

Я давно положил перо и не печатал ничего нового. Так думал я и закончить свою литературную деятельность, полагая, что мое время прошло, а вместе с ним «прошли» и мои сочинения, то есть прошла их пора.

Я решился возобновить только издание очерков кругосветного плавания «Фрегат «Паллада» по причинам, о которых сказано в предисловии к этому изданию. Путешествия в дальние концы мира имеют вообще привилегию держаться более других книг. Всякое из них оставляет надолго неизгладимый след или колею, как колесо, пока дорога не проторится до того, что все колеи сольются в один общий широкий путь. Кругосветным путешествиям еще далеко до того.

Другое дело — романы и вообще художественные произведения слова. Они живут для своего века и умирают вместе с ним; только произведения великих мастеров переживают свое время и обращаются в исторические памятники.

Прочие, отслужив свою службу в данный момент, поступают в архив и забываются.

Я ожидал этой участи и для своих сочинений, после того как они выдержали — одни два, другие три издания, и не располагал, и теперь не имею в виду, печатать их вновь.

Но в публике, где еще много живых современников моей литературной деятельности, нередко вспоминают и о моих романах, иногда печатно, и очень часто в личных обращениях ко мне.

Одни осведомляются, отчего нет моих сочинений у книгопродавцов? Другие лестно упрекают меня, зачем я не пишу ничего нового, иногда даже предлагают написать о том или о другом предмете, на ту или другую тему, говоря, что от меня будто бы ожидают в публике еще какого-нибудь произведения. Трети — и таких более всего — обращаются к собственному моему взгляду на то или другое из моих сочинений, требуют пояснений о том, что я разумел под тем, что хотел сказать этим; кого или что имел в виду, изображая такого-то героя или героиню, вымыщены ли эти лица и события, или действительно они были и т. д. Этим вопросам нет конца!

При этом, как это случалось почти со всеми писателями, стараются меня самого подводить под того или другого героя, отыскивая меня то там, то сям или угадывая те или другие личности в героях и героинях. Чаще всего меня видят в Обломове, любезно упрекая за мою авторскую лень и говоря, что я это лицо писал с себя. Иногда же, напротив, затруднялись, куда меня девать в котором-нибудь романе, например, в дядю или племянника в «Обыкновенной истории».

Иные откровенно выражают мне и порицание за то, за другое, за третье, указывают слабые места, находят неверности или преувеличения и за все зовут меня к ответу. Еще недавно где-то я видел в печати беглый критический очерк моих сочинений.

А я все думал, что если я уже замолчал в печати сам, то и другие поговорят-поговорят, да и забудут меня с моими сочинениями, и потому на обращающиеся ко мне вопросы отвечал, что приходило в голову под влиянием минуты, личности вопросшателя и других случайностей.

Но вопросы, осведомления, требования разъяснений и прочее не только не прекратились, но, напротив, с появлением нового издания «Фрегата «Паллада», усилились. Поспешаю прибавить, что я не утомляюсь и не скучаю этим, напротив, принимаю как выражения лестного внимания. Меня только иногда затрудняют ответы, которые я должен держать всегда, так сказать, наготове, на обращающиеся ко мне вопросы, причем, конечно, неизбежно приходится впадать в постоянные повторения.

Чтобы выйти из этого положения ответчика перед теми или другими читателями за свои сочинения и ходящего критика последних и раз навсегда разъяснить свой собственный взгляд на

мои авторские задачи, я решился напечатать давно праздно лежавшую в моем портфеле нижеследующую рукопись.

Этот критический анализ моих книг возник из предисловия, которое я готовил было к отдельному изданию «Обрыва» в 1870 году, но тогда, по сказанным в этом очерке причинам, не напечатал. Потом в 1875 году я опять возвратился к нему, кое-что прибавил и опять отложил в сторону.

Теперь, пробегая его вновь, я нахожу, что он может служить достаточным, с моей стороны, разъяснением и ответом почти на все обращаемые ко мне с разных сторон, и лично и печатно, вопросы, иногда лестные, преувеличенные похвалы, чаще — порицания, недоразумения, упреки, — как относительно общего значения моих авторских задач, так относительно и действующих лиц, подробностей и т. д.

Я отнюдь не выдаю этот анализ своих сочинений за критический непреложный критерий, не навязываю его никому и даже предвижу, что во многом и многие читатели по разным причинам не разделят его. Сообщая его, я только желаю, чтоб они знали, как я смотрю на свои романы сам, и приняли бы его, как мой личный ответ на делаемые мне вопросы, так чтоб затем не оставалось уже о чем спрашивать меня самого.

Ежели читатели найдут этот мой ключ к моим сочинениям — неверным, то они вольны подбирать свой собственный. Если же бы, против моего ожидания, мне понадобилось издать вновь все мои сочинения, то этот же анализ может служить авторским предисловием к ним.

Я опоздал с этим предисловием, скажут мне: но если оно не покажется лишним и теперь — то «лучше поздно, чем никогда» — могу ответить на это.

Со времени появления романа «Обрыв» в 1869 году мне пришлось прочитать немало суровых, даже раздражительных приговоров в печати; напротив того, в обществе лично я встречал много сочувствия, выражавшегося в горячих, иногда восторженных, конечно преувеличенных, похвалах.

Я получал и письма от некоторых любителей литературы, наполненные теми же похвалами, которые всего более относились к моей «живописи»: и в «Обрыве» и в других моих романах находили целые «галлерей» картин, лиц, портретов, за которые хотели поставить меня на высокий пьедестал в литературе.

Но я, в ответах своих и письменно и устно, уклонялся от всяких, слишком лестных похвал. Эти похвалы имели бы для меня гораздо более цены, если бы в моей живописи, за которую меня особенно хвалили, найдены были те идеи и вообще все то, что, сначала инстинктивно, потом, по мере того как подвигались мои авторские работы вперед, заметно для меня самого, укладывалось в написанные мною образы, картины и простые, несложные события.

Иные не находили или не хотели находить в моих образах и картинах ничего, кроме более или менее живо нарисованных портретов, пейзажей, может быть живых копий с нравов — и только.

За что же тут хвалить? Разве так трудно вообще для таланта, если он есть, нагромоздить в кучу лица провинциальных старух, учителей, женщин, девиц, дворовых людей и т. п.? Что за заслуга? Все бы это не заслуживало *ni excès d'honneur, ni excès d'indignité*, которыми, то есть последними, меня осыпали не сколько, особенно в печати.

Только когда я закончил свои работы, отошел от них на некоторое расстояние и время, — тогда стал понятен мне вполне и скрытый в них смысл, их значение — идея. Напрасно я ждал, что кто-нибудь и кроме меня прочтет между строками и, полюбив образы, свяжет их в одно целое и увидит, что именно говорит это целое? Но этого не было.

Мог бы это сделать и сделал бы Белинский, но его не было. Потом, с наступлением реформ, на очередь стали другие вопросы, важнее вопросов искусства, и оттеснили последнее на второй

план. Все молодое и свежее поколение жадно отозвалось на зов времени и приложило свои дарования и силы к злобе и работе дня. Было не до эстетических критик. А тут еще вторгнулось в общество новое явление, так называемый *нигилизм*, явление сложное — и заглушило, на время конечно, чистый вкус, здравые понятия в искусстве, примешав к нему бог знает что. И критика, как и само искусство, от крупного, мыслящего и осмысливающего синтеза перешла к мелкому анализу.

И в огромной толпе моих лиц она также погрузилась в мелкий анализ их, не добираясь до синтеза. Читатели терялись в обширной рамке, останавливаясь то с одобрением, то с порицанием, кто перед *Бабушкою*, кто перед *Марфенькой*, другие перед *Верой*, и почти все пятились от *Волохова*, находя его «резким, растрепанным», негодным и ненужным в романе. Многие видели в нем будто бы резкую карикатуру на молодое поколение, другие пожимали плечами, удивляясь, как я мог поставить такого урода рядом с чистою, изящною *Верой*! Об этом скажу подробно ниже. И тем покончили, сдав дело в архив.

Больше ничего не видели — и замолчали. Молчал и я. Мне нечего было делать: нельзя было ходатайствовать за свое *детище*, выводить его в публику, объявлять, что оно такое-сякое, словом рекомендовать. Я молчал потому, что если не заметили и не нашли того другие, что замечаю и нахожу я сам, значит, я — слабый художник, и образы и картины мои не говорят ничего, кроме того, что говорят висящие по стенам портреты, красивые или некрасивые, похожие или непохожие, с добрыми, злыми или гордыми лицами — и больше ничего!

Хорошо еще, что хвалили за колорит, за верность лиц, за живость пейзажей — и то слава богу!

Хотел было, однако, я, в 1870 году, сделать несколько возражений некоторым критикам, собственно по поводу *Волохова* и *Веры*, защитить их и себя, но раздумал, чтобы не напрашиваться на новые, еще более раздражительные отзывы, нежели какие обращены были ко мне тогда, именно за то, что будто бы я в Волохове изображал представителя нового поколения! Эти возражения были предметом довольно обширного предисловия, которое я намеревался напечатать при отдельном издании «Обрыва», но отложил, говорю я, и возьму оттуда теперь сюда то, что покажется мне уместным.

Если молчал столько времени — зачем же теперь принимаюсь сам объяснять свою книгу или, лучше сказать, свои книги, потому что придется затронуть мимоходом и первые два мои романа, говоря о последнем, ибо скажу прежде всего, что они, особенно «Обломов» и «Обрыв», *тесно и последовательно связаны между собою*, как связаны отразившиеся в них, как в капле воды, периоды русской жизни.

Пишу прежде всего для тех не составляющих уже теперь большинства в обществе любителей художественной литературы, которые еще нередко продолжают в разговорах со мною обращаться к «Обрыву» и среди которых найдется более сочувствия и, следовательно, более чуткости, определительности и беспристрастия в оценке — и самых образов и того, что они выражают, если они выражают какой-нибудь другой смысл, кроме портретного сходства и яркости кисти. Если и они не найдут ничего, тогда я уже и сам, после опыта, перестану находить ключ к моим сочинениям.

Стало быть, прежде всего мне это нужно для проверки себя, прав я или нет — и если со мной согласятся и другие и найдут, что я в значительной степени прав, тогда, с объяснением внутреннего значения моих картин, объяснится само собой и то, в чем собственно состоит заслуга романиста, если он художник.

«Художник мыслит образами», — сказал Белинский, — и мы видим это на каждом шагу, во всех даровитых романистах.

Но как он мыслит — вот давнишний, мудреный, спорный вопрос! Одни говорят —

сознательно, другие — бессознательно.

Я думаю, и так и этак: смотря по тому, что преобладает в художнике, ум или фантазия и так называемое сердце.

Он работает сознательно, если ум его тонок, наблюдателен и превозмогает фантазию и сердце. Тогда идея нередко высказывается помимо образа. И если талант не силен, она заслоняет образ и является тенденцией.

У таких сознательных писателей ум доказывает, чего не договаривает образ — и их создания бывают нередко сухи, бледны, неполны; они говорят уму читателя, мало говоря воображению и чувству. Они убеждают, учат, уверяют, так сказать, мало трогая.

И наоборот — при избытке фантазии и при — относительно меньшем против таланта — уме образ поглощает в себе значение, идею; картина говорит за себя, и художник часто сам увидит смысл — с помощью тонкого критического истолкователя, какими, например, были Белинский и Добролюбов.

Редко, в лице самого автора, соединяются и сильный объективный художник и вполне сознательный критик.

Да не подумают, что я беру такую роль на себя. Единицы такой величины встречаются весьма редко, хотя большая часть известных литераторов, конечно, обладают и значительной степенью критического такта.

Почти все они более или менее в состоянии судить и других и самих себя, как ни труден вообще суд над собою.

Может быть, и у меня найдется некоторая доля критического такта — по крайней мере мне случается почти всегда верно определять значение литературных произведений других: почему же я не могу определить верно кое-что и в самом себе? Без сомнения, я рисуюсь быть пристрастным — и, пожалуй, впласт в самообольщение и самовосхваление. Но те, которым я сообщу мои критические заметки о себе, конечно, укажут мне эту смешную черту и просветят меня на мой счет.

Обращаюсь к любопытному процессу сознательного и бессознательного творчества. Я о себе прежде всего скажу, что я принадлежу к последней категории, то есть увлекаюсь больше всего (как это заметил обо мне Белинский) «свою способностью рисовать».

