господствующим в обществе нигилизмом последовало утверждение позитивных основ жизни, «которым суждено будущее» (10, с. 377).

В отечественном литературоведении отмечался интерес Страхова к религиозно-нравственной позиции Л. Толстого, проявившейся в его творчестве (12, с. 42). Однако критик не ограничился лишь констатацией и описанием этих взглядов. В статье «Толки об Л. Н. Толстом» (1891), подводящей итоги осмысления толстовского творчества, Страхов подчеркивает желание писателя не просто проповедовать христианские ценности, а принципиально видоизменить искусство, вернуть ему утраченные в свое время религиозные, сакральные начала. Характеризуя духовные поиски писателя, автор статьи подчеркивает, что «исходная точка всех его стремлений есть не что иное, как евангельское учение» (20, с. 103). Во всех «писаниях» Л. Толстого, по мнению Страхова, «нужно прежде всего видеть... их нравственное содержание вообще, а затем, определеннее, их стремление к христианскому нравоучению, как к высшему и окончательному» (20, с. 114). Критик подчеркивает тесную связь нравственных поисков писателя на разных этапах творчества: «В самых первых его художественных произведениях уже сильно высказываются его христианские инстинкты. <...> Им соответствует весь дух этих произведений: беспощадное обличение всякой фальши, всякой душевной нечистоты; постоянное преклонение перед простотой, добром и правдой» (20, с. 118). Здесь речь идет не о проявлении в художественном произведении авторской тенденции, этические ценности у Л. Толстого приобретают эстетическую

значимость: «красотой признается только одно смиренное и бескорыстное, только целомудренное и самоотверженное, только искреннее и любящее» (20, с. 118–119).

Статья «Толки об Л. Н. Толстом» – это призыв Страхова к российскому обществу прекратить обвинения в адрес писателя в отступничестве от догматического православия и в ереси и использовать его учение в противостоянии распространившемуся в России анархизму и нигилизму. Статья, во многом направленная против церковных иерархов, была разрешена к печати лишь по ходатайству родственницы писателя влиятельной при дворе А. А. Толстой перед императором Александром III. Л. Толстой оценил этот поступок своего многолетнего литературного и духовного союзника. Он писал Страхову 7 апреля 1891 года, что статья «поразила» его «своей задушевностью, своей любовью и глубоким пониманием того христианского духа», который критик у него обнаружил (10, с. 428).

В то же время Страхов не стал ортодоксальным толстовцем, адептом его вероучения: его как литературного критика интересовали преимущественно вопросы художественного творчества Л. Толстого. В. В. Розанов, считавший Страхова своим «крестным отцом» в литературе, приводит его высказывание, смысл которого в том, что все «писания» Л. Толстого «всецело овладевают как-то слабыми головами» и что «детали в учении Толстого его не занимали». Неслучайно он называл себя, по словам Розанова, «трезвым среди пьяных» толстовцев (11, с. 359, 360).

Знаменательно, что стремление Л. Толстого к возрождению религиозного искусства, впервые замеченное и сформулированное Страховым, было подтверждено самим писателем в его известном трактате «Что такое искусство?», написанном уже после смерти критика, в 1897–1898 годах, где Л. Толстой отстаивает идею религиозных истоков искусства, а искусство секуляризованное (со времен эпохи Возрождения) объявляет ложным, профанированным.

Более чем тридцатилетний опыт литературно-критической деятельности Н. Н. Страхова объективно показывает исчерпанность господствовавших в середине и во второй половине XIX века традиционных критических методов, прежде всего реальной, в основе своей позитивистской критики, и критики чисто художественной, базировавшейся преимущественно на эстетических критериях оценки. Вместе с возрождением интереса к религиозной философии наступала эпоха формирования и развития новой эстетики и новой критики, равно как и нового, религиозного искусства. Одним из первых русских литераторов эту тенденцию уловил именно Н. Н. Страхов.