Рисуя, я редко знаю в ту минуту, что значит мой образ, портрет, характер: я только вижу его живым перед собою — и смотрю, верно ли я рисую, вижу его в действии с другими — следовательно, вижу сцены и рисую тут этих других, иногда далеко впереди, по плану романа, не предвидя еще вполне, как вместе свяжутся все пока разбросанные в голове части целого. Я спешу, чтоб не забыть, набрасывать сцены, характеры на листках, клочках — и иду вперед, как будто ощущаю, пишу сначала вяло, неловко, скучно (как начало в *Обломове* и *Райском*), и мне самому бывает скучно писать, пока вдруг не хлынет свет и не осветит дороги, куда мне итти. У меня всегда есть один образ и вместе главный мотив: он-то и ведет меня вперед — и по дороге я нечаянно захватываю, что попадется под руку, то есть что близко относится к нему. Тогда я работаю живо, бодро, рука едва успевает писать, пока опять не упрусь в стену. Работа, между тем, идет в голове, лица не дают покоя, пристают, позируют в сценах, я слышу отрывки их разговоров — и мне часто казалось, прости господи, что я это не выдумываю, а что это все носится в воздухе около меня и мне только надо смотреть и вдумываться.

Мне, например, прежде всего бросался в глаза ленивый образ *Обломова* — в себе и в других — и все ярче и ярче выступал передо мною. Конечно, я инстинктивно чувствовал, что в эту фигуру вбираются мало-помалу элементарные свойства русского человека — и пока этого инстинкта довольно было, чтобы образ был верен характеру.

Если б мне тогда сказали все, что Добролюбов и другие и, наконец, я сам потом нашли в

нем — я бы поверил, а поверив, стал бы умышленно усиливать ту или другую черту — и, конечно, испортил бы.

Вышла бы тенденциозная фигура! Хорошо, что я не ведал, что творю!

В «Обрыве» больше и прежде всего меня занимали три лица: *Райский*, *Бабушка* и *Вера*, но особенно *Райский*. Труднее всего было мне вдумываться в этот неопределенный, туманный еще тогда для меня образ, сложный, изменчивый, капризный, почти неуловимый, слагавшийся постепенно, с ходом времени, которое отражало на нем все переливы света и красок, то есть видоизменения общественного развития. Я должен был его больше, нежели кого-нибудь, писать инстинктом, глядя то в себя, то вокруг, беспрестанно говоря о нем в кругу тогдашних литераторов, уверяя себя, допрашиваясь их мнения, читая им на выдержку отдельные главы, объясняя, что будет дальше, чтобы видеть, какое впечатление производит он, и бодрее итти вперед. И это началось с 1855 года (роман задуман был в 1849 году, когда я, после 14-летнего отсутствия, приехал повидаться с родственниками на Волгу). Тут толпой хлынули ко мне старые, знакомые лица, я увидел еще не отживший тогда патриархальный быт и вместе новые побеги, смесь молодого с старым. Сады, Волга, обрывы Поволжья, родной воздух, воспоминания детства — все это залегло мне в голову и почти мешало кончать «Обломова», которого написана была первая часть, а остальные гнездились в голове. Я унес новый роман, возил его вокруг света в голове и в программе, небрежно написанной на клочках — и говорил, рассказывал, читал вслух всем, кому попало, радуясь своему запасу.

Кончил «Фрегат «Палладу», кончил в 1857 году за границею на водах «Обломова» и тогда же, прямо из Мариенбада, поехал в Париж, где застал двух-трех приятелей из русских литераторов и прочел им только что написанные в уединении, на водах, три последние части «Обломова» за исключением последних глав, которые дописал в Петербурге, и опять прочел их уже там тем же лицам. После того весь отдался «Обрыву», который известен был тогда в кружке нашем просто под именем «Художника».

Приступаю теперь прямо к тому, что мне видится в моих трех романах, к общему их смыслу.

Я упомянул выше, что вижу *не три романа, а один*. Все они связаны одною общую нитью, одною последовательною идею — перехода от одной эпохи русской жизни, которую я переживал, к другой — и отражением их явлений в моих изображениях, портретах, сценах, мелких явлениях и т. д.

Прежде всего надо вспомнить и уяснить себе следующее положение искусства: если образы типичны, они непременно отражают на себе — крупнее или мельче — и эпоху, в которой живут, оттого они и типичны. То есть на них отразятся, как в зеркале, и явления общественной жизни, и нравы, и быт. А если художник сам глубок, то в них проявляется и психологическая сторона. На глубину я не претендую, поспешаю заметить: и современная критика уже замечала печатно, что я неглубок.

Я сам и среда, в которой я родился, воспитывался, жил — все это, помимо моего сознания, само собою отразилось силою рефлексии у меня в воображении, как отражается в зеркале пейзаж из окна, как отражается иногда в небольшом пруде громадная обстановка: и опрокинутое над прудом небо, с узором облаков, и деревья, и гора с какими-нибудь зданиями, и люди, и животные, и суeta, и неподвижность — все в миниатюрных подобиях.

Так и надо мною и над моими романами совершился этот простой физический закон — почти незаметным для меня самого путем.

Когда я писал «Обыкновенную историю», я, конечно, имел в виду и себя и многих подобных мне учившихся дома или в университете, живших по затащим, под крылом добрых матерей, и потом — отрывавшихся от неги, от домашнего очага, со слезами, с проводами (как в

первых главах «Обыкновенной истории») и являвшихся на главную арену деятельности, в Петербург.

И здесь — в встрече мягкого, избалованного ленью и барством мечтателя-племянника с практическим дядей — выразился намек на мотив, который едва только начал разыгрываться в самом бойком центре — в Петербурге. Мотив этот — слабое мерцание сознания, необходимости труда, настоящего, не рутинного, а живого дела в борьбе с всероссийским застоем.

Это отразилось в моем маленьком зеркале в среднем чиновничем кругу. Без сомнения тоже — в таком же духе, тоне и характере, только в других размерах, разыгрывалось и в других, и в высших и низших, сферах русской жизни.

Представитель этого мотива в обществе был дядя: он достиг значительного положения в службе, он директор, тайный советник, и, кроме того, он сделался и заводчиком. Тогда, от 20-х до 40-х годов — это была смелая новизна, чуть не унижение (я не говорю о заводчиках-балах, у которых заводы и фабрики входили в число родовых имений, были оброчные статьи и которыми они сами не занимались). Тайные советники мало решались на это. Чин не позволял, а звание купца не было лестно.

В борьбе дяди с племянником отразилась и тогдашняя, только что начинавшаяся ломка старых понятий и нравов — сентиментальности, карикатурного преувеличения чувств дружбы и любви, поэзия праздности, семейная и домашняя ложь напускных, в сущности небывалых чувств (например, любви с желтыми цветами старой девы-тетки и т. п.), пустая трата времени на визиты, на ненужное гостеприимство и т. д.

Словом, вся праздная, мечтательная и аффектационная сторона старых нравов с обычными порывами юности — к высокому, великому, изящному, к эффектам, с жаждою высказать это в трескучей прозе, всего более в стихах.

Все это — отживало, уходило; являлись слабые проблески новой зари, чего-то трезвого, делового, нужного.

Первое, то есть старое, исчерпалось в фигуре племянника — и оттого он вышел рельефнее, яснее.

Второе — то есть трезвое сознание необходимости дела, труда, знания — выразилось в дяде, но это сознание только нарождалось, показались первые симптомы, далеко было до полного развития — и понятно, что начало могло выразиться слабо, неполно, только кое-где, в отдельных лицах и маленьких группах, и фигура дяди вышла бледнее фигуры племянника.

Наденька, девушка, предмет любви Адуева, вышла также отражением своего времени. Она уже не безусловно покорная дочь перед волей каких бы ни было родителей. Мать ее слаба перед ней и едва в состоянии сохранять только decorum1 авторитета матери, хотя к уверяет, что она строга, даром что молчит и что будто Наденька ни шагу без нее не ступит. Неправда, она сама чувствует, что слаба и слепа до того, что допускает отношения дочери и к Адуеву и к графу, не понимая, в чем дело.

Дочь несколькими шагами — впереди матери. Она без спросу полюбила Адуева и почти не скрывает этого от матери или молчит только для приличия, считая за собою право распоряжаться по-своему своим внутренним миром и самим Адуевым, которым, изучив его хорошо, овладела и командует. Это ее послушный раб, нежный, бесхарактерно-добрый, что-то обещающий, но мелко самолюбивый, простой, обыкновенный юноша, каких везде — легион. И она приняла бы его, вышла бы замуж — и все пошло бы обычным ходом.

Но явилась фигура графа, сознательно-умная, ловкая, с блеском. Наденька увидала, что Адуев не выдерживает сравнения с ним ни в уме, ни в характере, ни в воспитании. Наденька в своем быту не приобрела сознания ни о каких идеалах мужского достоинства, силы, и какой

сили?

Тогда их и не было, этих идеалов, как не было никакой русской, самостоятельной жизни. Онегины и подобные ему — вот кто были идеалы, то есть франты, львы, презиравшие мелкий труд и не знавшие, что с собой делать!

Ее достало разглядеть только, что, молодой Адуев — не сила, что в нем повторяется все, что она видела тысячу раз во всех других юношах, с которыми танцевала, немного кокетничала. Она на минуту прислушалась к его стихам. Писание стихов было тогда дипломом на интеллигенцию. Она ждала, что сила, талант кроются там. Но оказалось, что он только пишет сносные стихи, но о них никто не знает, да еще дуется про себя на графа за то, что этот прост, умен и держит себя с достоинством. Она перешла на сторону последнего: в этом пока и состоял сознательный шаг русской девушки — безмолвная эмансипация, протест против беспомощного для нее авторитета матери.

Но тут и кончилась эта эмансипация. Она сознала, но в действие своего сознания не обратила, остановилась в неведении, так как и самый момент эпохи был моментом неведения. Никто еще не знал, что с собой делать, куда итти, что начать? Онегин и подобные ему «идеалы» только тосковали в бездействии, не имея определенных целей и дела, а Татьяны не ведали.

«Что же из этого будет? — в страхе спрашивает Наденьку Адуев, — граф не женится?»

«Не знаю!» — отвечает она в тоске. И действительно, не знала русская девушка, как поступить сознательно и рационально в том или другом случае. Она чувствовала только смутно, что ей можно и пора протестовать против отдачи ее замуж родителями, и только могла, бессознательно конечно, как Наденька, заявить этот протест, забраковав одного и перейдя чувством к другому.

Тут я и оставил Наденьку. Мне она была больше не нужна как тип, а до нее, как до личности, мне не было дела.

И Белинский однажды заметил это. «Пока ему нужна она, до тех пор он с ней и возится! — сказал он кому-то при мне, — а там и бросит!»

А меня спрашивали многие, что же было с нею дальше? Почем я знаю? Я рисовал не Наденьку, а русскую девушку известного круга той эпохи, в известный момент. Сам я никакой одной Наденьки лично не знал или знал многих.

Мне скажут, что как ее, так и другие фигуры бледны — и типов собою не образуют: очень может быть — об этом я спорить не могу. Я только говорю, что сам под ними разумел.

В начале 40-х годов, когда задумывался и писался этот роман, я еще не мог вполне ясно глядеть в следующий период, который не наступал, но предчувствия которого жили уже во мне, потому что вскоре после напечатания, в 1847 году в «Современнике», «Обыкновенной истории» — у меня уже в уме был готов план *Обломова*, а в 1848 году (или 1849 году — не помню) я поместил в «Иллюстрированном сборнике» при «Современнике» и «Сон Обломова» — эту увертюру всего романа, следовательно я переживал про себя в воображении и этот период и благодаря своей чуткости предчувствовал, что следует далее. Теперь могу отвечать, «что стало с Наденькой».

Смотрите в «Обломове» — Ольга есть превращенная Наденька следующей эпохи. Но до этого дойдем ниже.

Адуев кончил, как большая часть тогда: послушался практической мудрости дяди, принялся работать в службе, писал и в журналах (но уже не стихами) и, пережив эпоху юношеских волнений, достиг положительных благ, как большинство, занял в службе прочное положение и выгодно женился, словом обделал свои дела. В этом и заключается «Обыкновенная история».

Она — в моих книгах — первая галерея, служащая преддверием к следующим двум галереям или периодам русской жизни, уже тесно связанным между собою, то есть к

«Обломову» и «Обрыву», или к «Сну» и к «Пробуждению».

Мне могут заметить, что задолго перед этим намеки на подобные же отношения между лицами, как у меня в «Обломове» и «Обрыве», частию в «Обыкновенной истории», есть у нашего великого поэта Пушкина, например в Татьяне и Онегине, Ольге и Ленском и т. д.

На это я отвечу прежде всего, что от Пушкина и Гоголя в русской литературе теперь еще пока никуда не уйдешь. Школа пушкино-гоголовская продолжается доселе, и все мы, беллетристы, только разрабатываем завещанный ими материал. Даже Лермонтов, фигура колоссальная, весь, как старший сын в отца, вылился в Пушкина. Он ступал, так сказать, в его следы. Его «Пророк» и «Демон», поэзия Кавказа и Востока и его романы — все это развитие тех образцов поэзии и идеалов, какие дал Пушкин. Я сказал в критическом этюде о Грибоедове, «Мильон терзаний», что Пушкин — отец, родоначальник русского искусства, как Ломоносов — отец науки в России. В Пушкине кроются все семена и зачатки, из которых развились потом все роды и виды искусства во всех наших художниках, как в Аристотеле крылись семена, зародившие и намеки почти на все последовавшие ветви знания и науки. И у Пушкина и у Лермонтова веет один родственный дух, слышится один общий строй лиры, иногда являются будто одни образы, — у Лермонтова, может быть, более мощные и глубокие, но зато менее совершенные и блестящие по форме, чем у Пушкина. Вся разница в моменте времени. Лермонтов ушел дальше временем, вступил в новый период развития мысли, нового движения европейской и русской жизни и опередил Пушкина глубиною мысли, смелостью и новизною идей и полета.

Пушкин, говорю, был наш учитель — и я воспитался, так сказать, его поэзиею. Гоголь на меня повлиял гораздо позже и меньше; я уже писал сам, когда Гоголь еще не закончил своего поприща.

Сам Гоголь объективностью своих образов, конечно, обязан Пушкину же. Без этого образца и предтечи искусства Гоголь не был бы тем Гоголем, каким он есть. Прелесть, строгость и чистота формы — те же. Вся разница в быте, в обстановке и в сфере действия, а творческий дух один, у Гоголя весь перешедший в отрицание.

Поэтому неудивительно, что черты пушкинской, лермонтовской и гоголовской творческой силы доселе входят в нашу плоть и кровь, как плоть и кровь предков переходит к потомкам.

Надо сказать, что у нас, в литературе (да, я думаю, и везде), особенно два главных образа женщин постоянно являются в произведениях слова параллельно, как две противоположности: характер положительный — пушкинская Ольга и идеальный — его же Татьяна. Один — безусловное, пассивное выражение эпохи, тип, отливающийся, как воск, в готовую, господствующую форму. Другой — с инстинктами самосознания, самобытности, самодеятельности. Оттого первый ясен, открыт, понятен сразу (Ольга в «Онегине», Варвара в «Грозе»). Другой, напротив, своеобразен, ищет сам своего выражения и формы, и оттого кажется капризным, единственным, малоуловимым. Есть они у наших учителей и образцов, есть и у Островского в «Грозе» — в другой сфере; они же, смею прибавить, явились и в моем «Обрыве». Это два господствующие характера, на которые в основных чертах, с разными оттенками, более или менее делятся почти все женщины.

Дело не в изобретении новых типов — да коренных общечеловеческих типов и немного, — а в том, как у кого они выразились, как связались с окружающей их жизнью и как последняя на них отразилась.

Пушкинские Татьяна и Ольга как нельзя более отвечали своему моменту. Татьяна, подавленная своей грубой и жалкой средой, также бросилась к Онегину, но не нашла ответа и покорилась своей участи, выйдя за генерала. Ольга вмиг забыла своего поэта и вышла за улана. Авторитет родителей решил их судьбу. Пушкин как великий мастер этими двумя ударами своей кисти, да еще несколькими штрихами, дал нам вечные образцы, по которым мы и учимся

бессознательно писать, как живописцы по античным статуям.

У меня (в дальнейшей противу Онегина эпохе) и Наденька и Ольга или, лучше сказать, Наденька-Ольга (потому что я утверждаю, что это одно лицо в разных моментах), поступила иначе, согласно с временем. От неведения Наденьки — естественный переход к сознательному замужеству Ольги со Штольцем, представителем труда, знания, энергии — словом, силы.

Я не остановлюсь долго над «Обломовым». В свое время его разобрали, и значение его было оценено и критикой, особенно в лице Добролюбова, и публикою весьма сочувственно.

Воплощение сна, застоя, неподвижной, мертвой жизни — *переползание изо дня в день* — в одном лице и в его обстановке было всеми найдено верным — и я счастлив.

Я закончил свою вторую картину русской жизни, *Сна*, нигде не пробудив самого героя *Обломова*.

Только «Штольц время от времени подставлял ему зеркало обломовской бездонной лени, апатии, сна. Он истощил, вместе с Ольгой, все силы к пробуждению его — и все напрасно.

В последнем свидании со Штольцем только вырывается у Обломова несколько сознательных слов — и напрасно я вставил их. Я поместил их в конце, когда один приятель, гонявшись всегда в произведениях искусства за сознательною мыслию, но мало вообще доступный непосредственному действию образа, заметил мне: «Что же он, ужели не отзовется на призыв Штольца?»

Я и вставил несколько слов, из которых выглядывает сознание и самого Обломова.

И образ его немного, так сказать, тронулся от этого, немного потерял целости характера: в портрете оказалось пятно. Но это, к счастию, в самом конце. Не надо было трогать вовсе. Недаром Белинский, в своей рецензии об «Обыкновенной истории», упрекнул меня за то, что я там стал «на почву сознательной мысли!» Образы так образы: ими и надо говорить.

Штольц, уходя в последний раз, в слезах говорит: «*Проща́й, старая Обломовка: ты отжила свой век!*»

И того бы не нужно было говорить. Обломов сам достаточно объясняет себя, прося Штольца *уйти, не трогать его*, говоря, что он *прирос одною больною половиною к старому, отдери — будет смерть!*

Этим бы и следовало закончить вторую картину *Сон*, то есть непробудимым сном, потому что далее, за обломовским хребтом (выражение Герцена где-то в «Колоколе»), мне открывалась дальнейшая, третья перспектива: это картина *Пробуждения*.

Я, повторяю, уже с 1849 года носил эту толпу лиц, сцен, пейзажей в памяти и в программе (то есть «Обрыв»), набросанной беспорядочно, как все это носилось у меня в голове. На первом плане являлась во весь рост *Бабушка*, потом *Вера, Райский*, после *Марфенька, Козлов* с женой (университетские воспоминания товарищества), дворня, сад с обрывом. Все это теснилось в воображении и требовало только сосредоточенности, уединения и покоя, чтобы отлиться в форму романа.

А этого всего было у меня мало, да я все сомневался в своих силах, все не доверял себе, всеправлялся с мнением и впечатлением других, рассказывал все до подробности Боткину, Дудышкину, Дружинину и более всего одному, еще живому литератору, требуя мнения, совета, но советов ни от кого не получал и кончал тем, что приводил все медленно, после тщательной отделки, к концу. Я редко мог урываться за границу — между службою, светским и всяким другим бездельем — и работать. Всего более затрудняла меня архитектоника, сведение всей массы лиц и сцен в стройное целое, и вот, между прочим, причины медленности!

«Что другому стало бы на десять повестей, — заметил однажды Белинский про меня, еще по поводу «Обыкновенной истории», — у него укладывается в одну рамку».

Да и периоды, уложившиеся в эти три рамки, растянулись лет на тридцать, следовательно и романы — или отражения жизни — должны были тянуться параллельно долго.

У меня раскидывался и четвертый период, захватывавший и современную жизнь, но я оставил этот план, потому что творчество требует спокойного наблюдения уже установившихся и успокоившихся форм жизни, а новая жизнь слишком нова, она трепещет в процессе брожения, слагается сегодня, разлагается завтра и видоизменяется не по дням, а по часам. Нынешние герои не похожи на завтрашних и могут отражаться только в зеркале сатиры, легкого очерка, а не в больших эпических произведениях.

Прежде чем перейти к «Обрыву», скажу несколько слов о Штольце в «Обломове».

Меня упрекали за это лицо — и с одной стороны справедливо. Он слаб, бледен — из него слишком голо выглядывает идея. Это я сам сознаю. Но меня упрекали, зачем я ввел его в роман? Отчего немца, а не русского поставил я в противоположность Обломову?

Я мог бы ответить на это, что, изображая лень и апатию во всей ее широте и закоренелости, как стихийную русскую черту, и только одно это, я, выставив рядом русского же, как образец энергии, знания, труда, вообще всякой силы, впал бы в некоторое противоречие с самим собою, то есть с своей задачей — изображать застой, сон, неподвижность. Я разбавил бы целость одной, избранной мною для романа стороны русского характера.

Но я молча слушал тогда порицания, соглашаясь вполне с тем, что образ Штольца бледен, не реален, не живой, а просто идея.

Особенно, кажется, славянофилы — и за нелестный образ Обломова и всего более за немца — не хотели меня, так сказать, знать. Покойный Ф. И. Тютчев однажды ласково, с свойственной ему мягкостью, упрекая меня, спросил «зачем я взял Штольца!» Я повинился в ошибке, сказав, что сделал это случайно: под руку, мол, подвернулся!

Между тем, кажется, помимо моей воли — тут ошибки собственно не было, если принять во внимание ту роль, какую играли и играют до сих пор в русской жизни и немецкий элемент и немцы. Еще доселе они у нас учили, профессоры, механики, инженеры, техники по всем частям. Лучшие и богатые отрасли промышленности, торговых и других предприятий в их руках.

Это, конечно, досадно, но справедливо — и причины этого порядка дел истекают все из той же обломовщины (между прочим, из крепостного права), главный мотив которой набросан мною в «Сне Обломова».

Я вижу, однако, что неспроста подвернулся мне немец под руку — и должно быть тогда (я теперь забыл) мне противно было брать чисто немецкого немца. Я взял родившегося здесь и обрусевшего немца и немецкую систему неизнеженного, бодрого и практического воспитания.

Обрусевшие немцы (например, остзейцы) сливаются, хотя тugo и медленно, с русскою жизнью — и, нет сомнения, сольются когда-нибудь совсем. Отрицать полезность этого притока постороннего элемента к русской жизни — и несправедливо и нельзя. Они вносят во все роды и виды деятельности прежде всего свое терпение, *persévérance*¹ своей расы, а затем и много других качеств, и где бы ни было — в армии, во флоте, в администрации, в науке, словом, всюду — они служат с Россией и России и большею частию становятся ее детьми.

Отвергать их при этих условиях, как приток, сливающийся с общею рекою, — было бы так же возмутительно несправедливо с нашей русской стороны, как возмутительно несправедливо со стороны некоторой партии остзейских немцев, живя в России, с русскими, находя в ней надежную опору своего политического существования и все условия благосостояния, считать ее чуждою себе, своему немецкому духу, пятиться от слияния с нею и стараться удержать *status quo*².

Все это, конечно, минует в будущем, хотя, может быть, и не очень близком. Закоснелость и

упрямство наших доморошенных немцев уступят духу времени, когда они, с своею мнимою остзейскою цивилизациею, очутятся позади шагающей вперед России. И самое славянофильство, оставаясь тем, что оно есть, то есть выражением и охранением коренного славяно-русского духа, нравственной народной силы и исторического характера России, будет искреннее протягивать руку к всеобщей, то есть европейской, культуре: ибо если чувства и убеждения национальны, то знание — одно для всех и у всех.

Обращаюсь к «Обрыву». Там на первом плане — *Райский* и *Бабушка*, потом Вера, Волохов, Марфенька и Викентьев, далее учитель Козлов с женою, большая дворня и, наконец, Тушин.

Что же представляет эта группа? Ужели ничего больше, кроме портретов, индивидуальных характеров, мало связанных с общею жизнью известного момента?

Так иные и смотрели. Некоторые упрекали меня, зачем я так пложу и растягиваю те или другие сцены? зачем обременяю их подробностями? довольно бы-де одним намеком, несколькими словами, штрихом, маленькой сценой — выразить мысль...

Но я выражал прежде всего не мысль, а то лицо, тот образ, то действие, которое видел в фантазии. Поступи я по совету этой критики, у меня не вышло бы ни одной живой и полной фигуры, законченного портрета, а вышли бы сухие рисунки, силуэты, эскизы карандаша. Зачем же мне карандаш, если, как говорят, у меня есть кисть?

Теперь скажу, что я сам вижу в этих фигурах.

Что такое *Райский*? Да все *Обломов*, то есть прямой, ближайший его сын, герой эпохи *Пробуждения*.

Обломов был цельным, ничем не разбавленным выражением массы, покоившейся в долгом и непробудном сне и застое. И критика и публика находили это: почти все мои знакомые на каждом шагу, смеясь, говорили мне, по выходе книги в свет, что они узнают в этом герое себя и своих знакомых.

Райский — герой следующей, то есть *переходной*, эпохи. Это проснувшийся *Обломов*: сильный, новый свет блеснул ему в глаза. Но он еще потягивается, озираясь вокруг и оглядываясь на свою обломовскую колыбель.

Что-то пронеслось новое и живое в воздухе, какие-то смутные предчувствия, потом прошли слухи о новых началах, преобразованиях; обнаружилось движение в науке, в искусстве; с профессорских кафедр послышались живые речи. В небольших кружках тогдашней интелигенции смело выражалась передовыми людьми жажда перемен. Их называли «людьми сороковых годов». *Райский* — есть, конечно, один из них — и, может быть, что-нибудь и еще.

Райский — натура артистическая: он восприимчив, впечатлителен, с сильными задатками дарований, но он все-таки сын *Обломова*.

Он, умом и совестью, принял новые животворные семена, — но остатки еще не вымершей обломовщины мешают ему обратить усвоенные понятия в дело. Он совался туда, сюда — но он не был серьезно приготовлен наукой и практикой к какой-нибудь государственной, общественной или частной деятельности, потому что на всех этих сферах еще лежала обломовщина, тихое, монотонное течение сонных привычек, рутина. Живое дело только что просыпалось. Россия доживала век петровских реформ — и ждала новых.

Райский мечется и, наконец, благодаря природному таланту или талантам бросается к искусству: к живописи, к поэзии, к скульптуре. Но и тут, как гири на ногах, его тянет назад та же «обломовщина».

Нива искусства была так же пуста, не возделана, и отдельные, хотя великие явления в ней — были случайности. В литературе почти то же.

Не было целой рати пишущих, рассадника, литературной школы, почти не было журналистики; все работало робко, тихо, по уголкам. Только огромные таланты Пушкина и

Лермонтова являлись отдельными яркими звездами, а кругом их почти никого. То же и в живописи и в ваянии: была и академия и школа классическая и классная. Не было почвы, кружков, общества, которые жили бы одним искусством и для искусства, без видов на карьеру и отличия. Не было частной инициативы; самобытная русская художническая сила, сквозь обломовщину, не могла прорваться наружу.

Так было до нашего времени, до нынешнего царствования. Гоголь, правда, явился прежде, но созданная им школа разрослась и утвердила в свободной печати, так же как развилась и журналистика, образовались кружки, партии и большой круг замечательных писателей.

Но это все после, а *Райский* и *Бабушка* явились, повторяю, у меня в голове в 1849 году. Как только я приехал на Волгу, на меня, как будто сон, слетел весь план романа. Я уже разработал в голове «Обломова» до конца, и в то же время развивалась у меня в воображении следующая эпоха, и все — и действие и лица шли параллельно с развитием самой жизни. Это, повторяю, мне становилось заметно, когда я приходил к концу романа.

В Райского входили, сначала бессознательно для меня самого, и многие типические черты моих знакомых и товарищей. В обществе, в образованной среде, побеги новых, свежих стремлений мешались и путались еще с терниями и волчками обломовщины разного рода — и вольной и невольной, с разными приманками праздного житья-бытья, и с трудностями упорной борьбы с старым. Застой, отсутствие специальных сфер деятельности, служба, захватывавшая и годных и негодных, и нужных и ненужных, и расположавшая бюрократию, все еще густыми тучами лежали на горизонте общественной жизни: группа новых людей устремилась к их рассеянию.

Искусство было все еще роскошью, забавой для богатых, горькою нуждою для бедных: литература, за исключением крупных талантов, была делом подозрительным. За писателями признавалось их значение, когда они достигали видного положения в обществе путем службы.

И мы все работали как-то в одиночку, тихомолком, с оглядкой и опаской, и больше из нужды.

А кому не было нужды — те дилетантствовали. Например, один знал отлично технику музыки, был меценат и друг всех иностранных и своих знаменитостей, носил в себе планы музыкальных серьезных сочинений, опер, может быть ораторий, симфоний, говорил о них с жаром и знанием дела. Все ждали от него чего-нибудь серьезного, а он разрешился сочинением одного хорошенького романса (гр. Виельгорский), другой, обладая необыкновенною силою лирического пафоса, написал всего десятка два прекрасных стихотворений (Тютчев). И это лучшие люди известного круга. Третий, с многосторонним образованием, большою начитанностью — написал несколько легких рассказов, где кроются семена серьезного таланта (кн. Одоевский). Можно много привести примеров в pendant¹ к этим.

Во всех родах искусства таланты таких Райских не были содержанием и целью жизни, а только средством приятно проводить время.

Райский талантлив — но приготовительная школа для таланта трудная, требующая всего человека, и для него, выросшего еще в период обломовского сна, неодолима, — да и некогда ему было: новая эпоха застала его уже взрослым. Он бросается к живописи, от живописи к скульптуре, пишет роман, не приготовленный техникой ни к тому, ни к другому из этих искусств.

Новые идеи кипят в нем: он предчувствует грядущие реформы, сознает правду нового и порывается ратовать за все те большие и малые свободы, приближение которых чуялось в воздухе. Но только порывается.

Он бьется с Софьей Беловодовой, стараясь сломать стену великосветской замкнутости, замуровавшейся в фамильных преданиях рода, в завещанных предками границах недоступной

гордости, в приличиях тона — словом, в аристократически-обломовской, переходившей по наследству из рода в род неподвижности.

И не успевает, конечно, потому что его вызвала на борьбу корысть, поклонение живой красоте; ему хочется победить не эти застывшие предания, феодальную гордость и вызвать на живое, новое дело ум и дух Софьи; ему хочется победить только кузину-женщину — для себя. А дела, собственной силы, примера — он не вносит в эту борьбу и оттого не успевает.

Он, если не спит по-обломовски, то едва лишь проснулся — и пока знает, что делать, но не делает.

Он раздражался только в порывах к делу, а более всего поклонялся красоте — и с этой стороны, пожалуй, несколько и тронул Софью, но не в свою пользу. Она морщится при его настояниях о необходимости дела, труда, откупается от этого деньгами в пользу бедных, но задумывается над его горячечными речами о любви и о свободе располагать чувством и собой. Потребность этой свободы зашевелилась и в ней бессознательно, потому что он действовал не на сознание и убеждение ее, а только на нервы.

Она вышла из своей роли величавой безупречности, выглянула, насколько могла, за высокие стены великосветского монастыря и сделала *un faux pas*...¹ наедине поговорила с итальянским графом, раз встретилась с ним на прогулке и написала ему простую записку о присылке нот... *Faux pas!* — закричала вся клика, привыкшая видеть ее холодно-безупречною — и только.

В ней, при появлении графа, начал было таять лед строгого воспитания и приличия, но при первой тревоге теток, при шопоте света она сейчас же одолела игру нерв.

Здесь я должен сознаться в полной своей несостоенности в изображении фигуры Софьи Беловодовой. Я не знал тогда вовсе, и теперь мало знаю, круг, где она жила, и тут критика вполне права. Это скучное начало, из которого вовсе нехудожественно выглядывает замысел — показать, как отразилось развитие новых идей на замкнутом круге большого света. И ничего, кроме претензии, не вышло из этой затеи.

Кроме того, меня соблазняла мысль выставить ряд женских портретов, № 1-й вышел неудачен; 2-й, — умирающей Наташи, писанный, как и Беловодова, в 50-х годах, — также бледен. Это, между прочим, оттого, что я торопился и смотрел дальше в глубину романа, не останавливаясь подолгу на этих аксессуарных явлениях. Меня влекли уже близкие мне лица и места, где я родился и вырос: и те лица, бабушки и внучек, всего провинциального люда и дворни — и вся обстановка, по отзывам всех, вышли у меня живее.

Там, в Софье и Наташе, было сочинение — тут я писал с живых лиц. К тому же в этот промежуток времени, от 1849—1862 годов (когда я вторично посетил Волгу), и перо мое, конечно, значительно должно было созреть и укрепиться в работе. Кажется, в 1859 или в 1861 году я поместил два или три «эпизода из жизни Райского» в «Отечественных записках» и один эпизод «Бабушка» в «Современнике».

Если бы русская жизнь не раздвинула, от мановения мощной руки, своих рамок, — мы все остановились бы на той ступени, на которой остановился Райский. Под него подходили тогда многие наши интеллигентные люди, считавшиеся передовыми. Их называли романтиками, крайними идеалистами. Они пока еще порывались к новому, много говорили, ставили себе идеалы, бросались от одного дела к другому, искали деятельности: и туда, в этот период, ушло много растерявшихся в туне талантов, не имевших определенного пути, сознательных целей, и снедаемых и своею собственною, частною, и казенною обломовщиной. Мы все уперлись бы в стену — и продолжали бы писать бессодержательные звучные стихи или изображать одни и те же явления текущей, более естественной, животной жизни.

В Райском, вместе с влиянием на него хода времени и новых событий, я следил еще с

большим интересом — любопытный, психологический или физиологический процесс проявления этой подвижной и впечатлительной натуры в его личной жизни. Именно то, как сила фантазии в артистических натурах, не направленная на насущное дело, на художественные создания, бросалась в самую жизнь и мелочные явления последней наряжала в свои цвета и краски, производя те чудацства, странности, часто безобразия, которыми нередко обильна бывает жизнь артистов везде.

Праздная фантазия в таких натурах чаще всего бросается в сферу чувств, во все виды и роды любви, производя экзальтацию, творя идолы, порождая из всего этого какую-то горячку или шутиху, что-то жалкое и смешное.

Эти упражнения в чувствах, и особенно в любви, занимали, между прочим, также и значительный излюбленный уголок старой обломовщины!

К счастью, русское общество охранил от гибели застоя спасительный перелом. Из высших сфер правительства блеснули лучи новой, лучшей жизни, проронились в массу публики сначала тихие, потом явственные слова о «свободе», предвестники конца крепостному праву. Даль раздвигалась понемногу и открыла светлую перспективу будущего.

В литературе смелее стали раздаваться голоса представителей новых идей.

Конечно, и моя мысль и фантазия прониклись новым веянием. Я кончил «Обломова», и у меня стали шире раздвигаться рамы следующей картины, то есть «Пробуждения».

Двадцать лет тянулось писание этого романа, — иначе и быть не могло. Он писался, как тянулся период самой жизни.

В «Обрыве», на моих пигмеях, в крошечном озере, отразилось состояние брожения, борьба старого с новым.

Я следил за отражением этой борьбы на знакомом мне уголке, на знакомых лицах.

Следил, — говорю я, — надо бы сказать: смотрел и писал, даже не думая, что вбираю в себя впечатлительным воображением лица и явления, окрасившиеся в краски момента, и такими выдаю их назад, то есть кладу на бумагу. В этом весь процесс.

Я сам не могу смотреть на свои романы иначе, как в их последовательной связи. Я жил в трех эпохах, и они оттиснулись во мне и в моих сочинениях, в доступном мне быту, насколько хватило у меня сил и таланта.

Райский, на родине, объявил ту же войну старому, отжившему. Он воюет с Бабушкою, спорит, горячится, но любит ее, как мать; схватывается и с Марфенькою и с Верою. Но воюет также из корыстных видов с двумя последними, как и с Беловодовой. Воображение, раздраженное их красотою, влечет его к победе над ними. Но одна обезоруживает его своей детской чистотой, другая — сознательною силою.

Бабушке он уступает, потому что и сам, хотя и воюет против изнеженности, барства и старого быта, но охотно спит на мягкой постели, хорошо ест и даже, как прямой сын Обломова, дает, ворча, снимать с себя Егору сапоги (*Обломов* требовал, чтобы Захар натягивал на него чулки).

Сам он живет под игом еще неотмененного крепостного права и сложившихся при нем нравов и оттого воюет только на словах, а не на деле: советует бабушке отпустить мужиков на все четыре стороны и предоставить им делать, что они хотят; а сам в дело не вмешивается, хотя имение — его.

Это колебание и нерешительность весьма естественны: колебалось все общество русское и всякий его уголок. Крупные и крутые повороты не могут совершаться как перемена платья, они совершаются постепенно, пока все атомы брожения не осилят — сильные слабых — и не сольются в одно. Таковы все переходные эпохи.

Мелкая пресса смеялась когда-то над этою постепенностью и насмешливо

прозвала постепеновцами всех партизанов этого мудрого закона, дающего старому отживать свою пору, а новому упрочиваться, без насилия, боя и крови.

Я без смеха не могу вспомнить теперь комического недоумения некоторых стариких при появлении довольно резких симптомов так называемого нигилизма. У этих стариких ничего не было, то есть того, что называется мыслью и убеждением, а между тем было самолюбие казаться современными, не отставать от прогресса: а как распознать, что прогресс, что нет — они не знали, не имея подготовки. Проникли в печать, несмотря на цензуру, некоторые смелые намеки социального характера, между молодежью произошло какое-то движение — и старики оторопели, не знали, что говорить об этих книгах, о молодежи: порицать или стоять за нее? туда-сюда!

Райский успел сломать только одно ветхое, старое дупло, торчавшее втуне, всех царапавшее и не дававшее места новым побегам, именно старого чиновника, генерала Тычкова.

Здесь и Бабушка соединилась с ним заодно, и оба одним ударом уничтожили это стгнившее полено. Она — за то, что он чин без заслуги хотел поставить выше значения древности рода. Райский казнил его как старого взяточника, самодура и деспота, всем навязывавшего грубо свой отживший авторитет.

И весь уголок, огляделвшись трезво, сознал правду в этом факте, прозрел от слепого уважения к прошлому, ненужному, вредному и аплодировал Райскому.

Бабушка была благосклонно принята всеми в публике. Никто ничего не говорил против ее изображения, и до меня доходили только похвалы ей.

Но что же такое в самом деле эта Бабушка?

Сжатый смысл всего морального склада этой старухи высказан в самом романе, на 342 и 343 стр. (изд. 1870 г.). Вот этот очерк.

«Бабушка говорит языком преданий, сыплет пословицы, готовые сентенции старой мудрости, но в новых каких-нибудь, неожиданных для нее случаях у неё выступали собственные силы, и она действовала своеобразно. Сквозь обветшавшую, негодную мудрость у неё пробивалась струя здравого смысла».

Только она «пугалась немного (нового) и беспокойно искала подкрепить его бывшими примерами» и т. д.

Весь смысл ее характера таков, что она старуха твердая, властная, упорная, уступать не любит, хотя про себя и сознает, что внук, Райский, часто прав. Но она велит ему и тогда молчать, «молод, чтобы перечить бабушке», — говорит она. Она любит, чтобы ей все повиновались — и Марфенька ей милее всех, потому что она из послушания бабушки не выйдет. Этот мотив о послушании проходит через весь роман в ее характере. На Вера она косится, что та удаляется, едва слушает ее советы, и она, поневоле, скрепя сердце, дает ей некоторую свободу.

И всех и все в доме она блеудет зорким оком и видит из одного окна — свою деревню, поля, из другого — сад, огород и людские. Ничто не шевельнется в деревне и доме без ее спроса, воли и ведома. Она хозяйничает и в поле и в кладовых; с мужиками и с целым городом держит себя гордо и повелительно.

За эти черты и другие, все в том же тоне и духе, находили портрет старухи типичным.

Но почему же он типичен и кого напоминает? Я вижу в нем что-то близкое и знакомое не мне одному, а всем нам.

Я писал с русской старой хорошей женщины, или с русских старых женщин старого доблого времени — коллективно, не думая ни о какой параллели, должно быть, но она инстинктивно гнездилась в моей голове, и когда я уже закончил фигуру, оглядел ее, — у меня в конце книги вырвались последние слова, которыми я и кончил роман. Вот они:

«За ним (Райским, когда он был в Италии) все стояли и горячо звали к себе его три фигуры: его Вера, его Марфенька и бабушка, а за ними стояла и сильнее их влекла к себе еще другая исполинская фигура, другая великая бабушка — Россия!»

Вот что отразилось или, если я слабый художник и не одолел образа, то по крайней мере вот что просилось отразиться в моей старухе, как отражается солнце в капле воды: старая, консервативная русская жизнь!

Не жили ли старые наши поколения и старшие, господствовавшие и управлявшие нашими судьбами представители этих поколений или, лучше сказать, не спали ли они под навесом *старой мудрости*, пробавляясь *преданиями*, хотя и соглашались (как бабушка в спорах с внуком) *про себя*, что надо жить иначе, но боялись, беспокоились, как она, и *пятались* в страхе от всего нового, зажимая глаза, и, когда нельзя было уйти назад, уступали неохотно, и тогда сквозь обветшавшую, *негодную мудрость* пробивались *свежие русские силы здравого смысла*?

Разве мы не пережили этих колебаний, страхов, беспокойств пробуждающегося организма, пока всемогущее «быть по сему» не указало, куда итти всем дружно, на свет, к новым и разумным благам?

А расплата за этот безусловный страх всего нового, за высокомерие неведения и за слепую веру в свою силу — за все старые грехи, — разве не отразилось это в самоуверенности Бабушки, требовавшей повиновения только своей воле и зажимавшей глаза от нового, вместо того чтобы подвести Веру к этому новому исподволь и сознательно, чтобы она не обольстилась фальшивым блеском неведомой, будто «новой правды» и «нового дела и счастья» и знала, как встретить Волохова?

Разве не плакало старое поколение о своих «грехах», как *Бабушка* плачет над своим маленьким Севастополем, разрушенной беседкой на дне *обрыва*?

Оставим пока эту параллель, то есть Бабушки и старого русского общества: я возвращусь к ней ниже.

Обращусь от синтеза к анализу.

Что далее говорили о других моих лицах, между прочим о Вере и Волохове, особенно о последнем?

Голоса разделились на два хора. Хор старших поколений пел: «Как можно выводить в романе, претендующем на художественность, такую грубую, неряшливую фигуру и сводить ее с изящной, тонкой фигурой Веры?»

Другой хор — молодые голоса раздражительно твердили: «Это резкие крайности, карикатурный, преувеличенный образ, унижение, направленное на молодое поколение» и т. д. Таков был смысл упреков с двух сторон.

Беспристрастные люди говорили мне с участием, во-первых, о типичной правде этой фигуры, а позднее, во-вторых, о некотором влиянии будто бы этого типа кое-где в обществе. Этого слишком много, и я тотчас уклонился от такой заслуги, взяв себе только правдивость изображения.

Теперь мы несколько отодвинулись от этого явления и можно всем быть хладнокровнее и беспристрастнее. Теперь и я могу объяснить, что я сам видел и вижу в этой фигуре.

Тогда, повторяю, я хотел было объяснить этот тип в предисловии к отдельному изданию «Обрыва», но ввиду общего со всех сторон к нему неблаговоления я отложил эту мысль и все предисловие до более удобного времени.

Еще я должен сказать, что в первоначальном плане «Обрыва», набросанном в 1848 и 1850 годах, на место этого резкого типа, тогда еще не существовавшего, у меня был предложен сосланный, *по неблагонадежности*, под присмотр полиции, выключенный из службы или из школы, либерал, за грубость, за неповинование начальству, за то, наконец, что споет какую-

нибудь русскую марсельезу или проврется дерзко про власть. Таких бывало немало лет тридцать тому назад.

Но как роман развивался вместе с временем и новыми явлениями, то и лица, конечно, принимали в себя черты и дух времени и событий. От этого и предположенный зародыш неблагонадежного превратился к концу романа уже в резкую фигуру Волохова, которая появлялась кое-где в обществе. В 1862 году, когда я ездил вновь по Волге, прожил лето на родине, был в Москве, мне уже ясно определилось это лицо.

Меня крайне удивляло, как молодое поколение могло принять Волохова на свой счет, кроме разве самих Волоховых! Оно, может быть, вспоминая свои ранние утопии и увлечения, думало, вероятно, видеть их некоторое отражение в развитии мыслей Волохова. Напрасно!

Разве только оно могло видеть это, что и Волохов говорит именем правды, разума и свободы: но в этом все сходны с ним: и старые и новые люди, и консерваторы, и либералы! И только в этом. Кто же отказывался от этого в своих убеждениях? Но дело в том, что Волохов заблуждается в значении этих понятий и с гордым самоослеплением вводит в заблуждение других, не имея под собою никакой почвы.

У всех, самых противоположных лагерей — всегда есть общие точки соприкосновения, все ратуют во имя разума, свободы и правды, все приводят это на словах, но все разумеют слова по-своему и оттого употребляют различные, часто неверные пути.

Волохов — будто бы новое поколение! То поколение, которое бросилось навстречу реформ — и туда уложило все силы!

Даровитые деятели в крестьянской реформе, в земских делах, в новых судебных учреждениях, где успели приобрести громкие имена: неужели это Волоховы!

Поколение, которое — прежнюю, автоматическую военную массу — энергически помогло вождю ее, с чудесною быстротою, преобразить в современную, осмыщенную и грозную силу! Поколение, которое переполняет школы, жадно учится, познает, изобретает, творит во всех отраслях русского хозяйства, промышленности, науки, везде пробивая новые пути, вызывая новые силы! Поколение молодых умов и дарований в освобожденной прессе, сослужившее огромную службу России, угадывая, объясняя и проводя в массу идеи, виды и цели великого преобразователя!

И все это Волоховы! Кому могла притти такая мысль!

А самая масса общества сверху донизу, вся уходящая в муравьиную работу, в бездонные рудники труда, вызванного новою жизнью? Ужели и это Волоховы?

Нет, это не Волоховы, а представители новой «правды», воцарившейся с освобождением крестьян и с другими великими реформами, внесшими новую жизнь в русское общество!

Но в жизни, рядом с правдой, к несчастью, гнездится и ложь; и представителем этой новой лжи являются Волоховы! Ведь у меня в книге есть фигура бледная, неясная — намек, так сказать, но намек на настоящее новое поколение, на лучшее его большинство: это Тушин или Тушины, начиная с вершин русской лестницы и донизу!

Общество уже выкинуло Волоховых из своей среды, как болезненное явление.

Пока явление не определилось и не закончилось — колебалось и общество, следило, изучало, наконец распознало его, и оно уже исчезает с лица русской жизни.

Перехожу к другому хору — старших поколений. «Как можно, говорили мне, выводить такую грубую, неприглядную фигуру — и ставить с ним рядом изящную, чистую Веру?»

Почему именно вышла резкая, грубая фигура?

Ужели я, нарисовав, как говорят, целую галерею портретов, не умел бы нарисовать портрет почище, поприличнее?

Но вышел ли бы он тогда верен и типичен? — спрошу я. Вобрал ли бы он в себя и выразил

ли бы что-нибудь общее всему этому явлению, которое разыгралось у нас? Волохов — не социалист, не доктринер, не демократ. Он радикал и кандидат в демагоги: он с почвы праздной теории безусловного отрицания готов перейти к действию — и перешел бы, если б у нас могла демагогия выразиться ярче и перейти к действию, то есть если бы у нас была возможна широкая пропаганда коммунизма, интернациональная подземная работа и т. п.1. Он и пошел бы на это поле работать — искренно, потому что я взял не авантюриста, бросающегося в омут для выгоды ловить рыбу в мутной воде, а — с его точки зрения — честного, то есть искреннего человека, не глупого, с некоторой силой характера. И в этом условие успеха. Не умышленная ложь, а его собственное искреннее заблуждение только и могли вводить в заблуждение и Веру и других. Плути все узнали бы разом и отвернулись бы от него.

Прибавь я к этому авторское негодование, тогда был бы тип не Волохова, а изображение моего личного чувства, и все пропало бы. *Sine ira*² — закон объективного творчества.

Точно так же, смягчи я этот портрет в угоду молодым голосам, не вышло бы героя того явления, которое разыгралось у всех на глазах!

Он или верен, или нет — действительности.

Если верен — то я прав, и в этом вся заслуга писателя, а там уже дело читателей выводить из образа свои заключения.

Теперь следует главный *corpus delicti*:³ как могла влюбиться в него Вера, гордая, тонкая, изящная? Как из порядочного общества могла она уйти в обрыв, сблизиться с такою личностью?

Странный упрек!

А ведь стоило только оглянуться вокруг и слегка пробежать в памяти, что все видели и пережили в десятилетие с 1860 по 1870 год, чтобы решить, верно или не верно мое изображение.

Мне делали этот упрек именно в *то самое время*, когда это явление, как холера, как тифозная горячка, выхватывало из наших родных или знакомых семей жертву за жертвой и наводило почти панику на общество!

Упрекают за то, что я *записал явление*, явно совершившееся, как будто небывальщину!

Разве женщины пренебрегали сближением с этими, оторвавшимися от порядка, от общества, от семейств, грубоватыми героями «новой силы», «нового дела», идеала какого-то «ромадного будущего»?

Разве многие изящные красавицы не пошли с ними на их чердаки, в их подвалы,бросив — одни родителей, другие мужей и — еще хуже — детей?

Сколько было слухов о каких-то фаланстериях, куда уходили гнездиться разные Веры!

Какие это женщины? — скажут мне. — Всякие! — отвечу я.

Не одни падшие или готовые к падению бросились в омут — нет.

Кто из нас не назовет примера таких эмиграций — из почтенных семейств, от образованного круга, — на поиски нового труда, нового счастья, с принесением в жертву лучших женских качеств, полученных от природы и воспитания, побегов от прямого, скромного дела и трудных семейных обязанностей?

Сюда не подходят, конечно, те серьезные женщины нового поколения, которые в самом деле хотят работать и которые путем строгого, систематического образования ищут усвоить себе ту или другую отрасль знания, профессию и создают для себя самостоятельную деятельность и жизнь. Но тот путь долг и труден, и не все бросаются на него, и не все выдерживают его до конца. Те женщины не бегают тайком от своих семей: они открыто идут в открытые им двери учебных заведений, обществ, курсов, при общем участии и уважении. В руках этих женщин — прямое решение так называемого женского вопроса!

Все, конечно, знают и помнят примеры этих эмиграций — и я знал некоторых женщин, с которых до этого «падения» не задумался бы писать свою Веру!

Так где же, спрошу и я в свою очередь, выдумка на молодые поколения обоего пола?

Я взял лучшую из женщин, которая самостоятельно и гордо, не прибегнув к «старой мудрости» Бабушки и не подготовленная этою же Бабушкою, по неведению и также по гордости, к познанию настоящей «новой правды и новой жизни» — пошла сама на свет и едва не сгорела.

«Зачем вводить это в роман?» — говорили, между прочим. «Зачем писать роман? — отвечу я, — если он не должен отражать жизни!»

Я писал не одного какого-нибудь Волохова и не одну *Веру*.

«*Вера* пала! как можно, какая жалость!» — говорили мне в глаза.

И жаль всем было моей писанной *Веры*-портрета, но ужели менее жаль всех падших живых *Вер*?

В IV главе пятой части (II тома, со стр. 482—483 — до VII главы) находится ключ к значению *Веры* и к тому, что подготовило ее падение.

Пала не *Вера*, не личность, пала русская девушка, русская женщина, — жертвой в борьбе старой жизни с новою: она не хотела жить слепо, по указке старших. Она сама знала, что отжило в старой, и давно тосковала, искала свежей, осмысленной жизни, хотела сознательно найти и принять новую правду, удержав и все прочное, коренное, лучшее в старой жизни. Она хотела не разрушения, а обновления. Но она «не знала», где и как искать. Бабушка берегла ее только от болезней, от явных и известных ей зол и бед и не подготовила ни к каким неведомым ей самой бедам.

В новом друге *Вера* думала найти опору, свет, правду, потому что почуяла в нем какую-то силу, смелость, огонь, — и нашла ложь, которой, по неведению и замкнутости, не распознала сначала, а распознав, гордо возмечтала силою любви изменить эту новую ложь на свою старую правду и обратить отщепенца в свою веру, любовь и в свои надежды.

И горько заплатила она за самовольное вкушение от этого древа познания зла!

Она воротилась, клоня голову от боли и стыда, и пошла к новой жизни уже другим, сознательным путем.

До этого я не дописался, оставляя это на долю другим, молодым и свежим силам.

Повторяю, я не выдумывал ничего: сама жизнь писалась у меня, как я переживал ее и видел, как переживают другие, так она и ложилась под перо. Не я, а происшедшие у всех на глазах явления обобщают мои образы.

Обе бабушки — и Татьяна Марковна и старое русское общество — оплакали свой «старый грех», разрушивший счастье покоя, тишины и дремоты, — грех недостатка прозорливости, живой заботливоности о новых живых нуждах для свежих и молодых сил, грех своего упрямого и добровольного неведения, беззаботности, неосновательных страхов! Они поняли, наконец, что жизнь не стоит, а вечно движется!

Марфенька и *Викентьев*, эта чета не дает Бабушке ни горя, ни тревог. Последняя знает, что ни тот, ни другой из послушания ее не выйдут и будут жить, как она укажет. Бабушка ценит это выше всего.

«*Оставь Марфеньку!*» — строго говорит она (в X главе З-й части, стр. 118) Райскому, когда он вздумал, новыми идеалами жизни, смущать ясный мир ее ума и чувства. «*Она не будет счастлива навязываемым тобою счастьем, и, стало быть, будешь деспотом ты, а не я*».

И русские *Марфеньки* и *Викентьевы* никогда не ослушаются бабушки!

Они всегда бодро, резво и послушно, под ее глазами, пойдут по пути, покоряясь переменам, одобренным бабушкою, не нуждаясь ни в каких идеалах «нового счастья», не думая о будущем, не скучая жизнью в своей среде!

Эта часть поколений, толпа, большинство, будет жить, плодиться и множиться, и населять

Русь, посменно работая, веселясь, подчас горюясь и никогда не терзаясь неведомыми ей мучительными вопросами!

И бабушка награждает послушных и добрых детей материнскою заботою о них, наблюдая, чтоб им было вдоволь кушать, мирно спать, весело проводить время, слегка отбывать свой дневной привычный труд, получать места, делать карьеру и незаметно исчезать, сменяясь новыми Марфеньками и Викентьевыми!

Бабушка без опасения дает им свободу, отпустит за Волгу (или за границу), зная, что они придут опять под ее крыло такими же и не уйдут никогда.

Она, давая свободу, похвасталась, что она будто только, как *полицмейстер*, смотрит, чтобы *снаружи все шло своим порядком, а в дома не входит*, пока не позовут! (стр. 119, ч. 3-я, гл. X).

Даже Райский рукоплещет ей за эту свободу!

Неправда! преувеличила, похвасталась она: как она ни противилась, но время уже повеяло и на нее, и она наружно отступила от прав на *слепое послушание* и дала свободу, но вместе с этим усилила невидимый надзор, замечая каждый взгляд, слово, шаг, прибирая свои *ключи* ко всему. Как она тоскует и мечется, как допрашивает Райского о «новой беде», потому что не знала о ней! Если б в Вере повторился просто только старый женский «грех» Бабушки и особенно если бы героем был кто-нибудь ей знакомый, старуха догадалась бы. Она верила Вере, потому что знала ее и не боялась за нее; но она не знала, что такое Волохов. Она готовила ее против известных соблазнов, но не могла уберечь против неведомого и научить осторечься! «Мой грех, мой грех!» — стонет она.:

Вот где смысл ошибки обеих женщин: в гордости и неведении! Бабушка знала только старую правду и старую ложь, но новой правды боялась, и, боясь, не узнала и новой лжи, и не подготовила к тому и другому и Веру. Она хотела отделаться неведением, умышленною слепотою, желала бы, чтобы около нее были все Марфеньки и Викентьевы: но так на свете не бывает. Рядом с Марфеньками родятся Веры; об руку с Райскими, Викентьевыми являются и Волоховы. А она, не только Волохова, она не хотела слушать и любившего ее внука — Райского, когда он заговаривал о новом.

Будущий художник когда-нибудь скажет, как встали после горьких опытов и до чего возросли русские Веры на пути разумной, сознательной жизни!

Райский, в посвящении к своему роману (в конце II тома, пятой части, стр. 650 и 651), делает легкий очерк отдаленной будущности русских женщин. Это его идеал женщины.

«Восхищаясь вашею красотою, вашею исполнинскою силою — женскою любовью, — пишет он, — я слaboю рукою писал женщину; я надеялся, что вы увидите в ней отражение не одной красоты форм, но и всей прелести ваших лучших сил».

«Мы не равны: вы выше нас, вы — сила; мы — ваше орудие, мы сделаем всю черновую работу; а вы, рождая нас, берегите нас, как прорицание, воспитывайте, учите труду, человечности, добру и той любви, которую творец вложил в ваши сердца, — и мы пойдем за вами туда, где все совершенно, где вечная красота!»

«То есть: создайте нас вновь для жизни духа, как вы создали нас по плоти, вот где ваша задача!»

«Мы — творцы в черной работе: в науке, в искусстве, в возделании внешней природы; мы — внешние деятели. Вы — создательницы и воспитательницы людей, вы — прямое, лучшее орудие бога» и т. д.

Райский верит этому великому будущему русской женщины, видя, какая сила, в роковой момент, встала из души сокрушенной старухи.

Если она была сильна своею гордою властью, то, под грозою, она нашла еще более силы

«нести удары» и страдать с величием, «не падая во прах!»

За эти страницы (502, 503, II тома), где Бабушка со стоном ходит по крутому поволжью, по обрыву, по полям, в каком-то забытьи, в терзаниях за свой «грех», погубивший, по ее мнению, Веру, меня упрекали, как за какие-то, будто бы чуждые русской женщине, черты.

Черты величия души, чуждые русской женщине?!

У меня проведен целый ряд «женских теней» в параллель этой старухе, великих страдалиц, живших в мирной, счастливой среде, прежде ничем особенным не заметных, как и бабушка, и вдруг проявлявших великие силы — в решительные и грозные минуты жизни. Новгородская Марфа, ссыльные русские царицы, жены декабристов и другие жертвы рока, которыми не бедна и старая и новая летопись русской жизни.

«Не похоже на деревенскую старуху!» — говорили мне, то есть не реально, натянуто, ходульно!

Может быть, отчасти я это и сам чувствовал, когда писал, и оттого вложил этот очерк в пеструю фантазию Райского. Впрочем, я не такой поклонник реализма, чтобы не допускать отступлений от него. В угоду реализму пришлось бы слишком ограничивать и даже совсем устраниТЬ фантазию, впадать, значит, в сухость, иногда в бесцветность, вместо живых образов писать силуэты, иногда вовсе отказываться от поэзии, и все во имя мнимой правды! Но ведь фантазия, а с нею и поэзия даны природой человеку и входят в его натуру, следовательно, и в жизнь: будет ли правдиво и реально миновать их?

Бабушка перемогла себя, видя страдания слабой Веры, спасла ее самоотверженным сознанием старого «греха», но, к горю своему, увидела, что и это не совсем извлекло ее из обрыва.

Она позвала на помощь Тушина, или, лучше сказать, он явился сам, без зова, окончательно спасти Веру.

Фигура Тушина обрисована у меня в двух-трех местах (II том, V глава, стр. 466, 479, далее в главах XVI и XVIII того же тома).

Это бессознательный новый человек, как его выкроила сама жизнь. Он прост, потому что создан таким, он работает, потому что иначе жизни не понимает, как не понимает и того, как можно, узнав Веру, не любить ее. Он мудро, то есть просто, здравым смыслом, решает вопросы и своей и чужой жизни, между прочим, Бабушки и Веры, когда они обратились к нему, и идет по своему пути твердым, сознательным шагом.

Он весь сложился из природных своих здоровых элементов и из обстоятельств своей жизни и своего дела, то есть долга и труда. Он простой, честный, нормальный человек, понимает и любит свое дело, к которому поставила его жизнь. Природа дала ему талант быть человеком — и ему оставалось не портить этого, оставаться на своем месте. «Почувствовать и удержать в себе красоту природной простоты» — по словам Райского, в этом и вся его заслуга. Верить в эту простоту, быть искренним, понимать прелест правды и жить ею, то есть иметь сердце и дорожить им, «если не выше, то наравне с умом». Тут весь очерк его.

Тушин давно уже хозяйствует у себя в имении на рациональных началах хозяйства и строгой справедливости, и он любит свое дело, и все новые идеи и преобразования застали его готовым.

На этом сильном, простом человеке основались надежды Бабушки окончательно извлечь Веру из бездны ее горя — и подать ей руку на остальной путь!

И он стал, «как каменная стена», и оградил ее от всяких обрывов.

«Дайте мне Веру, — говорит он в слезах отчаяния (II том, стр. 626 и 627), — я перенесу ее через обрыв. Она укроется под моей защитой от всяких гроз и забудет обрывы. Ведь если лес мешает итти вперед, его вырубают, моря переплывают и прорывают горы, и все идут смелые

люди вперед!»

Да, вперед, на настоящее новое дело: это не обломовский сон и не волоховское беспочвенное блуждание!

И Райский, взглянувшись в него, решил, что *Тушины* — наша настоящая партия действия, наше прочное будущее: когда настанет настоящее дело, явятся, вместо утопистов, работники — *Тушины* «на всей лестнице русского общества» (II т., гл. XVIII).

Нарисовав фигуру Тушина, насколько я мог наблюсти новых серьезных людей, я сознаюсь, что я не докончил как художник этот образ и остальное (именно в XVIII главе II тома) договорил о нем в намеках, как о представителе настоящей новой силы и нового дела уже обновленной тогда (в 1867 и 1868 годах, когда дописывались последние главы) России.

Рисовать, сказал я выше, трудно и, по-моему, просто нельзя с жизни, еще не сложившейся, где формы ее не устоялись, лица не наслоились в типы. Никто не знает, в какие формы деятельности и жизни отольются молодые силы юных поколений, так как сама новая жизнь окончательно не выработала новых окрепших направлений и форм. Можно в общих чертах намекать на идею, на будущий характер новых людей, что я и сделал в Тушине. Но писать самый процесс брожения нельзя: в нем личности видоизменяются почти каждый день — и будут неуловимы для пера.

Меня упрекали, зачем я написал отрицательный образ Волохова и не дал противоположного образца в новом поколении. На это можно сказать многое. Скажу прежде всего, что после Гоголя мы в искусстве не сошли с пути отрицания, между прочим, и потому, что художнику легче даются отрицательные образы. Сам Гоголь пробовал, во 2-й части «Мертвых душ», написать положительный образ и потерпел неудачу. А другие и подавно: в последнее время ни у кого не вышло в этом роде ничего художественного. Притом это старый упрек, который делали тому же Гоголю: зачем в «Ревизоре» или «Мертвых душах» не вывел он ни одного «хорошего человека»? На такие вопросы нечего сказать!

Если я отрицательно отнесся к Райскому, к Бабушке, даже к Марфеньке и Вере — то почему же я терял право на отрицательный прием в отношении Волохова! Но я и в нем нашел положительную черту — искренность, за что мне и досталось от старых поколений!

Этого Тушина, говорю я, позвала Бабушка на помощь — и он сослужит ей службу, как и все честные, здоровые члены новых поколений, все *Тушины* сослужат службу России, разработав, довершив и упрочив ее преобразование и обновление.

Нужно ли в заключение объяснять значение второстепенных лиц романа: Козлова с женой, мимоходом выглянувшего чиновника из семинаристов, Опенкина, тип старого русского маркиза, остаток прошлого века, Тита Никоныча, друга Бабушки, наконец, пеструю толпу русской крепостной дворни?

В учителе Козлове мелькнуло мне лицо русского ученого-труженика с намеком на участие русской науки в обломовском обществе. Не имея под ногами и вокруг никакой почвы, около — никакой сферы, никакого кружка для плодотворного развития науки, он, забытый, загнанный в глуши, без книг, без денег, бьется и влечит жалкое, скучное существование — среди равнодушных к науке людей. В нем теплится искра любви к знанию, но — как в степи — нет ей пищи, ни посева, ни полива, некуда бросить семян — и они глохнут в нем самом; а любящее сердце избрало кумиром ничтожество, идола, созданного бесхарактерностью среды, без образа. Это его жена. Весь ум его просился в науку, все любящее сердце отдалось этой жалкой подруге. Ни там ни сям — он не нашел ответа, сгорел и угас одиноко, в чистом пламени своей любви!

В лице старого чиновника из семинаристов, Опенкина, подвернулся мне под руку один из бесчисленных образчиков пьянства, тип русского человека, утопившего в вине все свое и прошлое и будущее, всю жизнь, большую частью тирана своей семьи и бремя для целого круга,

где он живет. А где он не живет! Этот штрих русской жизни почти неизбежен во всякой картине нравов! Легкою тенью прошел он и у меня в романе.

В дворне меня самого особенно занимала крепостная Мессалина-Марина и угрюмый, сосредоточенный ее муж. Это, как я припоминаю сам и другие, бывшие в 1849 году на Волге и близко знакомые с домом моих родных, — живые, действительные портреты тогдашней дворни, как и лакей Егор. Еще более в самой Бабушке и во внучках ее, как я увидел после, вкрадись некоторые светлые, лучшие черты близких мне лиц, конечно, не целиком, а типично, при совершенном различии в событиях и смысле романа.

При обзоре отношений мужских характеров к женским — во всем романе я не могу не видеть, в каждом из них, особенного вида или рода, словом характеристики привязанностей. Например, преобладание фантазии, артистического и нервного влечения в склонностях Райского ко всем его идолам. В противоположность ему — в Тушине отношение к Вере носит чистый и глубокий, осмысленный и сознательный характер человеческой привязанности, не подавляемой ни чувственностью, ни мелким самолюбием; эта привязанность возникает в нем из самых капитальных свойств его личности и личности Веры. Она сильна, несокрушима: он мужественно выносит «ошибку», «несчастье» Веры, как он называет ее падение, перед которым не устояла бы другая, менее глубокая и сознательная страсть.

Затем глубокая же, сосредоточенная, но чисто животная до жестокости, также неразрушимая страсть, в грубой, невозделанной натуре серьезного и тупого Савелья к его желтоглазой неверной жене.

Далее, взаимная, веселая и ясная, как весна, любовь Викентьева и Марфеньки,вшущая и лелеемая самою природою, как любовь птиц, осмысленная их светлым, естественным взглядом на жизнь и друг на друга.

Наконец кроткая, безусловная нежность болезненной, хрупкой Наташи, которую надломила и свела в могилу не одна обманутая любовь, но вообще суровое дыхание жизни. Это райская птица, которая и могла только жить в своем раю, под тропическим небом, под солнцем, без зим, без ветров, без хищных когтей.

Все то, что пишу теперь, — повторяю я, — не представлялось мне так ясно и отчетливо, как я увидел после, закончив последний свой роман. Белинский справедливо придавал огромное значение художественному инстинкту. Образы, а вместе с ними и намеки на их значение в зародыше присутствовали во мне и инстинктивно руководили моим пером.

Таким образом, как ни скромна степень художественности моего дарования, но и во мне сказался необъяснимый процесс творчества, то есть невидимое для самого художника, инстинктивное воплощение пером-кистью тех или других эпох жизни, которых судьба поставила его участником или свидетелем. Всего страннее, необъяснимее кажется в этом процессе то, что иногда мелкие, аксессуарные явления и детали, представляющиеся в дальней перспективе общего плана отрывочно и отдельно, в лицах, сценах, невидимому не вяжущихся друг с другом, потом как будто сами собою группируются около главного события и сливаются в общем строе жизни! Точно как будто действуют тут, еще неуловленные наблюдением, тонкие, невидимые нити или, пожалуй, магнетические токи, образующие морально-химическое соединение невещественных сил (какое происходит с вещественными силами)!

К этому загадочному, пока еще не разъясненному, но любопытному явлению в области творчества можно отнести и духовное, наследственное средство, какое замечается между творческими типами художников, начиная с гомеровских, эзоповских, потом сервантесовского героя, шекспировских, мольеровских, гетеевских и прочих и прочих, до типов нашего Пушкина, Грибоедова и Гоголя включительно.

Этот мир творческих типов имеет как будто свою особую жизнь, свою историю, свою

географию и этнографию, и когда-нибудь, вероятно, сделается предметом любопытных историко-философских критических исследований. Дон Кихот, Лир, Гамлет, леди Макбет, Фальстаф, Дон Жуан, Тартюф и другие уже породили, в созданиях позднейших талантов, целые родственные поколения подобий, раздробившихся на множество брызг и капель. И в новое время обнаружится, например, что множество современных типов вроде Чичикова, Хлестакова, Собакевича, Ноздрева и т. д. окажутся разнородностями разветвившегося генеалогического дерева Митрофанов, Скотининых и в свою очередь расплодятся на множество других и т. д. И мало ли что! открылось бы в этих богатых и нетронутых рудниках!

Но оставим это духовное средство типов: я, с моими героями, не прошусь на Олимп. Я просто объясняю свой взгляд на собственные мои сочинения и жалею, если мне не удалось выразить того в них и другим, что вижу сам.

Может быть, и оттого, между прочим, мои лица не кажутся другим такими, какими я разумел их, что все эти портреты, типы — слишком местные, вышедшие из небольшого приволжского угла, и потому не всем, живущим на разбросанных пространствах России, близко известны, и, наконец, разве и потому еще, что в них сквозит много близкого и родного автору и заметно пробивается кровная его любовь к ним.

Да, может быть, и так: действительно много личного, интимного, то есть своего, и себя самого вложено автором туда!

Недаром в одной писанной за границею на французском языке истории новой русской литературы сказано (сколько я помню, не имея книги под рукою), между прочим, обо мне, что я писал сердцем, а сознательный ум, идею автор приписывает другим и ставит это в искусстве выше образа, живописи и прочее. Словом, автор клонит свою критику в сторону реализма.

Конечно, реализм есть одна из капитальных основ искусства, но только не тот реализм, который проповедует новейшая школа за границею и отчасти у нас!

Кто же отвергает рекомендуемое ею стремление к правде — и в искусстве и в жизни. Сами же эти реалисты сознают, что Гомер, Сервантес, Шекспир, Гете и другие, а у нас, прибавим от себя, Фонвизин, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, стремились к правде, находили ее в природе, в жизни и вносили в свои произведения. Стало быть, это далеко не новое.

Надо следовать одной природе, не нужно вымыслов небывалого, преувеличений, ходуль, натяжек, словом никакой лжи! — провозглашают неореалисты. И, конечно, они правы, если под вымыслом разумеют выдумки небывалого или невозможного в природе и в жизни. Но то же самое говорили и делали и до них, хотя бы в русской натуральной школе, опередившей появлением французскую.

Чего же еще хотят новые реалисты, присвоивая себе господство в искусстве и в этом и чуть ли не во все последующие века?

Они, сколько можно понять, кажется, претендуют на те же приемы и пути, какими исследует природу и идет к истине наука, и отрицают в художественных поисках правды такие пособия, как типичность, юмор, отрицают всякие идеалы, не признают нужною фантазию и т. д.

Вот до чего договорились!

Пиши одну природу и жизнь, как они есть! — говорят они. Но ведь стремление к идеалам, фантазия — это тоже органические свойства человеческой природы. Ведь правда в природе дается художнику только путем фантазии!

Ученый ничего не создает, а открывает готовую и скрытую в природе правду, а художник создает подобия правды, то есть наблюдаемая им правда отражается в его фантазии и он переносит эти отражения в свое произведение. Это и будет художественная правда.

Следовательно, художественная правда и правда действительности — не одно и то же. Явление, перенесенное целиком из жизни в произведение искусства, потеряет истинность

действительности и не станет художественною правдою. Поставьте рядом два-три факта из жизни, как они случились, выйдет неверно, даже неправдоподобно.

Отчего же это? Именно оттого, что художник пишет не прямо с природы и с жизни, а создает правдоподобия их. В этом и заключается процесс творчества!

Ведь это все азбука эстетики, но переделать этой азбуки, как и самого искусства, нельзя.

Пособием художника всегда будет фантазия, а целью его, хотя и несознательно, пассивно или замаскированно, стремление к тем или другим идеалам, хоть бы, например, к усовершенствованию наблюдавших им явлений, к замене худшего лучшим.

И это лучшее и будет идеалом, от которого не отделаться художнику, особенно когда у него, кроме ума, есть и сердце.

Неореалисты пробуют приложить свою теорию к искусству и дают нам, иногда, и в живописи и в искусстве слова, свои снимки будто бы с природы и с жизни, сделанные «умом»: но эти попытки пока ограничились сухими, бледными и... скучными произведениями, пожалуй, ума, но никак не искусства, если не разуметь под искусством одну технику.

Эти снимки никогда не заменят картин, освещенных лучами фантазии, полных огня, трепета и горячего дыхания жизни. Писать художественные произведения только умом — все равно, что требовать от солнца, чтобы оно давало лишь свет, но не играло лучами — в воздухе, на деревьях, на водах, не давало бы тех красок, тонов и переливов света, которые сообщают красоту и блеск природе! Разве это реально?

И что такое ум в искусстве? Это уменье создать образ. Следовательно, в художественном произведении один образ умен — и чем он строже, тем умнее. Одним умом в десяти томах не скажешь того, что сказано десятком лиц в каком-нибудь «Ревизоре»!

Это правда, что роман захватывает все: в него прячется памфлет, иногда целый нравственный или научный трактат, простое наблюдение над жизнью или философское воззрение, но такие романы (или просто книги) ничего не имеют общего с искусством. Роман — как картина жизни — возможен только при вышеизложенных условиях, не во гнев будь сказано новейшим реалистам!

Гоголь бесспорно — реалист: у кого найдешь больше правды в образах? Но он, смеша и «смеясь, невидимо плакал»: оттого в его сатиры и улеглась вся бесконечная Русь своею отрицательною стороныю, со своею плотью, кровью и дыханием.

Какой отрадной теплотой дышат его создания от этого юмора, под которым прячутся его «невидимые слезы» и которого нет у псевдореалистов, а есть холодная ирония, продукт, пожалуй, ума: они, кажется, ее только одну и допускают в искусстве! Но она никогда не заменит юмора.

Природа слишком сильна и своеобразна, чтобы взять ее, так сказать, целиком, померяться с нею ее же силами и непосредственно стать рядом; она не дастся. У нее свои слишком могучие средства. Из непосредственного снимка с нее выйдет жалкая, бессильная копия. Она позволяет приблизиться к ней только путем творческой фантазии.

Иначе было бы слишком просто быть художником. Стоило бы только, по совету одного лица в «Разъезде» Гоголя, сесть у окна да записывать, что делается на улице, и вышла бы комедия или повесть.

Замечательно, что некоторые из героев дня, ставших во главе новейшего реализма в искусстве, обязаны были лучшими своим произведениями именно тем могучим орудиям искусства: фантазии, юмору, типичности, словом — поэзии, от которых отрекаются теперь.

Кстати, о типичности. Новая реальная школа, сколько можно понять, кажется, отвергает ее. Это уже значит — замахиваться не на одну так называемую «романтическую школу», а на Шекспира, Сервантеса, Мольера! Кому какое дело было бы, например, до полуумных Лири и

Дон Кихота, если б это были портреты чудаков, а не типы, то есть зеркала, отражающие в себе бесчисленные подобия — в старом, новом и будущем человеческом обществе?

Нет, напрасно будет пророчить себе этот новый род реализма долгий век, если он откажется от пособия фантазии, юмора, типичности, живописи, вообще поэзии, и будет пробавляться одним умом, без участия сердца!

Написал ли бы без всего этого и, между прочим, без сердца Грибоедов свою горячо любимую им Москву, в «Горе от ума», Пушкин — своего «Онегина»? Гоголь, не говоря уже о его картинах малороссийской природы и жизни, даже в своих реальных «Мертвых душах» не создал бы этих дышащих жизнью Коробочек, Маниловых, Собакевичей? Не мог бы равнодушный человек писать такими живыми красками, говорить этими образами, так близко нам, как будто мы живем среди их!

Другой огромный талант — Островский, без любви к каждому камню Москвы, к каждому горбатому переулку, к каждому москвичу, шевелящемуся в своей куче сора и хлама, создал ли бы весь этот чудный мир, с его духом, обычаем, делами, страстями, — без этой любви, которая сквозит в его изображениях царей, Мининых, Брусковых, их жен, детей, свах и прочих? От этого в его бесконечных галереях является вся Великая Россия «воочию», что она писалась фантазией, юмором и любовью, рассыпалась на бесчисленные разновидности типов, характерных, всем знакомых сцен, именно потому всем знакомых, что они воссоздавались художническою поэтическою кистью, а не просто копировались с жизни.

И Тургенев, создавший в «Записках охотника» ряд живых миниатюр крепостного быта, конечно, не дал бы литературе тонких, мягких, полных классической простоты и истинно реальной правды, очерков мелкого барства, крестьянского люда и неподражаемых пейзажей русской природы, если б с детства не пропитался любовью к родной почве своих полей, лесов и не сохранил в душе образа страданий населяющего их люда!

Граф Лев Толстой — бесспорно великий реалист, в лучшем смысле слова, пишет, конечно, с натуры, особенно в последнем своем произведении. Он по-своему понял, о чем хлопочут новые реалисты, и, обладая тем, чего им недостает, преподал манеру, как можно и нужно, творчески, силою фантазии, стать очень близко к природе и правде. Какою нежною теплотой окружает он некоторые свои лица, например своего героя Левина с женой, или эту мягкую, развалившуюся от забот житейских добрую Облонскую, бедную грешницу Каренину, детей, потом деревню, поля, охоты и все, что он любит, с чем сжился и чем пропитался! Все это не мешает строгой объективности в нем, как, например, теплый воздух и игра солнечных лучей не мешают верности рисунка в пейзаже.

Даже такие особые, не входящие в этот круг, своеобразные таланты, как Достоевский и Щедрин, не могли бы силою одного холодного анализа находить правды жизни — один в глубокой, никому, кроме его, недостигаемой пучине людских зол, другой в мутном потоке мелькающих перед ним безобразий. Один содрогается и стонет сам — содрогается от ужаса и боли его читатель, точно так же, как этот читатель злобно хохочет с автором над какой-нибудь «современной идиллией» или внезапно побледнеет перед образом «Иудушки».

Под этой мрачной скорбью одного и горячей злобой другого кипят свои «невидимые слезы», прячется своя любовь, которая, вместе с другими силами творчества, лежит в основе талантов всех этих звезд первой величины.

Не было бы ничего этого у них, если б они были только покойные, объективные наблюдатели правды! Все эти вместе взятые силы только и ведут к истинной «правде» в искусстве!

Да, много хочет и далеко зашел новейший реализм! Там, куда он метит, одного ума мало: в искусстве ум должен быть в союзе с фантазией.

А без этого пусть разгораются негодованием на зло, пусть стремятся служить «злобам дня» — ничего, кроме претензии, то есть тенденций, не будет.

Поэтому пора бы оставить в покое ничего не выражющую фразу «искусство для искусства». Этим грехом, между прочим, еще не так давно упрекали почти всех наших писателей, даже, кажется, и Пушкина!

Что-нибудь одно: или у писателя нет таланта — и он пишет только для искусства писать, но тогда не было бы никакой живописи, никаких живых лиц и ничего бы не выходило.

А если признают талант, а с ним и живопись, тогда последняя что-нибудь да выражает. Живой, то есть правдивый, образ всегда говорит о жизни, все равно о какой.

«Нам до той или другой жизни дела нет: все в искусстве должно служить делу, моменту, «злобе дня», — проповедуют ультрареалисты.

Но ведь этак пришлось бы ограничить жизнь суеверным перебеганием от одной дневной заботы к другой. Куда же девать все другие, бесчисленные, и мрачные, и светлые стороны жизни, картины не одних политических, социальных, но и общечеловеческих, разнороднейших страстей, интересов, сует, волнений и горячек, скорбей и радостей? Ведь жизнь — это беспредельное и глубокое море: его не исчерпаешь и не направишь в одно какое-нибудь узкое русло, а с ним и искусство, ее верное отражение!

Лучше бы уж называть — «искусство без искусства», как остроумно, и совершенно основательно, выразился однажды, кажется, «Вестник Европы», говоря по какому-то поводу о тенденциозных произведениях.

На скользкой почве крайнего реализма пробовали свои силы и серьезные таланты, но эти попытки оказались бесплодны и не прибавили (если только не убавили) ни одного листка к их лавровому венку.

Нет — будем держаться школы старых учителей и итти проложенным ими путем, не отказываясь, конечно, от истинных, законных развитий, новых шагов в искусстве, хотя бы от того же самого реализма, когда эти шаги не будут *pas de géants*¹ и когда он откажется от претензии колебать основные законы искусства!

В нашем веке нам дал образец художественного романа общий учитель романистов — это Диккенс. Не один наблюдательный ум, а фантазия, юмор, поэзия, любовь, которой он, по его выражению, «носил целый океан» в себе, — помогли ему написать всю Англию в живых, бессмертных типах и сценах.

От всех громких этих имен перехожу опять к себе и доскажу последние слова о своих сочинениях.

Некоторые старались доказывать, и в печати и даже мне самому лично, что роман «Обрыв» вообще будто бы слабее других моих сочинений, а последние его, 4-я и 5-я, части слабее первых трех.

Если б мне сказали просто — «роман слаб», я тотчас согласился бы с этим: я сам более нежели кто-нибудь питал недоверие к своим силам. Притом и нельзя же самому доказать о себе, что то или другое сделано хорошо. Но всякому автору позволительно, не нарушая приличий скромности, выражать свое мнение о том, что он сделал лучше и что хуже. И я, на основании этого права, нахожу, что последние две части бесспорно лучше первых трех. Они писаны более созревшую и опытною в работе рукою, они сжатее, определительнее и яснее первых.

Притом они так органически связаны с целым романом, что без них первые три части не имели бы никакого значения — и я, долго отвлекаемый разными посторонними литературе делами от доведения «Обрыва» до конца, хотел уже бросить всю первую половину романа. Весь смысл его, вся его «причина» и «суть» только и объясняются и доказываются двумя последними

частями, в которых, между прочим, окончательно разыгрывается и драма Веры. Там закончилась и ее фигура и портреты Бабушки, Райского, Козлова с женою, Марфеньки и всех остальных.

Без этих двух частей была бы треть романа, разрубленное тело, без смысла, без значения, словом — урод.

Может быть, завершение этого огромного полотна, повторяю, сделано слабо и неудовлетворительно (не мне об этом судить), но отнюдь не слабее и хуже, а, напротив, положительно лучше всего, написанного мною прежде.

За это «лучше» я только и вправе стоять и стою на своем.

В заключение мне остается еще ответить на последние, обращаемые ко мне с разных сторон и до сих пор, вопросы. Именно: зачем я так долго, лет по десяти, писал свои романы? Потом — зачем я не пишу ничего другого?

Ответ на первый вопрос или упрек заключается отчасти в сказанном выше.

Прибавлю только, что если потрудятся вникнуть в смысл моих романов и найдут хотя малую долю того значения, которое я сам в них вижу, то и полагаю, не понадобится быть самому автором, чтобы рассудить и решить о том невидимом, но громадном труде, какого требует построение целого здания романа! Одной архитектоники, то есть постройки здания, довольно, чтобы поглотить всю умственную деятельность автора: соображать, обдумывать участие лиц в главной задаче, отношение их друг к другу, постановку и ход событий, роль лиц, с неусыпным контролем и критикою относительно верности или неверности, недостатков, излишества и т. д. Словом — *c'est une mer à boire!*¹

Я не говорю о самых лицах, типах: они даются художнику даром, почти независимо от него, растут на почве его фантазии. Труд его — только обработка, отделка их, группировка, участие в действии. Нельзя одолеть всего этого одним умом: приходит на помощь не зависящая от автора сила — художественный инстинкт. Ум разбивает, как парк или сад, главные линии, положения, придумывает необходимости, а приводит это в исполнение и помогает сказанный инстинкт.

Разумеется, он является при любви, при жажде автора к своей работе, то есть при известной степени нервного раздражения, называемого, на языке идеалистов, «вдохновением».

Тогда, среди намеченного умом главного хода или действия, при созданных фантазией лицах — под рукою, как будто сами собою, рождаются и сцены и детали, перо, кисть едва успевает писать.

Сколько же времени уходит на всю эту, не видимую читателю, работу!

И всегда ли оно в распоряжении автора? Всегда ли он может сосредоточиться, особенно здесь, в Петербурге, где, по обстоятельствам; живет весь век, служа и участвуя, волей и неволей, в светской жизни и платя дань ее требованиям?

Об этом никто не подумает, читая легкие страницы романа и не зная, как нелегко достаются они автору!

Белинский сказал мне однажды, как упомянуто выше, «что другому стало бы на десять повестей, у него укладывается в одном романе!»

Это сказал он про самую краткую из моих книг — «Обыкновенную историю»!

Что сказал бы он об «Обломове», об «Обрыве», куда уложилась и вся моя, так сказать, собственная и много других жизней?

Худо ли, хорошо ли — это другой вопрос (не мне решать его!): но если в рамки моих романов укладывались продолжительные периоды, с 40-х до 70-х годов, то спрашивается, возможно ли писание таких картин, развивавшихся и писавшихся параллельно течению самой жизни, хотя бы в год-два? Конечно, нет!

Последний вопрос: зачем я не писал и не пишу ничего другого?

Не могу, не умею! То есть не могу и не умею ничего писать иначе, как образами, картинами, и притом большими, следовательно писать долго, медленно и трудно.

Для образов и картин требуется известная свежесть сил и охоты: всему есть своя пора. К концу поприща человек устает от борьбы со всеми и со всем, что ему мешало, что не понимало его, что враждовало с ним.

Я не публицист, не присяжный критик, я жил и писал больше всего под влиянием фантазии — и вне последней перо мое мало имеет силы, не производит действия!

Напрасно просили моего сотрудничества в журналах в качестве рецензента или публициста; я пробовал — и ничего не выходило, кроме бледных статей, уступавших всякому бойкому перу привычных журнальных сотрудников.

Напрасно тоже некоторые предлагали мне задачи для романа. «Опишите такое-то событие, такую-то жизнь, возьмите тот или другой вопрос, такого-то героя или героиню!»

Не могу, не умею! *To, что не выросло и не созрело во мне самом*, чего я не видел, не наблюдал, чем не жил, — то недоступно моему перу! У меня есть (или была) своя нива, свой грунт, как есть своя родина, свой родной воздух, друзья и недруги, свой мир наблюдений, впечатлений и воспоминаний, — и я писал только то, что *переживал, что мыслил, чувствовал, что любил, что близко видел и знал*, — словом, писал *и свою жизнь и то, что к ней прирастало*.